

ČASŤ 6

UMENIE SPIŠA
V ROKOCH 1526 – 1918

Renesančná a manieristická maľba na Spiši (k vybraným problémom renesančného umenia)

Expanzia tureckého nebezpečenstva z juhu Uhorska po bitke pri Moháči, pomerne rýchle presadenie reformácie po roku 1517, ako aj povstania uhorských stavov od začiatku 17. storočia, sprevádzané občianskymi vojnami proti čoraz viac centralizovanej habsburskej moci presadzujúcej nové rehoľné rády a s nimi spojený nástup rekatolizácie, mali vplyv aj na formovanie kultúry a výtvarného umenia na území dnešného Slovenska a teda aj v regióne Spiša. V 16. storočí panovala na Spiši medzi protestantmi a katolíkmi viac-menej tolerancia, nebolo ich možné od seba jednoznačne odlíšiť najmä z dôvodu jednej katolíckej správy. Obe konfesie sa od seba vymedzili až na konci Tridentského koncilu a formálno-právne v roku 1610 na Žilinskej synode.

Už v období pred moháčskou katastrofou prichádzajú na Spiš prvé impulzy nového slohu – renesancie, ktorá sa v oblasti tohto hospodársky vyspelého regiónu uplatňuje už vo svojej vrcholnej (rozumej – vrcholnej talianskej) fáze najprv ojedinele ako drobný, najmä dekoračný doplnok ešte neskorogotických foriem (napríklad sepukrálie Zápoľskovcov v Spišskej Kapitule, Oltár svätej Anny, Oltár svätých Jánov a okná Henckelovej knižnice v Levoči).

Pomerne skoré etablovanie renesančných prvkov, či presadenie nových názorov na výtvarné umenie a jeho funkciu vyplývalo najmä z početného zastúpenia nemeckého obyvateľstva, ktoré malo rozhodujúce postavenie v správe spišských miest a mestečiek. To podporovalo nové vierovyznanie z ich domoviny, ako aj aktuálnu potrebu umeleckého vymedzenia sa od staršieho gotického štýlu spojeného s katolíckou cirkvou. Bol to práve meštiansky element, ktorý sa postaral nielen o renesančnú „modernizáciu“ svojich obydľí, ale aj obnovu radníc (Levoča, Kežmarok) či chrámov pre potreby protestantského kultu (Levoča, Kežmarok, Poprad, a i.). Z dôvodu komplikovanej politickej situácie v krajine sa asi štvrtstoročná fáza po roku 1526 zvykne spájať s obdobím umeleckej stagnácie a ochromením umeleckých aktivít. Až okolo polovice 16. storočia vznikajú prvé ucelenejšie architektonické štruktúry v spojení so svetskou, najmä meštianskou kultúrou (radnica v Levoči).

Umelecké objednávky začína realizovať aj šľachta, ktorá si stavala nové príbytky (kaštieľ v Betlanovciach), obnovovala a opevňovala svoje staré rodinné sídla, alebo po pridelení panstva panovníkom z dôvodu obrany a reprezentácie modernizovala staršie gotické tvrdze (Kežmarský hrad, kaštieľ v Strážkach) a panské kostoly (Strážky).*

Umenie 16. a prvej polovice 17. storočia, ktoré zvykneme označovať ako „renesančné“ v sebe preskupuje viaceré prúdy a štýlové tendencie, a tak ako na ostatnom území Slovenska, aj na Spiši možno registrovať prelínanie sa vrcholno-renesančného štýlu s odchádzajúcim neskorogotickým slohom (okolo 1515 – 1520), s manierizmom (už od roku 1550), historizmom (okolo roku 1600) a s prichádzajúcim barokom (pred polovicou 17. storočia). Avšak najmä z dôvodu prevládajúcej protestantskej konfesie spišského mestského obyvateľstva a uhorských stavov bojujúcich proti Habsburgovcom, ktorí sa usilovali presadiť katolícku reformáciu a s ňou spojený nastupujúci barokový štýl, malo umenie renesancie na Spiši pomerne dlhé trvanie a jeho štýlové prvky nachádzame v detailoch ešte dlho po polovici 17. storočia. Najmarkantnejšie príklady zmiešaného neskororenesančného prejavu s barokom možno identifikovať v dedinskom prostredí ešte aj okolo roku 1700. Prerastá tu do formy zľudovelého umenia.

O zväčša umiernenom postoji miestneho protestantského obyvateľstva, kňazstva a šľachty k starším umeleckým formám vypovedá množstvo zachovaných stredovekých artefaktov v tunajších sakrálnych priestoroch. Často sa prestali využívať na účel, pre ktorý boli vytvorené a nahradili ich nové produkty, potrebné pre iné funkcie súvisiace najmä so zjednodušením liturgie – kazateľnica, krstiteľnica, empora, liturgické náčinie a iné. Okrem nich sa vo viacerých sakrálnych objektoch na Spiši zachovala aj renesančná nástenná maľba, ktorej doposiaľ nebola venovaná súvislejšia pozornosť. Spoločne s nástennými maľbami na svetských objektoch predstavujú vo viacerých smeroch pozoruhodnú a ucelenú skupinu. Na tomto mieste sa ju pokúsime po prvýkrát podrobnejšie prezentovať.

* K vývoju hradnej architektúry pozri *Historia Scepusii* 1, s. 450 – 482 (pozn. redakcie).

Niekoľko poznatkov o prvých prejavoch renesancie na Spiši

Za vôbec najstaršie zachované renesančné tvaroslovné prvky na Spiši sa zvyknú považovať okná Henckelovej knižnice v Levoči, nadstavenej nad Kaplnku svätého Juraja a severnú predsieň farského Kostola svätého Jakuba. Nadstavba knižnice predstavuje modelový príklad vzájomného prerastania gotických a renesančných architektonických foriem, pričom korpus stavby ostáva ešte tradičný, gotický. Nový sloh sa prejavuje v použití renesančných architektonických prvkov, okien a portálov. Tie sú typologicky príbuzné s tými, ktoré boli na začiatku 16. storočia použité pri výstavbe bardejovskej radnice ako aj na pôvodnej mestskej škole v Prešove, z ktorej sa nám zachovalo okno v prejazde dnešnej prešovskej radnice. Knižnica od začiatku slúžila potrebám mestskej školy a jej výstavbu financovala mestská rada. Niet pochýb o tom, že iniciátorom a koordinátorom stavby ako aj autorom koncepcie epigrafickej výzdoby nadstavby knižnice, bol známy humanista a tunajší farár, Ján Henckel z Levoče.¹ Výstavba knižnice je datovaná k roku 1519, respektíve medzi roky 1515 – 1520.² V roku 1520, keď na jeho pozvanie prišiel do mesta Leonard Cox, pedagóg Krakovskej univerzity a humanistický básnik, nechal Henckel pre farský kostol vytvoriť Oltár svätých Jánov.³ Oba boli stúpecami Erazma Roterdamského

a zaniatenými šíriteľmi jeho humanistickej ideológie. Henckelove styky s týmto učencom a jasnú ideovú spätosť dokresľuje okrem vzájomnej korešpondencie aj dodnes zachovaný krátky nápis. Ten je vytesaný v nadpraží jedného z dvoch renesančných portálov, umiestnených na západnej stene severnej predsiene. Cez portál s nápisom sa vchádza na schodište, ktoré sprístupňuje knižnicu na poschodí. Vytesaná sentencia, pôvodne pochádzajúca z diela gréckeho učenca Diogeniana sa zachovala v zbierke latinských a gréckych prísloví, ktoré Erazmus zbieral po celý život:⁴ [EXPER]TES . INVIDENCIAE . MVSARV(M) . FORRES,⁵ čo v preklade znamená „Dvere múz sú oslobodené od závidosti“. Nápis na oknách, presvetľujúcich vnútorný priestor knižnice, sú na rozdiel od textu nad portálom pomerne známe.⁶ Na menšom okne samotnej knižničnej miestnosti ide o text žalmu a v prípade druhého, väčšieho okna pôvodne prednáškovej miestnosti, o prepis textu svätého Ambróza, inšpirovaného Cicerovým dielom *De officiis*.⁷ Uvedené latinské nápisy sú prevedené renesančnou kapitálou a aj svojou humanistickou povahou prelínania kresťanských a starovekých textov na seba všetky tri nápisy jasne nadväzujú.

Zobdobia raných prejavov nového slohu v Levoči pochádza aj portál na poschodí Hainovho domu, datovaný rokom 1530.⁸ Ten je najvýraznejším dokladom renesančnej prestavby poschodia domu, ktorej objednávateľom bol spišský prepoš Ján Horvát (Horváth). Portál umiestnený vo

¹ Viac k osobe Jána Henckela pozri napríklad: Miloslava BODNÁROVÁ : Spišský rodák Ján Henckel, in: *Spiš v kontinuite času*, ed.: Peter Švorc. Prešov; Bratislava a Wien 1995, s. 76 – 82.

² K datovaniu pozri Milan TOGNER : Účelová stavba knižnice pri Chráme svätého Jakuba z čias Majstra Pavla, in: *Majster Paol z Levoče – život, dielo, doba : Zborník referátov*, ed.: Mária Novotná. Košice 1991, s. 69 – 70. Za základ knižného fondu novej knižnice sa považuje Henckelova súkromná zbierka kníh a tlačí. Pozri Eva FRIMMOVÁ : Knižnica Jána Henckela, in: *Knihy 97 – 98 : Zborník o problémoch a dejinách knižnej kultúry*. Martin 2000, s. 163 – 181. TÁŽE : Knihy, tlačiarne, obchod skňami, knižnice, in: Ivan Rusina a kol. : *Renesancia : Umenie medzi neskorou gotikou a barokom : Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava 2009, s. 131 – 132.

³ Oltár je okrem iného známy aj vyobrazením parížskeho univerzitného profesora a teológa Jeana Charliera Gersona. J. Henckel bol jeho obdivovateľom a dva diely z jeho súborného knižného diela *Opera* (Štrasburg, 1514) aj vlastnil (pozn. autora).

⁴ Pozri Adagia, 1.2.85, in: *Collected Works of Erasmus : Adages I i 1 to I v 100*, ed. a trans.: Roger Aubrey Baskerville Mynors. Toronto; Buffalo a London 1982, s. 217. Do svojej smrti ich zozbieral vyše štyri a pol tisíc! (pozn. autora).

⁵ Pri prepisoch nápisov v tejto štúdií sú použité pomocné znaky, zaužívané v epigrafickej odbornej literatúre: (abc) – rozpísanie skratky, napríklad F(ERI) F(ECIT); [...] – približný počet nečitateľných písmen nahrádzajú bodky; [- - -] – počet nečitateľných písmen sa nedá zistiť alebo chýba celá časť textu [ABC] – nečitateľný text možno na základe kontextu doplniť, napríklad DO[MI]NVS; / – koniec riadku; // – prechod na iné nápisové pole; AB – nexus literarum (ligatúra) – spojenie dvoch či viacerých písmen.; = – rozdeľovacie znamienko slov, hlavne na konci riadkov. Nápis nebol doposiaľ v odbornej literatúre publikovaný, zväčša sa hodnotil ako nečitateľný (pozn. autora).

⁶ Pozri Arpád Mikó : Na prahu renesancie? in: *Gotika*, ed.: Dušan Buran a kol., s. 563. Tu aj širšie súvislosti o prenikaní nového slohu do stredovekého prostredia a prvých renesančných počinoch. Milan TOGNER : Účelová stavba knižnice, s. 66 však s nepresným prekladom textu na okne zasadačej sály. K levočskej knižnici pozri aj Ingrid CIULISOVÁ : Humanizmus a renesancia, in: Ján Bakoš a kol. : *Problémy dejín výtvarného umenia Slovenska*. Bratislava 2002, s. 125 – 128, no s niektorými prekonanými tvrdeniami a viacerými chybami napríklad pri prepise a preklade nápisov na oknách. V uvedených štúdiách pozri úvahy o bližších vzťahoch medzi portálom a oknami v Levoči a podobou portálov a okien radnici v Bardejove.

⁷ Arpád Mikó : Na prahu renesancie?, s. 563.

⁸ Norma URBANOVÁ a Zuzana LUDIKOVÁ : Levoča, Hainov dom, Nám. Majstra Pavla, 1530 – 1542, in: Ivan Rusina a kol. : *Renesancia*, s. 722 – 723.

veľkej sieni ukončuje archivolta, lemovaná zvitkami suchého vavrína a astragalom, opakujúcich sa aj v ostení portálu. V strede archivoly je osadený erb rodu Horvátovcov. Portál však okrem erbu stavebníka obsahuje aj nemenej dôležitý odkaz na samotného kamenárskeho majstra. V spodnej časti ostenia sú vyryté písmená: *M. I. L. / L. F. H. O*, ktoré sa pokúsil rozlúštiť ešte K. Divald.⁹ Jednotlivé litery by sme mohli rozvieť ako: *M[AGISTER] I[- -] L[- -] / L[APICIDA] F[ECIT] H[OC] O[PUS]*, čiže: „Kamenársky majster I. L. vytvoril toto dielo“. Vrchnú časť portálu lemuje dvojica delťínov spojených chvostami, ktoré majú k plutvám prviazané dva malé erbové štítky. V jednom z nich je uhorský znak s dvojkřížom a v druhom kamenárska značka, ktorá ako sa zdá nadväzuje na osobu dole podpísaného kamenára I. L.

V strede levočského námestia stojí budova radnice. Vykazuje najmä renesančné a novorenesančné znaky. Dnešnej budove predchádzala gotická stavba, spájajúca v sebe dve hlavné funkcie: trhovo-obchodno-remeselnú a správnu funkciu, pričom tu obe pretrvali aj v nasledujúcom období. Administratíva mala svoje vyhradené miesto na poschodí, hospodárskym a obchodným účelom prináležalo prízemie, na čo odkazuje podnes zachovaný neskorogotický portál, ktorý vedie do vnútornej zaklenutej chodby (pôvodne prístupná aj zo severnej strany) sprístupňujúcej tunajšej priestory. Radnica, ako sídlo mestskej svetskej moci tak stála vedľa farského kostola už od neskorého stredoveku a iste už v tom čase mala rozmery a výzdobu, ktoré zodpovedali postaveniu tohto významného kráľovského mesta, kde sa križovali cesty medzinárodného obchodu. Prvú renesančnú úpravu dokladá portál v interiéri vedúci z veľkej do radnej sieni. Datujeme ho podľa nápisovej pásky, umiestnenej na reliéfnej polychrómovanej doske s mestským erbom, osadenej nad rímsou portálu: *INSIGNIA • REI • PUBLICE 1549 LEWT/HSCH/OWIENSIS*. V preklade: „Znak obce levočskej 1549“. Práve v tom čase prebiehali prvé renesančné úpravy, ktoré pozastavil požiar v nasledujúcom roku. Ďalšie dva maľované nápisy – dvojriadkový na hladkom vlyse portálu a druhý na profilácii horného prekladu sú mladšie, možno na mieste starších, pôvodných nápisov. Prvý z nich by sme mohli podľa druhu písma zaradiť približne do polovice 17. storočia: *Sic agitur Censura, et sic Exempla parantur, / Cum Iudex alios quod monet, Ipse facit*. V preklade: „Tak sa vykonávajú súdy a tak ukazujú príklady, že aj richtár robí to, čo iným pripomína.“ Tento názor podporuje aj



Obr. 1. Henckelova knižnica, pristavaná na severnej strane farského Kostola sv. Jakuba, Levoča, exteriér.

⁹ Kornel DIVALD : *Szepesvármegye művészeti emlékei*, vol. 1. Budapest 1905, s. 66.



Obr. 2. Renesančný portál vedúci na točité schodište, sprístupňujúce Henckelovu knižnicu zo severnej predsieni. a) celkový pohľad, b) – c) detaily ťažko čitateľného nápisu.

datovanie úpravy, vyryté v prahu portálu: 1.6.5.6. K tomuto roku sa zvykne uvádzať počiatok neskororenesančnej výstavby susednej zvonice, ktorá slúžila ako svetským, tak aj cirkevným účelom.¹⁰ Aj z tohto dôvodu sa toto datovanie mohlo dostať do interiéru radnice. Druhý, mladší nápis pochádza z 18. alebo dokonca 19. storočia a najskôr súvisí s niektorou z úprav v miestnosti známej ako *Conclave Electae Civium Com(m)unitatis* („Sieň volenej mestskej rady.“)

Po požiari mesta v roku 1550 bola radnica postupne renesančne obnovovaná. Prvá úprava prebehla krátko pred rokom 1550 a následne po ničivom požiari v tomto roku.¹¹ Mestská rada zasadala v nových priestoroch vraj už v roku 1552.¹² Oheň zničil najmä západnú časť budovy, kde bolo pri obnove pristavané schodisko, vedúce na poschodie, ktoré zo západnej a južnej strany otvorili arkádami. Vnútorň priestor presvetlili novými oknami a fasády opatрили omietkami so sgrafitovou výzdobou, ako dokladá fragment, dnes v interiéri radnice, pôvodne súčasť dekorácie jej severnej steny.¹³ Autora sgrafitovej výzdoby nepoznáme, no predpokladáme súvis so severotalianskymi majstrami, prinášajúcimi tento typ sgrafita – geometrického rastra s uhlopriečne delenými štvorcami a so striedavo preškrabávanými trojuholníkmi či kosoštvorcami – súběžne okolo roku 1550 aj do stredoslovenskej banskej oblasti.¹⁴ Pri úprave radnice mohol pracovať v kolektíve iných severotalianskych (?) kamenárov už pred požiarom, čo dokazuje spomínaný portál vedúci do radnej siene, ktorý vykazuje prvky cudzej proveniencie. Ten sa svojou formou skutočne hlási k súdobým, talianskym neskororenesančným portálom.¹⁵

V prípade levočského fragmentu ide o najstaršie zachované sgrafito na území Spiša a predchádza aj sgrafitám kaštieľa v Betlanovciach, ktoré dokončili v roku 1568.¹⁶ Ďalšie sgrafitá máme na Spiši doložené až z konca 16. storočia. V prípade radnice ide o najdôležitejší profánný objekt

¹⁰ Podobný príklad máme z mestečka Vrbov, kde na priebeh prestavby zvonice v roku 1644 dohliadala mestská rada na čele s richtárom, ako aj miestny farár, pretože stavba slúžila aj mestu aj cirkvi. Bližšie k prestavbe vrbovskej zvonice pozri Zuzana JANOŠÍKOVÁ : *Renesančná sgrafitová výzdoba na Spiši a Šariši*. Diplomová práca. KDU FiF UK v Bratislave. Bratislava 2008, s. 271.

¹¹ Jeremos BAL; Jenő FÖRSTER a Aurél KAUFMANN (trans. a ed.) : *Hain Gáspár Lőcsei krónikája*. Lőcse 1910 – 1913, s. 96.

¹² Andrej FIALA : *Levoča : Pamätná radnica*. Zásady obnovy pamiatky, 1984. sign. T3350 (Autorský dokument, Archív Pamiatkového úradu Slovenskej republiky [ďalej PÚ SR] v Bratislave), s. 13, s odvolaním na staršie pramene, napríklad: Jeremos BAL; Jenő FÖRSTER a Aurél KAUFMANN (trans. a ed.) : *Hain Gáspár Lőcsei krónikája*, s. 99.

¹³ K sgrafitovej výzdobe levočskej radnice pozri podrobnejšie: Zuzana JANOŠÍKOVÁ : *Renesančná sgrafitová výzdoba na Spiši a Šariši*, s. 155 – 160 (so staršou bibliografiou). TÁŽE : *Renesančné sgrafito na Spiši na príklade troch vybraných objektov*, in: *Acta Musei Scepusiensis* 2009, ed.: Mária Novotná. Levoča 2009, s. 149 – 151.

¹⁴ Zuzana JANOŠÍKOVÁ : *Renesančné sgrafito na Spiši*, s. 151.

¹⁵ Norma URBANOVÁ : *Levoča, radnica*, in: Ivan Rusina a kol. : *Renesancia*, s. 709. V prípade prvej prestavby radnice v r. 1549 Fiala uvažuje priamo o severotalianskom majstrovi, čo dokladá práve formou portálu. Andrej FIALA : *Levoča : Pamätná radnica*, s. 10.

¹⁶ Práve sgrafitá betlanovského kaštieľa boli doposiaľ všeobecne považované za najstaršie na Spiši. Viac Zuzana JANOŠÍKOVÁ : *Renesančné sgrafito na Spiši*, s. 149 – 151.

v meste a tak si objednávatel, mestská rada na čele s bohatým patriáciatom, mohla dovoliť pozvať cudzích tvorcov, ktorí vedeli vytvoriť aktuálne a moderné tvaroslovie. Práve okázala prestavba a výzdoba radnice v modernom renesančnom slohu napomohla mestskej rade pohodlne vykonávať ale aj navonok prezentovať jej právomoci a to nie len v rámci levočských hradieb. Sgrafitová výzdoba radnice naznačuje existenciu takéhoto typu výzdob v Levoči okolo polovice 16. storočia a dopĺňa obraz o výtvarenej úrovni mestského prostredia v tejto fáze. Keďže požiar mesta v roku 1550 zničil časť námestia, je pravdepodobné, že tu cudzí majstri našli prácu aj pri úpravách a obnovách meštianskych domov.¹⁷ Existuje predpoklad,¹⁸ že pri prvej renesančnej úprave dostala radnica aj štítkovú atiku. Znamenalo by to najstarší doklad takéhoto spôsobu ukončenia stavby na Spiši. Šlo by o staršiu atikovú úpravu aké majú kaštieľ v Betlanovciach (1564 – 1568) a málo známou prvotnú atiku kaštieľa v Strážkach (cca 1560, príp. 1570). V období baroka dostala radnica manzardovú strechu, ktorá bola pri novorenesančnej úprave v 19. storočí nahradená sedlovou. Ďalšie renesančné úpravy radnice prebiehali postupne. Dokumentujú to letopočty vytesané na rôznych miestach stavby. Napríklad na vlyse portálu vedúceho z arkádovej loggie do veľkej siene, je umiestnený rok 1.5./7.1., v strede oddelený kartušou s uhorským znakom (portál je lemovaný dvoma pilastrami, ukončenými ionizujúcimi hlaviciami a s okrídlenou hlavičkou putti. Pilastre sú v strede členené rozetou a v hornej a dolnej časti ukončené polrozetami), alebo letopočet 16/09 s monogramom uprostred, umiestnený v archivolte portálu v západnej časti prízemia.



Obr. 3. Levočská radnica patrí k vrcholným prejavom renesančnej architektúry na Spiši. Pohľady z niekoľkých svetových strán.

¹⁷ Typ sgrafitovej výzdoby vytvorenej pomocou geometrického rastra je navyše známy aj zo susedného Šariša, kde sa tiež po polovici 16. storočia uplatnil v mestskom prostredí. Napríklad pri výzdobe severnej steny meštianskeho domu č. 86 (Rákóciho palác) v Prešove (pozn. autora).

¹⁸ Vladimír WAGNER : *Vývin výtvareneho umenia na Slovensku*. Bratislava 1948, s. 53.



Obr. 4. Renesančná výzdoba Levočskej radnice: a) – b) vstupný portál do zasadacej siene s erbom Levoče z roku 1549, c) – d) portál na poschodí radnice z roku 1571 a detail hlavice, e) – g) zamurovaný portál na prízemí (južná strana) s motívami okrídlenej anjelskej hlavy a maskarónom.



Renesančná a manieristická maľba na Spiši

S budovaním významných mestských stavieb, meštianskych domov, šľachtických sídel a patronátnych kostolov vyvstali pre okruh zväčša domácich tvorcov nové úlohy, spojené s maľovanou a sgrafitovou výzdobou týchto objektov.¹⁹ Spiš bol regiónom so stavovskými rozvrstveným obyvateľstvom, ktoré malo samozrejme rôzne nároky na podobu výtvarných diel. Ich prevedenie a umelecká kvalita sa však až na malé výnimky nevyvíjali z bežného priemeru. Podľa zachovaného materiálu sa zdá, že produkcia umeleckých dielní nebola prerušená a po formálnej stránke nadviazala na staršiu, neskorogotickú, najmä sakrálnu monumentálnu maľbu, no už aj v novom, svetskom prostredí. Grafické predlohy, najmä nemeckej a nizozemskej proveniencie, slúžili ako hlavná inšpirácia pri tvorbe kompletných kompozícií ale aj detailov a ich škála sa obmieňala len pozvoľna. Ostávalo už len na vlastnej potrebe, vzdelaní a umeleckých nárokoch mecéna, akú podobu umelecké dielo v konečnom dôsledku získalo.

V slobodnom kráľovskom meste Levoča môžeme okrem postupného vymaňovania sa architektonických prvkov z tradície stredoveku badať aj plynulý prechod od neskorogotickej nástennej maľby k maľbe renesančnej. Z obdobia prvej tretiny 16. storočia pochádza skupina torzovito zachovaných nástenných malieb, umiestnených v komunikačných priestoroch domov levočského námestia (č. 28, č. 32 a č. 48).²⁰

Z obdobia tesne po polovici 16. storočia pochádza výmalba priečelia Krupekovho domu (dom č. 44) na západnej strane Námestia Majstra Pavla. Fasáda je členená

¹⁹ Renesančnej sgrafitovej výzdobe na Spiši a príslušnom území Šariša sa venovala Zuzana JANOŠÍKOVÁ : *Renesančná sgrafitová výzdoba na Spiši a Šariši*. TÁŽE : *Renesančné sgrafito na Spiši*, s. 145 – 158. TÁŽE: *Sgrafitová výzdoba kaštiela vo Fričovciach*, in: *Sgrafito 16. – 20. storočí : Výzkum a restaurování*. Fakulta restaurování Univerzity Pardubice, Litomyšl 2009, s. 33 – 48 a iné.

²⁰ Milan TOGNER : *Stredoveká nástenná maľba na Slovensku*. Bratislava 1988, s. 60 – 61. Mária SMOLÁKOVÁ : *Fragmenty nástennej maľby*, in: *Gotika*, ed.: Dušan Buran, 685 – 686.

iluzívnymi štvorcovými kazetami s rozetami uprostred, vychádzajúc z typov drevených maľovaných stropov.²¹ V podstate kompletne zachovaná, takýmto spôsobom koncipovaná dekorácia fasády meštianskeho domu, je u nás solitérom. No podľa zisteného fragmentu nástennej maľby na priečelí domu č. 6 na tom istom námestí²² sa zdá, že iluzívnu kazetovú úpravu fasády, tak ako ju poznáme z Krupekovho domu, mohli mať aj iné domy v Levoči.

Iluzívne kazety tvoria akoby podkladovú vrstvu pre iluzívnu architektúru portálu, stĺpy, erbovú dosku a pre tri figurálne výjavy komponované ako samostatné obrazy: svätého Sebastiána, Meterciu a svätého Krištofa s dieťaťom. Tie sú symetricky umiestnené medzi okná prvého poschodia a vystupujú zo zeleného podkladu, tvoriaceho rámovanie okien. Svätý Sebastián tu vystupuje v roli patróna Sebastiána Krupeka, mecéna výmalby domu, syna krakovského kupca Petra Krupeka, ktorý dom medzi rokmi 1529 až 1565 vlastnil.²³ Rodový znak s dvoma ľaliami uprostred štítu,²⁴ spodobený nad vstupným gotickým portálom v sústave maľovanej iluzívnej architektúry je kvôli zlému stavu omietky ťažko čitateľný. Zkompozície erbu sa okrem dvoch ľalií v štíte, fragmentárne zachovali prikrývadlá a ľalia v klenote.

O ďalšej, rozsiahlejšej úprave levočskej radnice zo začiatku 17. storočia hovorí nápisová pieskocová tabuľa, dnes osadená na parapete poschodia západnej strany loggie, pôvodne umiestnená na južnom priečelí. Tabuľa spočívajúca na rímse má v centrálnej časti umiestnený mestský erb, ktorý po stranách lemujú delfíny. Z vytesaného nápisu pod erbom: *D(OMINO) MICHA(ELI) CLEM(EN-TI) IVDICE ET · D(OMINO) PANGRA(CI) MAILAND AEDILE · EXISTEN(TE) ANNO 1615* vieme vyčítať, že sa táto prestavba viaže k roku 1615, keď bol vo funkcii richtára Michal Klement (Clement) a *aedilom*, teda dozorcom výstavby stavieb, bol Pangrác Mailand (Meylandt). Táto úprava výrazne zasiahla do vzhľadu stavby, keďže boli zamurované arkády na južnej strane z dôvodu



Obr. 5. Fasáda Krupekovho domu (č. 44) na Námestí Majstra Pavla v Levoči: a) celkový pohľad, b) svätý Sebastián, svätá Anna Samotretia (Metercia), svätý Krištof, c) maľovaný erb rodu Krupekovcov nad vstupným portálom, d) ukážky stvárnenia motívu rozety v jednotlivých kazetách.

²¹ Príbuzné motívy nachádzame na stene schodiska v severnom kridle zámku vo Zvolene a na priečelí domu na Tárnok útca v Budíne. Naposledy k nástennej maľbe priečelia Krupekovho domu Mária SMOLÁKOVÁ : Levoča, meštiansky dom, Nám. Majstra Pavla, nástenná maľba priečelia, in: Ivan Rusina a kol. : *Renesancia*, s. 813 – 814.

²² Pozri Ivan TKÁČ a Eva SPALEKOVÁ : *25 rokov Oblastného reštaurátorského ateliéru v Levoči. 1983 – 2008 : Reštaurátorská tvorba 2003 – 2008*. Košice 2008, s. 189.

²³ Otec Sebastiána, Peter Krupek, bol krakovským radným. Sebastián študoval na Jagelovskej univerzite a neskôr ako obchodník prišiel do Levoče, kde sa aj usadil. V rokoch 1549 a 1551 – 1552 tu dokonca zastával úrad richtára. S jeho menom sú spojené aj ďalšie aktivity v meste. Krupekovci boli spríbuznení s viacerými významnými rodinami pôsobiacimi v Poľsku, okrem iného i s Fuggerovcami, Deciovcami, Turzovcami či Bonerovcami. Z rodiny Bonerovcov pochádzal aj Ján Boner ml., ktorý medzi rokmi 1553 – 1562 zastával úrad spišského starostu, sídliaceho na Lubovnianskom hrade.

²⁴ Józef SZYMAŃSKI : *Herbarz rycerstwa polskiego z XVI wieku*. Warszawa 2001, s. 141 a Mária SMOLÁKOVÁ : Levoča, meštiansky dom, s. 813 maľbu priečelia síce popisuje, no neuvádza, že sa nad portálom nachádza rodový erb Krupekovcov.



Obr. 6. Levočská radnica pred poslednou úpravou na pohľadnici z roku 1893.



Obr. 7. Arkády prízemnia a poschodia Levočskej radnice (západný pohľad) s nápisovou doskou s erbom mesta Levoča z roku 1615, sekundárne osadená.

zváženia či vytvorenia vnútorných miestností. Priestory následne presvetlili štyrmi staršími, sekundárne použitými oknami.²⁵ Z tohto obdobia pochádza aj zaklenutie veľkej siene v interieri hrebienkovou klenbou a s krbom v juhovýchodnom nároží, drevené vyrezávané trámové stropy a na prízemí arkádové podlubie s mohutnými kamennými piliermi.²⁶ Existuje viacero teórií, ktoré sa snažili spresniť datovanie renesančnej prestavby zo začiatku 17. storočia. Rok 1615 sa zvykne uvádzať buď ako začiatok²⁷ alebo naopak, ako dátum ukončenia prác na radnici.²⁸ Práve s týmto rokom súvisí aj dekorácia južného priečelia maľovanými postavami cností. O zadaní bližšie nešpecifikovaných prác na prestavbe radnice k 18. februáru 1615 vypovedajú archívne pramene, podľa ktorých nimi poverili bližšie neznámeho Hansa Rotha.²⁹ Odvolávajúc sa na počiatok prestavby k tomuto dátumu, uvažujú viacerí autori nad vytvorením malieb s istým časovým odstupom.³⁰ Avšak dnes zaniknutý (neprezentovaný?) latinský nápis: *PACE REFLORESCUNT OPPIDA, MARTE CADUNT/ANNO 1615/RENOVATUM ANNO 1838/ET 1894*,³¹ pôvodne umiestnený pod freskami, ako aj už spomínaná pieskovcová tabuľa s dátumom 1615, pôvodne osadená na južnej fasáde, toto tvrdenie spochybňujú. Bolo by nelogické, ak by pieskovcovú dosku a nezachovaný maľovaný nápis, obe datované rokom 1615, vytvorili s časovým odstupom od ukončenia prestavby a pritom by sa odvolávali na starší dátum. Aj preto možno predpokladať, že spoločne s nimi boli v roku 1615 (alebo hneď po ňom) vytvorené aj maľované figurálne kompozície. Ak sa práce, ktoré viedol bližšie neznámy majster Hans Roth od 18. februára 1615 týkali južného priečelia, tak potom trvali necelý rok³² a na ich konci bola akiste dekorovaná aj fasáda. Medzi a po kraji nanovo osadených južných okien zakomponovali maľované alegorické postavy, symbolizujúce ľudské, v tomto prípade meštianske cnosti s atribútmi.

²⁵ Andrej FIALA : *Levoča : Pamätná radnica*, s. 11. Piate okno na južnej fasáde bolo osadené až v 19. storočí.

²⁶ V klenutom priestore podlubia sa na južnej strane nachádza rozmerný edikulový portál s reliéfnymi okřídlenými anjelskými hlavami v cvikloch a klenákom s maskarónom. O jeho pôvodnej polychrómií svedčí fragment na červeno maľovaného listovca na ionizujúcej hlavici pravého piliera (pozn. autora).

²⁷ Napríklad Andrej FIALA : *Levoča : Pamätná radnica*, s. 13 – 14 alebo Antónia JACKOVÁ : *Radnica s areálom*. Aktualizačný list národnej kultúrnej pamiatky KP (nepublikované, bez stránkovania).

²⁸ Karol KRÁL : *Zámer reštaurovania pamiatok : Nástenných figurálnych malieb alegorických ženských postáv predstavujúcich cnosti na južnej fasáde radnice – Spišského múzea v Levoči*. Spišská Nová Ves 1979 – 1980. sign. 4/R (Autorský dokument, Archív PÚ SR, Bratislava), s. 2 – 3, 7, s odvolaním sa na text kroniky Gašpara Haina a text nápisovej tabule.

²⁹ Andrej FIALA : *Levoča : Pamätná radnica*, s. 13 – 14.

³⁰ Napríklad Antónia JACKOVÁ : *Radnica s areálom*, uvažuje o vzniku malieb medzi rokmi 1620 – 1630.

³¹ V preklade: „V mieri mestá prekvitajú, za vojny upadajú, roku 1615, obnovené roku 1838 a roku 1894“. Pozri Karol KRÁL : *Zámer reštaurovania pamiatok*, s. 3 – 4.

³² Archívny prameň, citovaný v texte Andrej FIALA : *Levoča : Pamätná radnica*, s. 14. Tento názor priamo podporuje, pretože nespomína len zadanie prác z 18. februára 1615, ale vymenováva už použité materiály, následne za ne vyplatené sumy a tiež konečné náklady vo výške 456,59 floréna.

Štyri kardinálne cnosti *Temperantia* (Striedmosť), *Prudentia* (Rozvaha), *Fortitudo* (Udatnosť) a *Iustitia* (Spravodlivosť) boli doplnené o ďalšiu, tradične s nimi spájanú cnosť *Patientia* (Trpezlivosť). Každú z figúr dopĺňa maľovaný latinský nápis, ktorý ich približuje.³³ Pre štyri z piatich cností sa nám podarilo nájsť ich priame predlohy. Prvé dve figúry z východnej strany, *Patientia* a *Iustitia*, boli vytvorené podľa rovnomenných postáv z medirytiny prezentujúcej osem cností, ktoré lemujú centrálny výjav s Máriou Magdalénou. Medirytina z obdobia po roku 1594 je pripísaná Martenovi de Vos. (Jednotlivé cnosti sú na predlohe vkomponované do edikulových rámov a vzorom sa im stali staršie grafiky Crispijna de Passe.) Maľby ďalších dvoch, *Fortitudo* a *Prudentia*, boli inšpirované rovnomennými grafikami zo série siedmych cností od Jacoba Mathama, vytvorenej podľa Hendricka Goltziusa z obdobia okolo roku 1593. Aj pri týchto maľbách možno pozorovať vtedajšiu umeleckú prax, pri ktorej sú isté predlohy preberané do najmenších detailov, alebo sa naopak tvorca malieb od pôvodnej predlohy čiastočne – niekedy viac, inokedy menej, odklonil. Presnú predlohu pre piatu figúru *Temperantia* zatiaľ nepoznáme, no predpokladáme, že v jej prípade šlo o ešte voľnejšiu inšpiráciu či prepis, ako v prípade predchádzajúcich štyroch postáv. Istú príbuznosť v polohe horných končatín môžeme nájsť v rovnomennej grafike od Hansa Collaerta, vytvorenej podľa Martena de Vos. Figúra *Temperantia* je vložená do oválneho rámcu a spolu s ostatnými siedmymi cnosťami ohraničuje centrálny výjav so svätou Agnešou. No autor levočských malieb sa mohol inšpirovať aj rovnomennou grafikou zo súboru siedmych cností Martena de Vos, vytvorených podľa Crispijna de Passe z obdobia okolo roku 1600. Príbuznosť v polohe dolných končatín vykazujú viaceré figúry, vytvorené najmä spomínaným Martenom de Vos a jeho nasledovníkmi, napríklad Hendrickom Goltziom.

Uvedenými cnosťami sa mali obyvatelia mesta riadiť v bežnom živote a ich umiestnenie na radnici je príznačné, keďže práve mestská rada zastupujúca záujmy Levočanov mala ísť pri získavaní a využívaní týchto cností príkladom. Z mladšieho obdobia pochádzajú iluzívne maľby, zachované dnes vo fragmentoch nad postavou *Iustitia*.³⁴



a



b



c

Obr. 8. Nástenné maľby postáv cností z južnej strany Levočskej radnice: a) *Iustitia*, vpravo *Iustitia*, medirytina, Marten de Vos, b) *Patientia*, vpravo *Patientia*, medirytina, Marten de Vos, c) *Fortitudo*, vpravo *Fortitudo*, medirytina autora Jacoba Mathama podľa Hendricka Goltzia.

³³ *TEMPERANTIA EST VIRTVS/CVPIDITATES MODE/RANS* („Striedmosť je cnosť, zmierňujúca žiadostivosť“); *PRVDENTIA EST VIRTVS ACCVRATE/RESPICIENS ID QVOD IN VNA/QVAQVE ACTIONE DECET* („Rozvážnosť je cnosť, ktorá starostlivo dohliada na to, čo sa v tom ktorom skutku patrí“); *FORTITVDO EST FIDVCLIA ET/MAGNANIMITAS AVT PATIENTIA/ET CONSTANTIA* („Udatnosť je dôvera a veľkodušnosť alebo trpezlivosť a dôslednosť“); *PATIENTIA EST FORTITVDO LABO/RES DOLORESQVE SVSTINENS* („Trpezlivosť je sila znášať trápenia a bolesti“); *IUSTITIA ETS VIRTVS SVVM CVI/QVE TRIBVENS* („Spravodlivosť je cnosť dať každému čo mu patrí“).

³⁴ Okrem týchto fragmentov sa v prameňoch uvádza aj iluzívne maľované (?) kvádrovanie, zvyrazňujúce lemy oblúkov arkád (možno v podobe nepreavej bosáže?) a iluzívna podstrešná rímsa s rastlinným motívom a okrúhlymi terčmi



a



b



c



d

Taktiež z Levoče pochádzajú maľby štyroch cností v susednom sakrálnom priestore. Levočskí protestanti si vo farskom Kostole svätého Jakuba dali v roku 1622 postaviť novú emporu pre organ, ktorého zhotovenie z väčšej časti financoval obchodník, člen mestskej rady (senátor) Friedrich II. Pobst (Bobst/Bobest) de Sittak (Zithavia).³⁵ Jej podklenutie krátkou valenou klenbou s dvoma protiľahlými lunetami vytvorilo priestor pre nástenné maľby a štukové obrazce v podobe kvadrilob, medailónov a zrkadiel. Do nich boli vpísané tri maľované erby – dva uhorské a pobstovský, ako aj cisársky dvojhlavý orol. Spleť rastlinných motívov vo forme kvetín a ovocia, ako aj rollverkových ornamentov, vytvára spoločne s drobnými figurálnymi súčasťami výtvarne pôsobivú a kompozične vyváženú manieristickú grotesku. V rámci nej môžeme sledovať rad antikvizujúcich a z antickej mytológie čerpajúcich prvkov, ktoré pôsobia v sakrálnom priestore oživujúco. Navyše aj ženské postavy, symbolizujúce tri teologické cnosti: *Fides* (Viera), *Spes* (Nádej) a *Charitas* (Lásku), ktoré sú zobrazené v častiach nábehov klenby, pôsobia viac moralizujúco profánne ako

Obr. 9. Nástenné maľby postáv cností na klenbe organovej empory Kostola svätého Jakuba v Levoči: a) *Iustitia*, vpravo medirytina Jacoba Mathama podľa Hendricka Goltzia, b) *Charitas*, vpravo *Charitas*, medirytina Jacoba Mathama podľa Hendricka Goltzia, c) *Spes* (Nádej), vpravo *Spes*, medirytina Jacoba Mathama podľa Hendricka Goltzia, d) *Fides* (Viera), vpravo *Fides*, medirytina Jacoba Mathama podľa Hendricka Goltzia.

– všetko v tmavosivom odtieni. Neskôr tu boli namaľované aj obruby okolo okien s vimperkami a neskorobarokovou ornamentikou. V podstreší južnej fasády je nad postavou *Iustitia* z uvedeného výzdobného aparátu prezentovaný fragment monochromnej nástennej maľby s iluzívnou rímsou, na ktorú dosadá jeden kruhový terč a obopína ju rastlinná ornamentika. Andrej FIALA : *Levoča : Pamätná radnica*, s. 12.

³⁵ Viac k organu ako aj k empore pozri Jozef MEDVECKÝ : Alegória nádeje, in: Ivan Rusina a kol. : *Renesancia*, s. 822 – 823 (aj s použitou literatúrou). Mortuárium Friedricha III. Pobsta syna Friedricha II. Pobsta, ktorý zomrel v roku 1649, je zavesené na severnej stene lode pod klenbou empory. Viac o živote F. Pobsta a jeho mortuáriu pozri Zuzana LUDÍKOVÁ; Arpád MIKÓ a Géza PÁLFFY : A lőcsei Szent Jakab-templom reneszánsz és barokk síremlékei, epitáfiumai és halotti címerei (1530 – 1700), in: *Művészettörténeti Értesítő*, roč. 55, 2006, č. 2, s. 386 – 387.



Obr. 10. a) Celkový pohľad na podklenutie empory s nástennými maľbami od severnej lode Kostola svätého Jakuba, b) – d) spodobenie aktuálnych podôb uhorského štátneho znaku, f) erb Fridricha II. Pobsta, e) a g) detaily výzdoby.

kontemplatívne. Toto vyznenie podporuje štvrtá personifikujúca postava – *Iustitia* (Spravodlivosť), čiže etická cnosť. Dôvod jej zobrazenia môžeme hľadať v súvislosti s donátorom a užívateľom empory, ktorým bol prevažne nemecky hovoriaci mestský patriciát a teda poprední členovia protestantského cirkevného zboru. Alegorická postava Spravodlivosti tak upozorňuje na dôležité funkcie mestskej rady, akými sú súdy a rozsudky.

Vzájomnú previazanosť medzi oboma skupinami cností z exteriéru radnice a v interiéri kostola podčiarkuje výber grafických predlôh, pochádzajúcich z jednej série medirytín od Jacoba Mathama (podľa starších predlôh Hendricka Goltziusa) z obdobia okolo roku 1593.³⁶ Z týchto listov boli pri tvorbe malieb na empore použité ako predlohy štyri rovnomenné grafiky, avšak teraz bez sprievodného nápisu a so značnými modifikáciami a zjednodušeniami na rozdiel od svojich vzorov (zmeny v odeve, v natočení hláv, subtlnejšie proporcie vzhľadom k vymedzenému priestoru, vypustenie troch detských postáv pri *Charitas*, prekrytie jej nahého ňadra posunutím dieťaťa vyššie ku krku a zrkadlovo obrátená postava Nádeje). Z konfesiónálnych príčin nechal objednávatel do pravej ruky Viery namaľovať namiesto krucifixu kalich, ktorý má na predlohe.³⁷ Umiestnenie empory na osi severného vstupu vizuálne korešponduje s kazateľnicou, ktorá bola vytvorená v druhej polovici dvadsiaty rokov 17. storočia v dielni Krištofa Kollmitza z Olomouca, osadenej na protihľom pilieri. Spoločne s krstnou kaplnkou tak mali levočskí protestanti



³⁶ Tu pozri postavy *Fortitudo* a *Prudentia* a ich rovnomenné predlohy pre levočskú radnicu.

³⁷ Pozri aj Jozef MEDVECKÝ: *Alegória nádeje*, s. 823.



v dvadsiatych rokoch 17. storočia dokončené tri nevyhnutné súčasti svojho kultového priestoru.

Zobrazovanie ľudských cností bolo v období renesancie mimoriadne obľúbené a svedčí o tom niekoľko ďalších príkladov v blízkom okolí. Neodtvárali výtvarne len verejné mestské budovy, ktoré súviseli bezprostredne s profánnou tematikou, ale aj interiér v chrámových objektoch.³⁸

Za objednávkou cností vo farskom Kostole svätého Filipa a Jakuba v Toporci možno hľadať šľachticu z rodu pánov z Hrhova (Görgey), keďže objekt bol ich panským kostolom. Pochovaní sú tu viacerí príslušníci tejto rodiny, no dodnes sa zachovali len dve sepulkrálie – kamenná náhrobná doska vytvorená pôvodne pre Štefana z Hrhova na severnej stene a dvojfigurálna platňa z tumb(?) Martina a Eliáša z Hrhova na južnej stene lode, ktoré reprezentujú významnú renesančnú fázu objektu zo začiatku 17. storočia. Práve z tohto obdobia pochádzajú dnes už fragmentárne zachované nástenné maľby, ktorými nechali páni z Hrhova pokryť steny interiéru. Podnes sa z akiste rozsiahlejšej renesančnej maliarskej výzdoby (príjajmenšom v presbytériu) zachovala len časť dekorácie v špalete víťazného oblúka.³⁹ Stredné pole vo vrchole oblúka má tvar elipsy. Z orámovania vyrastajú po dĺžke štylizované kvetinové motívy so súkvetím tulipánu a listovým ornamentom po stranách. V zalomení je osadená rozeta, lemovaná

³⁸ Ďalšiu skupinu stavieb, kde sa takáto ikonografia uplatnila, tvoria šľachtické sídla, medzi ktorými vyniká kaštieľ v neďalekých Fričovciach (Šariš). Postavy cností tu sú prezentované v jednom cykle sinými postavami, vytvorenými technikou sgrafita a táto výzdoba zároveň reprezentuje najrozsiahlejší figurálny súbor uvedeného druhu u nás. Postavy troch teologických a štyroch kardinálnych cností, doplnené o *Patientia* (Trpezlivosť) sú umiestnené na juhozápadnej veži kaštieľa. Šľachtic, Valent z Bertotoviec (Bertóty/Berthóty), si nechal svoje rodové sídlo vyzdobiť majstrom Martinom Vaxmanom v roku 1630. Prezentovaním populárnych alegórií cností na exponovanom južnom priečelí chcel poukázať na ideálne vlastnosti šľachtica. Bližšie k sgrafitovej výzdobe fričovského kaštieľa pozri Zuzana JANOŠÍKOVÁ : *Renesančná sgrafitová výzdoba na Spiši a Šariši*, s. 33 – 48. TÁŽE : Predlohy pre sgrafitá Fričovského kaštieľa, s. 129 – 146.

³⁹ O možnej rozsiahlejšej renesančnej dekorácii uvažuje aj Milan TOGNER : *Stredoveká nástenná maľba*, s. 105.

kruhmi. Rámovanie je zdobené na jednej strane rollverkovým a na druhej zviňaným motívom. Po dĺžke sa tento prvok napája na dve polkruhovo ukončené polia, v ktorých sú oproti sebe umiestnené alegorické ženské postavy, označené nápismi *FIDES* (Viera) a *RATIO* (Rozum). Personifikáciu Rozumu spodobil autor s atribútmi inej cnosti – Spravodlivosti, a to váhami a mečom. Spodná časť polí má nejasné, doslova roztečené kontúry. Podľa výšky polí môžeme predpokladať, že by sa nižšie priestor pre ďalšie takéto polia s figurálnou maľbou nenašiel. Postavy cností, ako aj použitý ornament majú do istej miery rustikálny charakter. Ich vzťah aj v tomto prípade vychádza z grafických predlôh. Istú príbuznosť k toporeckým maľbám vykazujú známe medirytiny od Crispina de Passe. Podobne ako v Levoči, tak aj v tomto prípade ide o prenikanie svetských prvkov do sakrálneho priestoru, čo opäť podčiarkuje zobrazenie vyslovene profánnej témy *Ratia* ako *Iustitie*.⁴⁰ Postava *Fides*, jej pendant, nám podobne ako v Levoči jasne ozrejmuje vtedajšiu konfesiu pánov z Toporca. Personifikácia Viery drží v pravej ruke kríž a v ľavej kalich. Za ňou sú dva kry, jeden s lístím a druhý suchý, symbolizujúce vykúpenie a zatratenie. Okrem nástenných malieb reprezentoval renesančnú úpravu objektu aj nezachovaný doskový maľovaný strop, ktorý pochádzal tak ako maľby z prvej polovice 17. storočia. Ten vo svojej skladbe a motívoch nadväzoval na staršie vzory.⁴¹

Srodinou pánov z Hrhova bol úzko spríbuznený ďalší spišský rod pánov zo Šváboviec (Sváby/Svabovski/Schwabowsky).⁴² V majetkoch rodu bola od roku 1517⁴³ aj zamagurská obec Veľká Lesná, ktorú dostali ako kráľovskú donáciu, predtým patriacu kartuziánom z Červeného Kláštora. Tunajší, pôvodne gotický Kostol svätého Jána Krstiteľa, dostal v období reformácie výmaľbu, ktorá sa zachovala na severnej stene presbytéria, na jeho klenbe, v špalette víťazného oblúka a na južnej stene lode nad vstupom do interiéru.

Nástenná maľba nad južným vstupom s figurálnym výjavom, ohraničená iluzívnym rámom, bola zdá sa, spodobená ako solitér. Totožný lemovací pás nájdeme aj na víťaznom oblúku. Predpoklad samostatného výjavu podporuje vymedzenie



Obr. 11. Kostol svätých Filipa a Jakuba v Toporci, exteriér a pohľad do interiéru presbytéria s víťazným oblúkom.



Obr. 12. Postava *Ratia* (*Ratio*; Rozum) a postava *Fides* (*Viera*) vo víťaznom oblúku Kostola svätých Filipa a Jakuba v Toporci.

⁴⁰ Takéto zobrazenie najnovšie vysvetľuje Jozef MEDVECKÝ: Alegorická figúra *Fides*, in: Ivan Rusina a kol.: *Renesancia*, s. 820.

⁴¹ Viktor MYŠKOVSKÝ: A topporczi templom Szepesmegyében, in: *Archaeologiai Értesítő*, roč. 13, 1893, s. 239 – 249. Rozobratie stropu sa plánovalo už v čase uverejnenia Myškovského (Myškovszky) štúdie. Jeho kresby sú jedinou známou podobou zaniknutého stropu. Viktor Myškovský tento strop nesprávne datoval do obdobia výstavby ranogotického kostola pričom sa odvoláva na použitie motívov blízkych románskemu a gotickému obdobiu. Ide však o prežívania starších foriem medzi novými renesančnými prvkami či možno o zakomponovanie starších stredovekých dosiek do novej kompozície.

⁴² Okrem spoločnej genealógie najstarších predkov oboch rodov je toho dôkazom aj prakticky totožný erb. K rodu pánov zo Šváboviec pozri Géza CSERGEÖ: *Wappenbuch des Adels von Ungarn sammt den Neberländern der St. Stephans Krone*. Heft 22 – 28. Nürnberg 1892, s. 607.

⁴³ Iván NAGY: *Magyarország családai czimerekkel és nemzékrendi táblákkal*, vo. 10. Pest 1863.



Obr. 13. Kostol svätého Jána Krstiteľa vo Veľkej Lesnej, exteriér a pohľad na výmalbu víťazného oblúka.



Obr. 14. Maliarska výzdoba Kostol svätého Jána Krstiteľa vo Veľkej Lesnej: a) postavy prorokov Samuela a Sofoniáša (?) na južnej strane víťazného oblúka, b) postava proroka Mojžiša na severnej strane, c) detail anjela na klenbe presbytéria, c) výjav „Podobenstvo o brvne v oku“ na južnej stene lode kostola, d) nástenné maľby na severnej stene presbytéria s Pašiovým cyklom.



plochy z pravej strany okenným otvorom a z ľavej strany klenbou. Stredná figurálna kompozícia je po stranách lemovaná dvojicou kariatíd umiestnených do iluzívnych ník s trojlistovým ukončením, ktoré imitujú sochársko-architektonické prevedenie. Kariatídy boli bežným výzdobným elementom na súdobých grafikách. Z nich čerpal i tunajší autor. Stredný výjav, ktorý znázorňuje *Podobenstvo o brvne v oku*, je na našom území v prípade monumentálneho maliarstva ojedinelý. Samotný obraz s dvojicou postáv bližšie ozrejmuje latinský nápis: *Nolite Judicare Non JVDICABVNT VOS* (Mt 7, 1 a Luk 6, 37)/*TERRA TERRA(M) IV-DICAT TERRA TERRA(M) CONDEMNAT* („*Ne súďte a nebudú vás súdiť. Hlina [vo význame človek-hriešnik] hlinu súdi, hlina hlinu odsudzuje*“). Postavy okrem tohto textu sprevádzajú doplňujúce nápisy, vytvárajúce medzi nimi vzájomnú komunikáciu. Mníchovi s brvnom v oku a označením *HYPO[CRI]TA* (Pokrytec) sa druhý človek s trieskou v oku prihovára slovami: *IGNOSCE TE IPSVM*, čiže: „*Skúmaj (súd) seba samého*“, v zmysle *najprv skúmaj vlastné chyby a tak súd chyby druhých*. V súdobej grafickej produkcii sa môžeme stretnúť s viacerými totožnými námetmi, no presnú predlohu, ktorú použil maliar vo Veľkej Lesnej zatiaľ nepoznáme. Ikonografia obrazu je špecifická. Preto možno uvažovať, že v nej mohol objednávateľ výzdoby reagovať na istú udalosť, ktorá s ním bezprostredne súvisela.

Spôsob výzdoby špalety víťazného oblúka pripomína maľby v Toporci. Do 4 oválnych polí, ukončených po dĺžke rollverkovým motívom, umiestnil maliar sediace postavy 4 starozákonných prorokov: Ezechiela, Mojžiša, Sofoniáša(?) a Samuela. Víťazný oblúk je po dĺžke lemovaný pásmi, medzi ktoré tieto oválne polia vložili. Každé z nich obkolesuje rám a navzájom sa prepájajú prstencami s vyrastajúcimi listami po stranách.



Dve vrchné polia nemajú figurálnu výplň. Namiesto nej je vnútorná plocha vyplnená stlačenou kvadrilobou, v strede s ornamentálnym listovcovým motívom. Farebnosť výmalby víťazného oblúka sa nesie v zelených, modrých, červených a svetlohnedých tónoch, ktoré na svetlom podklade výrazne vystupujú. Rovnaká farebnosť bola použitá na krížovej klenbe presbytéria, kde sa na jej troch prsiach zachovala veľkoryso koncipovaná rozvilinová ornamentika s florálnymi motívmi, doplnenými o anjelské figúry voľne rozostavené medzi listový ornament. Vo vrchole klenby sú figúrky nahradené skupinami okrídlených hlavičiek putti a anjelov, ktoré sa vznášajú na oblaku. Malby severnej steny presbytéria približujú Pašiový cyklus, ktorý je rozdelený do 4 horizontálnych pásov nad sebou, delených vertikálne na nepravidelne veľké polia s ohraničujúcim rámom. Poradie scén čítame zdola nahor od ľavého okraja: 1) Posledná večera, 2) Umývanie nôh apoštolom, 3) Olivová hora, 4) Judášov bozk a Kristovo zajatie, 5) fragmentárne zachovaná neidentifikovaná scéna. Medzi posledné dva výjavy spodného pásu zasahuje široké pole s dobovým zobrazením stanu zasadeného do krajinárskeho prostredia bližšie neurčeného výjavu. Stan pomyselné vyrastá z oslieho chrbta, ukončujúceho najdôležitejšie miesto v kostole – gotické tabernákulum. Dej pokračuje v strednom páse sprava: 5) Kristus pred Pilátom(?), 6) *Ecce Homo!*, 7) Posmievanie sa Kristovi, 8) Bičovanie Krista,⁴⁴ 9) Nesenie Kríža, 10) neidentifikovaná pašiová(?) scéna. Tretí pás ohraničujú z oboch strán dekoratívne polia s anjelskými figúrkami v rámci rozvilinovej ornamentiky a dej paší pokračuje zľava doprava: 11) fragmentárne zachovaný výjav, pravdepodobne Ukrižovanie, 12) Snímanie z kríža, 13) Zmŕtvychvstanie. Najvyšší pás, tesne pod čelom klenby znázorňuje ešte jednu neidentifikovanú scénu. Malby vo Veľkej Lesnej boli odkryté a reštaurované koncom 19. storočia, no až doposiaľ nebola ich ikonografia presnejšie určená, i keď sa uvažovalo o kristologickom cykle. Predpokladané datovanie do obdobia okolo roku 1500⁴⁵ však možno spoľahlivo posunúť až do prvej polovice 17. storočia. Slohovú a v niektorých prípadoch aj ikonografickú identifikáciu maliieb na severnej stene presbytéria sťažila neodborná



Obr. 15. Nástenné malby v miestnosti na prízemí domu č. 40 (Hainov dom) na Námestí Majstra Pavla v Levoči z roku 1542: a) Sova napadnutá vtákmi, b) alegória spútaná Spravodlivosť (Iustitia), c) detail Spravodlivosti, d) malby pod stropom.

⁴⁴ Dve predchádzajúce scény sa vymykajú zaužívanej postupnosti jednotlivých výjavov a mali by predchádzať scénam Krista pred Pilátom a *Ecce Homo!* (pozn. autora).

⁴⁵ Milan TOGNER : *Stredoveká nástenná maľba*, s. 109 – 110.



Obr. 16. Nástenné maľby v miestnosti na prízemí domu č. 40 (Hainov dom) na Námestí Majstra Pavla v Levoči (okolo roku 1630): a) detail vtáka (pelikán), b) detail tváre staršej ženy, c) detail vtáka (dudok), d) ovocno-florálne motívy.

premaľba Jána Janička z roku 1987. Obrisy postáv sú vytiahnuté tmavou linkou, pričom tu absentujú niektoré farebné tóny, ktoré sú našťastie viditeľné na iných miestach (klenba, víťazný oblúk).

Spoľahlivo však môžeme maľby určiť ako „renesančné“ na základe použitého zvižaného ornamentu, detailov s okrídlenými anjelskými hlavičkami a putti na klenbe umiestnenými aj na severnej stene presbytéria, či použitia kariatíd na obraze s *Podobenstvom o brvne v oku*. Viaceré podobnosti s rustikálne pôsobiacimi toporeckými maľbami, nepatrná vzdialenosť oboch obcí a vzájomné previazanie rodov pánov z Hrhova a pánov zo Švábovíc vytvárajú predpoklad jedného, nie veľmi zručného tvorcu oboch diel, ktorého identita ostáva nateraz zahalená tajomstvom. Podobne ako v Toporci, tak aj vo Veľkej Lesnej súvisia zachované maľby s protestantskou ikonografiou⁴⁶ (kristologický cyklus, starozákonní proroci, podobenstvo o brvne v oku), avšak s jasnými formálnymi reminiscenciami na staršie stredoveké vzory. To možno badať v spôsobe zobrazenia pašiového cyklu do horizontálnych pásov, ako aj v umiestnení prorockých postáv (v prípade Toporca alegorických) vo víťaznom oblúku v rade za sebou.

K najskvostnejším objektom v Levoči patrí Hainov dom na Námestí Majstra Pavla. Prízemnú miestnosť, oknom otvorenú do námestia, dekorujú nástenné maľby z dvoch renesančných fáz. Staršej, pochádzajúcej z rokov 1542 a 1543 už bola venovaná pozornosť.⁴⁷ Ornamentálna výzdoba, s použitím bohatých florálnych a rastlinných motívov (napríklad tulipány, ruže, nevädze, trstina, rohy hojnosti, trsy ovocia) a s viacerými zakomponovanými zoomorfnými prvkami, bola použitá ako doplnok o storočie starších malieb. Mladšia dekorácia z obdobia okolo roku 1630, kedy bol majiteľom domu levočský kupec Ján Lang, bola koncipovaná ako celoplošná výzdoba prízemnej miestnosti a stien sály na poschodí. Na prízemí sa fragmenty mladšej maľby zachovali v oblasti pod trámovým stropom. Tu sa okrem rastlinných, zvieracích (lov psa na zajaca, lov psa na jeleňa, veвериčka) a vtáčích (napríklad dudok, bociany, páv, labuť, pelikán) motívov, zakomponovaných do rozvetvených úponkov a kytíc, zachovala ženská podobieň s drapériou obtočenou okolo hlavy.

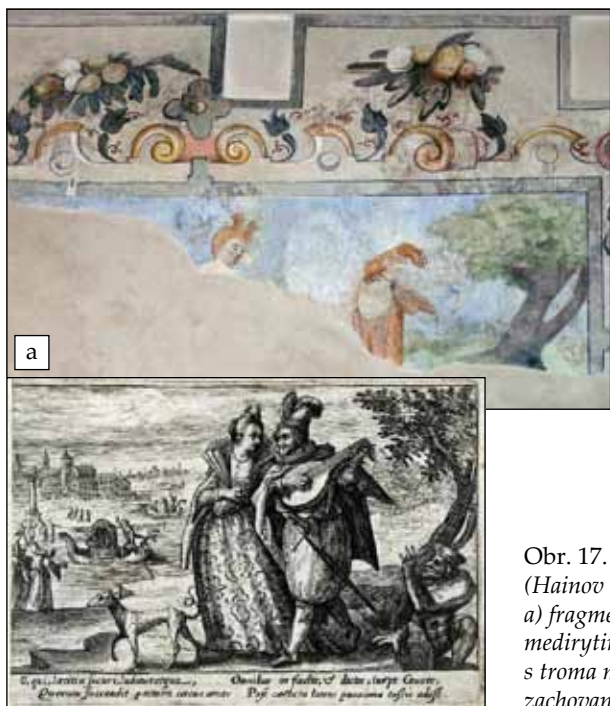
⁴⁶ Surčitosťou možno tvrdiť, že tieto maľby vznikli pred polovicou 17. storočia, keďže rod pánov zo Švábovíc sa už od jeho druhej polovice hlásil ku katolíckej viere, o čom svedčí obraz so svätým Sebaštianom, umiestneným v interiéri pod mladšou západnou emporou s datovaním 1655 na zadnej strane a o niečo neskoršia západná baroková empora, ktorú nechal v roku 1670 vyhotoviť Melichar zo Švábovíc (Sváby).

⁴⁷ Najnovšie: Jozef MEDVEČKÝ : Sova napadnutá vtákmi, 1542 a Spútaná Spravodlivosť, 1543, in: Ivan Rusina a kol. : *Renesancia*, s. 816 – 818 (aj so staršou literatúrou).

Ženská tvár tvorí súčasť celkovej kompozície, presne tak ako to poznáme zo súdobých manieristických predlôh s groteskami. Maľba je obohatená o dva erbové fragmenty a o znak cisárskeho dvojhlavého čierneho orla. Trámovie je na stene lemované červeným pásom, z ktorého vyrastajú stuhy, drapérie a girlandy.

Podobne lemoval trámy na poschodí sivý pás, no tu sa pôvodný strop nezachoval. Florálne a rastlinné motívy sú totožné s tými na prízemí, doplnené o manieristické typy ornamentov – rolwerk a beschlagwerk (pôvodne boli určite aj na prízemí) a zo zvieracej ríše sa tu vyskytuje aj symbolický výjav pelikána s mláďatami. Do výmaľby poschodia bola kompaktné včlenená staršia štukatárska výzdoba portálu z roku 1530 (pozri text vyššie).

Súčasťou dekorácie stien je podnes zachovaná trojica figurálnych kompozícií, koncipovaných ako samostatné obrazové polia s rámami obkolesenými beschlagwerkom. Ide o tri torzovito zachované scény (pôvodne predpokladáme vyšší počet), priamo inšpirované troma grafickými predlohami manieristického grafika Crispijna de Passe. Maľba na severnej strane miestnosti s rozoznateľným párom (muž a žena), ako aj maľba oproti na južnej stene, kde vieme rozoznať dva páry, boli inšpirované jeho medirytinami zo zbierky *Hortus Voluptatum* z roku 1599. Prvá z dvojice grafik má názov *Dáma apán prechádzajúca sa po brehu rieky* a druhá *Dáma a traja milenci*. Tretí výjav vychádza z medirytiny s názvom *Nočná serenáda* a je súčasťou zbierky od Crispijna de Passe



Obr. 17. Nástenné maľby v miestnosti na prvom poschodí domu č. 40 (Hainov dom) na Námestí Majstra Pavla v Levoči (okolo roku 1630): a) fragmentárne zachovaný výjav *Žena a muž kráčajúci po brehu rieky*, medirytina Crispijna de Passe, b) fragmentárne zachovaný motív ženy s tromi milencami, detail a medirytina Crispijna de Passe, c) fragmentárne zachovaný výjav *Nočná serenáda*, detaily a medirytina Crispijna de Passe.



Obr. 18. Miestnosť na prvom poschodí domu č. 40 (Hainov dom) na Námestí Majstra Paola v Levoči: a) vrchná časť portálu na poschodí a jeho štuková a maliarska výzdoba, 1530 a okolo 1630, b) detail ornamentálnej výzdoby s motívom labute, c) motív pelikána kŕmiaceho svoje mláďatá.

Nieuwen ieucht spiegel z rokov 1615 – 1617. V tejto zbierke bola opäť použitá grafika s mileneckým párom pri rieke, uverejnená v *Hortus Voluptatum*. Všetky 3 použité predlohy sú v dolnej časti doplnené o text, ktorý nám ozrejmjuje ten ktorý námet. Predpokladáme, že sa na stenách nachádzali aj iné výjavy, čerpajúce predlohu práve z týchto zbierok.

Maľované obrazy na stenách miestnosti pomáhajú vysvetliť funkciu, ktorej slúžila. Jednoznačne šlo o zábavy svetskej povahy, hudobné, tanečné a azda aj divadelné predstavenia, keďže hlavnú líniu oboch grafických sérií vyplňa „petrarkovský duch“ plný optimizmu a hravosti. Ľudia na nich pijú, jedia, hrajú na hudobné nástroje, milujú sa...

Maliarska a sgrafitová výzdoba Kežmarského hradu bola v umelecko-historickej literatúre až doposiaľ nedocenená.⁴⁸ Hrad bol v 16. storočí vo vlastníctve, respektíve v zálohu viacerých pánov, no vážnejšie úpravy sa uskutočnili až v období, keď hrad medzi rokmi 1579/1583 – 1684 vlastnila významná sedmohradská rodina Tököliovcov (Thököly).⁴⁹

Už za pôsobenia prvého z Tököliovcov, Sebastiána, sa hrad stal centrom kultúrneho života. Tököliovci sa zaujímali o výtvarné umenie a hudbu, na hrade sa konali koncerty a okrem nich tu organizovali aj teologické a filozofické dišputy. Na nich sa schádzala spišská šľachta a inteligencia. Tekeliovci si nechali celý hradný komplex prestavať. So stavebnými úpravami začali pravdepodobne ihneď po jeho získaní do vlastníctva, pričom ho postupne premenili na luxusné a reprezentatívne rodové sídlo.⁵⁰ Požiarom zničený objekt obnovili v renesančnom duchu. Obvodové múry a bašty vyzdobili štítkovou atikou. Na základe zachovaných fragmentov môžeme tvrdiť, že si dali záležať aj na jeho výzdobe. Pred rokom 1600 dekorovali prinajmenšom atiky a strieľne. Rokom 1628 sa datuje ukončenie ďalšej renesančnej úpravy hradu. Počas nej došlo k prestavbe vstupnej veže, k vonkajšiemu múru pristavali susednú, obdĺžnikovú vežu. Polkruhová, východnú

⁴⁸ Prvý komplexnejší pohľad na renesančnú maliarsku výzdobu hradu priniesla Zuzana JANOŠÍKOVÁ : *Renesančné nástenné maľby na hrade v Kežmarku a humanistický odkaz rodiny Thököly*, in: „Ani spolu, ani bez sebe...“. *Interdisciplinarita v dejinách umění : Sborník příspěvků z III. ročníku konference studentů doktorských programů dějin umění 10. – 12. září 2010*, ed.: Filip Komárek a Michal Konečný. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář dějin umění. Brno 2010, s. 47 – 52.

⁴⁹ Na hrade žili 4 generácie rodu – Sebastián Tököli, Štefan I. Tököli, Štefan II. Tököli a Imrich Tököli.

⁵⁰ Nora BARÁTHOVÁ : *Kežmarský hrad*. Martin 1989, s. 52 uvažuje, že prvé renesančné, i keď iba rekonštrukčné práce, vykonal po požiari hradu v roku 1575 už predchádzajúci majiteľ Ján Rueber. Podobne aj starší autori. Blanka PUŠKÁROVÁ a Imrich PUŠKÁR : *Kežmarok : Pamiatky mestských rezervácií*. Bratislava 1979, s. 47 uvádzajú, že prvé renesančné úpravy mohol vykonať J. Rueber už v roku 1572. J. Rueber získal hrad do zálohu od predchádzajúceho majiteľa Alberta Laskiho. Objekt v roku 1575 vyhorel, no zdá sa, že J. Rueber na obnovu prostriedky nemal, keďže v tom čase žiadal Laskiho o vrátenie pôžičky. Ten mu ju napriek tomu nevyplatil a tak z dôvodu nepriaznivej finančnej situácie záložoval J. Rueber v roku 1577 objekt Stanislavovi Turzovi a o dva roky na to Sebastiánovi Tökölimu. Keďže šli obe Rueberove pôžičky na vojnové účely, predpokladáme, že J. Rueber do renesančnej úpravy hradu tesne po požiari v roku 1575 zásadne nezasiahol.

vežu a hladomorňu zároveň vyzdobili novými, ornamentálnymi sgrafitami.⁵¹

Na tieto úpravy upomína nápis na doske vstupnej veže, doplnený o dvojicu reliéfnych erbov rodov Tököli a Turzo (Thurzo). V čase druhej renesančnej obnovy boli hradnými páni Štefan I. Tököli, Sebastiánov syn, a jeho manželka Katarína z rodu Turzo. Nad erbami vytesaný nápis *TVRRIS FORTISSIMA/NOMEN DOMINI*, pochádza z *Knihy Prísloví* 18, 10: „*turris fortissima nomen Domini ad ipsum currit iustus et exaltabitur*“, čiže „meno Pánovo je pevnou vežou, do nej sa utečie spravodlivý a bude vyvýšený“.

Pod erbami je vytesané meno stavebníka a rok úpravy: *STEPHANUS TOKOLI DE KESMARK// ANNO SALUTIS 1628 TURRIM HANC RENOVARI CURAVIT*,⁵² čiže „V roku spásy dal túto vežu (palác) opraviť (prestavať) Štefan Tekely z Kežmarku.“

Renesančné úpravy sa dotkli aj ostatných častí komplexu a obohatili ho o nové, dnes už neexistujúce budovy na hradnom nádvorí, ktoré boli tak ako ostatné obytné časti vyzdobené renesančnými nástennými maľbami. Podľa zachovaných fragmentov, opakujúcich sa totožných motívov a ich rozmiestnenia, môžeme prevažnú časť maľieb datovať do druhej renesančnej úpravy hradu za Štefana I. Tököliho, teda najskôr do dvadsiatych – tridsiatych rokov 17. storočia.⁵³ Výzdobu, zachovanú vo východnej časti severovýchodného traktu, v miestnosti poschodia nad dnešným vstupom do objektu, možno interpretovať ako maľbu typu takzvanej zelenej izby. Uvedený typ bol obľúbený na konci stredoveku v panských, ale aj v meštianskych sídlach. Jej vytvorenie súvisí najskôr so Zápoľskovcami, respektíve s Hedviagou Tešínskou. Fragmenty tejto výmaľby možno pozorovať na západnej stene a v sedílii okenného otvoru na severnej stene miestnosti. Možnosť



⁵¹ O tom, že sgrafitá hradu pochádzajú z dvoch fáz, svedčí fragment sgrafitových esičok okolo strielne pôvodného hradobného múru, ktorý sa pri druhej renesančnej prestavbe dostal do interiéru pristavanej obdĺžnikovej veže. Táto veža je z exteriéru zdobená mladším, ornamentálnym sgrafitom. Pozri Zuzana JANOŠÍKOVÁ : *Renesančné sgrafito na Spiši*, s. 121 – 133.

⁵² Nepresne prepísaný nápis uvádza najnovšie: Norma URBANOVÁ : Kežmarok, mestský hrad, in: Ivan Rusina a kol. : *Renesancia*, s. 761, pričom aj samotné heslo obsahuje viaceré nejasnosti. Eva KRIŽANOVÁ : *Omyly a tradície na príklade Kežmarského hradu*, in: *Umenie na Slovensku v historických a kultúrnych súvislostiach* 2007. Trnava 2008, s. 189. Autorka správne uvádza, že dnešná nápisová doska je iba replikou, no pri interpretácii pôvodného nápisu s ňou môžeme polemizovať. Píše, že tu ide o nesprávny prepis mena hradného pána, ktoré sa vraj v 17. storočí písalo ako „Teokely“ a nie „Tököly“. Toto tvrdenie však nemôžeme pokladať za jednoznačné. V nami sledovanom období sa stretávame s rôznymi podobami prepisu tohto mena, napríklad na pôvodnom portáli z roku 1668, vedúceho do hradnej kaplnky, je vytesané meno stavebníka ako „Thököli“. E. Križanová, pravdepodobne vychádza zo staršieho tvrdenia, ktorého autorkou je Nora BARÁTHOVÁ : *Kežmarský hrad*, s. 57. Autorka tiež uvádza, že vraj pri vyhotovení repliky tabule nebolo dodržané „v latinskom texte zvyčajné písanie písmena U ako V“. Toto tvrdenie sa však nezakladá na pravde. V 17. storočí sa totižto bežne stretávame s písaním písmena U v tvare „U“ v latinských textoch na epigrafických pamiatkach.

⁵³ Milan TOGNER : *Stredoveká nástenná maľba*, s. 50 kládie výmaľbu objektu na prelom 15. a 16. storočia.



Obr. 19. Kežmarský hrad: a) pohľad na polkruhovú a obdĺžnikovú vežu, b) nástenné maľby na severnej stene miestnosti poschodia vstupnej veže, c) postava blázna so skupiny piatich bláznov (okolo roku 1639), vpravo medirytina Franza Bruna (okolo roku 1555 – 1610), d) maľba s výjavom Actaeona a Diany, vľavo medirytina Crispijna de Passe (1602), e) druhá postava blázna, vpravo rytina Franza Bruna blázon s gajdami (1555 – 1610), f) tretia postava blázna, vpravo rytina Franza Bruna blázon (1555 – 1610).

interpretovať výzdobu do uvedeného typu podporuje akantová ornamentika vtesnaná medzi pásy rumelkovej farby vyrastajúca z iluzívneho parapetu s prevesenými drapériami, ktoré pôvodne prebiehali po celej šírke izby. Ďalšie fragmenty malieb sú nad záklenkom sedílie severného okna. To, či tieto maľby vznikli ešte počas Sebastiánovej prestavby, alebo až v čase úprav iniciovaných jeho synom Štefanom I., je pre ich fragmentárnosť ťažké spoľahlivo určiť. Dá sa však predpokladať, že súvisia s nepatrnými fragmentmi rastlinných bordúr červenej a zelenej farby, ktoré sa zachovali vo vrchnej časti výklenkov okenných otvorov tejto miestnosti. Tieto sa spájajú s renesančnou fázou za Štefana I. Fragmenty takejto výzdoby možno nájsť aj na oboch poschodiach vstupnej veže, kde je ukončenie prestavby jasne datované rokom 1628. Maľby preto museli vzniknúť v tomto období. Vo veži sú špalety západných okenných sedílií natreté zelenou tónovanou omietkou, totožnou s tónom omietky miestnosti severovýchodného traktu a rovnako nad severným portálom miestnosti druhého poschodia možno fragmentárne identifikovať podobné iluzívne rumelkové rámovanie.

V ďalšej miestnosti poschodia severovýchodného traktu (niekde uvádzaná ako rytierska sieň), ako aj na ostatných miestach objektu, vidno motívy inšpirované manieristickou grafikou. Priestraná miestnosť bola pod pôvodným trámovým stropom lemovaná iluzívnou rímsou s vlysom zo štylizovaných roziet a ľalií (dnes zachované fragmenty na západnej a východnej stene) a steny vertikálne ohraničovali rámy s motívom sušeného vavrínu (zachovaný fragment na západnej stene). Zachovali sa aj motívy dvoch iluzívnych stĺpov na západnej stene obrastené úponkami viniča, ktoré spočívajú na volútovitej konzole s hlavickou v tvare štylizovaného kalichovitého kvetu (tulipánu?). Úponky obtáčajúce stĺpy sú navzájom v dolnej časti prepojené. Iluzívnu maľbu hviezdnej oblohy vo východnom okennom záklenku vymieňajú v špaletách rastlinné a zoomorfne prvky (zachovaná figúrka veveričky). Pri západnom okennom výklenku je odkrytá časť s pôvodnou omietkou. Dá sa tu rozpoznať fragment rollverku, iluzívne astragalové rámovanie v monochrómej sivej farbe, vyplnené rastlinnými úponkami.

Na prvom a druhom poschodí vstupnej veže sa podobné motívy rastlinných úponkov zachovali v častiach okenných sedílií. Na druhom poschodí sa nachádzajú totožné prvky, avšak v monochrómej sivej farbe. Záklenky opäť vyplňa iluzívna hviezdna obloha. Časť rastlinnej ornamentiky nájdeme aj na okenných oblúkoch obdĺžnikovej veže a totožné stáčané úponky s motívmi



listov, ruží, tulipánov a granátového jablka možno vidieť aj na okennom záklenku v západnej miestnosti severovýchodného traktu.⁵⁴

Podobné motívy sa vyskytujú v špalette okna dnes už nezachovaného severného traktu, ako aj v totožnej výzdobe špalety okna z pôvodného južného traktu, ktorá je azda najlepšie zachovaná. Tu sú listové úponky doplnené o ďalšie motívy: nevädzu, figúrku zajaca(?), vtáčika a mužskú hlavu s bradou a klobúkom na hlave. Južný a severný trakt boli v 18. storočí zbúrané a dnes sú ich okná otvorené do nádvorja. Na vonkajšej stene severovýchodného traktu, tesne nad oknom poschodia možno nájsť ďalší fragment, vychádzajúci zo súdobej grafiky s groteskami, centrálne umiestnenou ľudskou podobizňou a beschlagwerkovým motívom doplneným po stranách o úponky a dve figúrky vtákov. Pre všetky fragmenty, ktoré sa na Kežmarskom hrade zachovali, treba hľadať predlohy v súdobých renesančných, no najmä manieristických grafikách, napríklad v diele Étiennea Delauna a Matthausa Meriana, či v starších rytinách od Hansa Sebald Behama, Virgila Solisa a Cornelisa Bosa.

V miestnosti prvého poschodia vstupnej veže sa však okrem ornamentálnych úponkových motívov, dnes už len v oblasti okennej sedílie trojdielneho okna, zachovali aj neúplné figurálne výjavy, datované rokom 1639.⁵⁵ Tento dátum sa nachádza v nápisovej páske nad jedným z výjavov na severnej stene miestnosti. Nápis sa nepodarilo kompletne dešifrovať, no jednoznačne nadväzuje na maľbu, ktorú do tvaru medailónu obkolesuje. Figurálna maľba napravo od vstupného gotického



Obr. 20. Kežmarský hrad: a) celkový výjav piatich bláznov, b) detail postavy Actaeona z výjavu Diana a Actaeon, c) maľovaný nápis na severnej stene miestnosti prvého poschodia vstupnej veže.

⁵⁴ Georgius Bohus : *Historisch-geographische Beschreibung des in Oberungarn berühmtesten Zipser Landes*. Kežmarok 1919. Vydal Ján Lipták; rukopis z rokov 1711 – 1722. Bohuš píše, že v miestnosti severovýchodného traktu, v susedstve kaplnky, bol kedysi veľkolepý palác, ktorý bol prepojený chodbami a vyzdobený maľbami, ktoré čerpali motívy z dejín Uhorska a vraj zväčša pochádzali od Talianov.

⁵⁵ Figurálne výjavy boli už v časoch Christiana Genersicha vo fragmentárnom stave. Christian GENERISCH : *Merkwürdigkeiten der königlichen Freystadt Késmark in Oberungarn, am Fusse der Carpathen*. Caschau 1804 a Győző BRUCKNER : *Kesmark szabad Királyi város műemlékei*. Keszmark 1908. Győző Bruckner medzi maľbami identifikoval figúry hudobníkov, tanečníkov a stolovníkov a texty medzi nimi označil za mravoučné. Presnejšie však výjavy nešpecifikoval. Tieto informácie preberá aj Eva KRÍŽANOVÁ : *Omyly a tradície*, s. 187.



Obr. 21. Kežmarský hrad – a) kamenná nápisovo-erbová tabuľa s reliéfnym vyobrazením erbov Štefana I. Tököliho a jeho manželky Kataríny Turzovej, b) Kežmarský hrad na kresbe Viktora Myškovského, c) pohľad na južnú časť nádvorja.

portálu približuje známy príbeh bohyně Diany a thébskeho hrdinu Acteona vychádzajúci z antickej mytológie, ktorý vo svojich *Metamorfózach* opísal Ovídius. Príbeh je znázornený v scéne, keď Actaeon prekvapí Dianu spolu s nymfami v kúpeľi a ona ho vzápätí prúdom vody premieňa na jeleňa. Diana a jej družky stoja v bazéne umiestnenom v ľavej časti výjavu. Actaeon je znázornený v centrálnej časti už s hlavou jeleňa, no ešte s telom človeka, v brnení s kopijou a so vztýčenou rukou. Vpravo pod ním sú jeho psy. Tie Actaeona, podľa príbehu, vzápätí už ako jeleňa roztrhajú. Fragmentárny nápis približuje dôvod zobrazenia tejto scény. Posledné slová z nečitateľného textu:⁵⁶ *UMBRA* (tieň), *LVTVM* (blato) odkazujú na stredoveké a renesančné filozofické texty ako aj básnické verše, v ktorých sa poukazuje na márnosť a ničotnosť ľudského bytia.⁵⁷ Príbeh Diany a Actaeona bol v renesančnej grafike a maľbe veľmi obľúbený (známe sú napríklad diela od Tiziana Vecellia †1559 či Giuseppa Cesariho †1606) a v kežmarskej maľbe odkazuje na to, aké fatálne následky môže mať ľudská žiadostivosť. Predpokladáme, že ako predloha poslúžila maliarovi rovnomenná grafika od francúzskeho autora Étiennea Delauna, ktorú spolu s ďalšími osemnástimi grafickými listami zobrazujúcimi známe scény z antickej mytológie vytvoril v rozmedzí rokov 1550 – 1583. Autor v Kežmarku pozmenil niektoré detaily (odev Actaeona vymenil za zbroj a vymenil polohu jeho ruky s Dianinou).

V centrálnej časti severnej steny je nad gotickým portálom umiestnený osemriadkový latinský nápis, ktorý sa napriek narušenému stavu omietky podarilo rozlúštiť:

MORS TUA IUDICI[UM INFERNUS GAU]
DIA COELI

Quatuor ho[m]on[ov]i[s]sim[a] me[- -]a die
Mors tua mors [Christi fra]jus m[undi] gloria
[coeli]

E[t] dolo[r inferni sunt] medita[nda] tibi
M[or]s sol[et] in[num]e[r]is m[orbis] co[rumpere]
vitam

O[mnia] mors [rostro devorat ipso suo]
R[ex prin]cep[s] stultus [sap]iens [miser] a[eger]
Sis [quicumq]ue velis p[ul]vis et umbra [sumus]⁵⁸

⁵⁶ Ten sa podarilo rozlúštiť len čiastočne: *QVI RERVM SOL[ET] LVX [- -]E[- -] X[- -] [V]MBRA LVTVM 1639*

⁵⁷ Pozri napríklad verš z básne od Jána zo Salisbury (okolo 1120 – 1180): vymenúva, čím je vlastne človek: „...Terra, cinis, verm[is], faex, vapor, umbra, lutum?“ Johannes SARESBERIENSIS: *Entheticus de dogmate philosophorum*. Hamburg 1813, s. 34.

⁵⁸ „Tvoja smrť, (posledný) súd, pekel, nebeská radosť. Posledné štyri veci človeka. Smrť tvoja, smrť Kristova znamenajú nešťastie na zemi a radosť v nebi. O pekelnom utrpení musíš premýšľať. Smrť zvyčajne pretrhne niť života pri niektorej z nespočetných chorôb. Svojím zobákom smrť všetkých zožerie. Kráľ či knieža, hlupák či mudrc, bedár či človek chorý, kýmkoľvek by si chcel byť, aj tak sme všetci len prach a tieň.“ Posledné 4 riadky latinského nápisu so zvýraznenými prvými a poslednými písmenami predstavujú báseň, tzv. *akrostichon*, v ktorom počiatkové alebo aj koncové (*teletich*) hlásky, či slabiky veršov, vytvárajú slovo, slovné spojenie či dokonca vetu. Akrostichon bol veľmi obľúbený už v antike. Do vrcholnej podoby ho priviedol predovšetkým rímsky básnik Publilius Optatianus Porfyrius v 4. storočí.

Umiestnenie nápisu nad vstupom do jednej z dôležitých miestností sídla dosvedčuje, aký význam jeho majiteľ týmto slovám pripisoval. Rovnaké znenie akrostichu z Kežmarského hradu nájdeme aj na súdobých sepulkrálnych pamiatkach, no mimo nášho územia (Anglicko, Škótsko). Naľavo od nápisu je umiestnená váza s kyticou z kvetov a ovocia. Aj jej podoba pochádza z dobových vzorníkov.

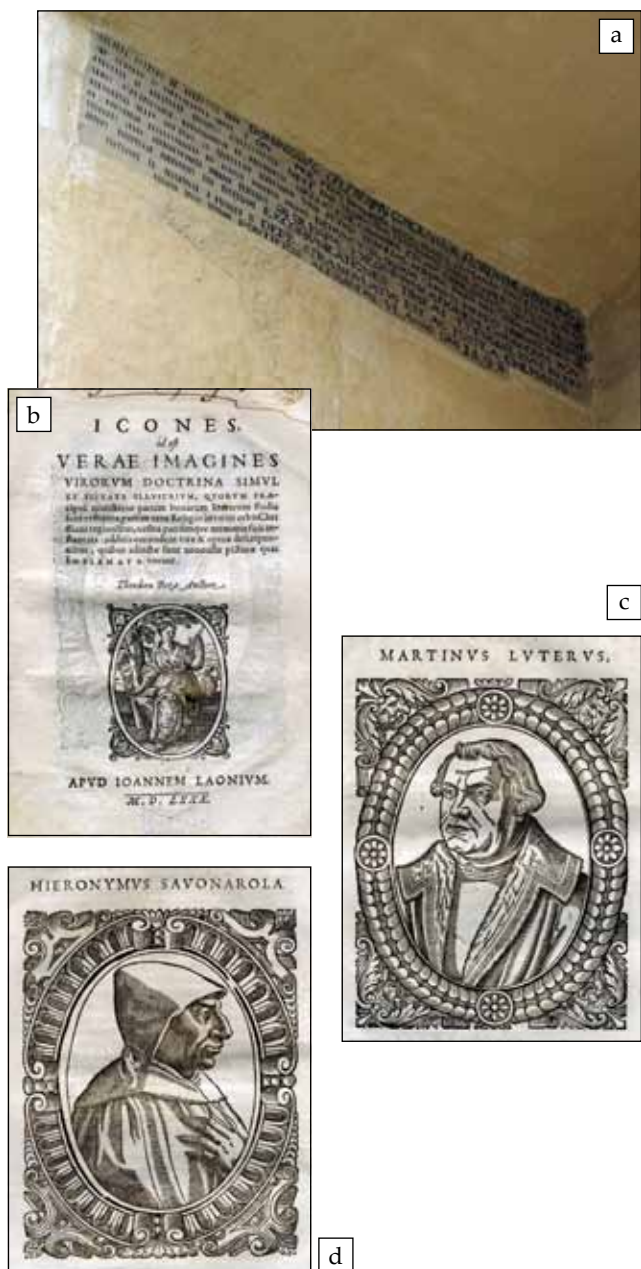
Za ňou nasleduje výjav s piatimi mužskými postavami, hrajúcimi na hudobné nástroje. Prvý z nich tancuje s lutnou v rukách, druhý drží v pravej ruke gajdy a ľavú má vztýčenú nahor, tretí polohu jeho ľavej ruky opakuje a v pravej drží paliču bláznov. Štvrtá postava má v ruke takú istú paliču, no poloha ľavej ruky nie je čitateľná. Z piatej postavy sa zachovali obe ruky a časť gájd. Maliar sa pri tvorbe figurálnej kompozície inšpiroval predlohami od Franza Bruna, presnejšie sériou štyroch bláznov, datovanou rokmi 1555 – 1610. Nám sa z tejto série podarilo nájsť tri. Táto séria bola vytvorená podľa starších grafík od Hansa Sebalda Behama.⁵⁹ Posledná, piata postava, vznikla podľa bližšie neurčenej Brunovej(?) predlohy hudobníka, pričom inšpiráciu čerpal opäť v starších prácach H. S. Behama. Ak by mali reštaurátori k dispozícii nájdenej predlohy, tak by obnova fresiek dopadla inak a málo zreteľné časti by nemuseli vyplniť neutrálnym tónom omietky.

Na západnej stene je fragmentárne zachovaný výjav s mileneckými pármí a hodovníkmi, ktorý vychádza z tvorby francúzskeho anonymného autora. Maľba vznikla na základe kombinácie dvoch jeho grafík, pochádzajúcich zo série „*Dvanástich mesiacov*“ z roku 1580. Tak ako v prípade predlohy pre výjav Actaeona s Dianou, tak aj pre tento použil maliar predlohu od francúzskeho grafika. Maľbu na západnej stene vytvoril kombináciou postáv a predmetov z drevorytov, predstavujúcich mesiace Máj a Január. V nároží južnej steny je umiestnená nahá ženská postava, obklopená rozvilinami, ktorá mohla byť súčasťou rozsiahlejšej kompozície. Uvedené výjavy a sprievodné nápisy potvrdzujú, že príslušníci rodiny Tököli, najmä Štefan I., boli vzdelaní, svetaznalí šľachtici a zároveň rozhladení meceni. Podporovali aj jedného z najvýznamnejších uhorských humanistických básnikov Jána Filického, rodáka z Vlkovej na Spiši. Štefan I. študoval v Nemecku a podľa jeho dnes už nezachovaného náhrobného kameňa ešte ako mladý muž precestoval veľkú časť Európy



Obr. 22. Kežmarský hrad – a) nástenná maľba v špalette pôvodného okenného otvoru niekdajšieho južného traktu, b) okenná sedília s maľovanou špaletou na poschodí severovýchodného traktu, c) fragment maľovaného závesu na stene na poschodí severovýchodného traktu.

⁵⁹ V Britskom múzeu v Londýne sa zachovala časť neporezaných tlačených hracích kariet od tohto autora, kde je postava dolníka v odevu blázna hrajúceho na lutnu, totožná s jednou z Brunových grafík. Je zrejmé, že podľa Sebaldových bližšie neznámych predloh vznikli aj ďalšie grafiky s postavami bláznov.



Obr. 23. Kežmarský hrad: a) malovaný nápis na ľavej strane špalety pôvodného okenného otvoru z niekdajšieho východného traktu z konca 16. storočia, b) titulný list spisu *Icones id est verae imagines virorum doctrina simul et pietate illustrum* [...] quibus adiectae sunt nonnullae picturae quas Emblemata vocant, autor Theodorus Beza, Geneva 1580, c) portrét H. Savonarolu, medirytina, list zo spisu *Icones id est verae imagines...* od T. Bezu, d) portrét M. Luteru, medirytina, list zo spisu *Icones id est verae imagines...* od T. Bezu.

(Nemecko, Anglicko, Belgicko, Taliansko, Francúzsko). Okolo roku 1600 bol v Padove členom akademického krúžku a jedným z jeho priateľov bol významný škótsky humanista a cestovateľ Thomas Seget. Je preto pochopiteľné, že sa pri štúdiu, cestách a nadviazaných kontaktoch oboznámil s vyspelosťou renesančného výtvarného umenia a s humanistickou literatúrou, ktoré sa mu stali inšpiráciou.⁶⁰

Miestnosť, slúžiaca ako jedáleň a spoločenská miestnosť, svojou maliarskou výzdobou odkazuje na funkciu jej využitia – zobrazenie scény s komediantmi (bláznami), hodovanie a milostné páry. Zdá sa však, že tieto motívy mali spoločne s doplnujúcou textovou zložkou upozorňovať prítomných aj na pomínutelnosť ľudského šťastia a blízkosť smrti (*memento mori*), pretože „takýto údel čaká na každého z nás, bez ohľadu na to, či sme bohatí alebo chudobní, žobrák alebo kráľ, múdri alebo hlúpi“.

Veľké, segmentovo ukončené okenné otvory prerazené do východného hradobného múru, dnes otvorené do nádvorja hradu, pôvodne presvetľovali nezachovaný východný trakt. Práve tu sa konali známe filozofické a teologické dišputy ako aj divadelné hry.⁶¹ V horných častiach okenných špaliet sú umiestnené texty, približujúce život florentského dominikánskeho mnícha Hieronyma (Girolama) Savonarolu a zásluhy reformácie Martina Luteru (Luther). Nekompletne zachovaný nápis na ľavej strane: [HIERONYMVS 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, CARDINALIV(M), OMNIV(M) Q(VE)[SPIRITVALIVM TVRPEM SCELERATA-MQVE, VITAM ET OFFICII] NEGLE[C]TIONE(M) GRAVISSIME AC[CVS]ARE SOLITV(S), NEGA-VIT QVOQ(VE)[PRIMATVM PAPAE, CLAVES DOCVIT ECCLESIAE TOTI, NON] VNI PETRO TRADITAS ADHAEC PAPA(M) NEC VITA(M), NEC DOCTRINA(M)[CHRISTI RETINERE, QVIA PLVS SVIS INDVLGENTIIS ET TRA]DITIVNCV[L]IS, QVAM CHRISTI MERITO TRIBVAT, IDEOQ(VE)[EVM ESSE ANTICRISTVM ASSERVIT] Q(VO)Q(VE) PAPAE EXCOMMVNICATIONEM CVRANDVM NON/[ESSE, QVOD QVI PAPAE IMPIAS] EXCOMMVNICATIONES TIMEAT ET

⁶⁰ Presný prepis nezachovaného náhrobku pozri Christian GENERISCH : *Merkwürdigkeiten*, s. 462 – 463.

⁶¹ Nora BARÁTHOVÁ : *Kežmarský hrad*, s. 70 a TÁŽE : *Kežmarok – hrad*, s. 2.

FVGIAT, EVM IN DEI/[EXCOMMVNICATIO-
NEM INCI]DERE STRANGVLVS EST AC PO-
STEA CREMATVS/[FLORENTIAE POSTVLATV]
PONTIFICIS ALAXANDRI VI, ANNO D(OMI)NI
1498⁶² pochádza z diela chorvátskeho vzdelanca
Mathiasa Flacia *Catalogus testium veritatis...*, no
posledné 2 riadky, popisujúce Savonarolovu po-
pravu sú prepisom textu z tlače *Icones id est verae
imagines...* od významného kalvínskeho učenca
Theodora Bezu.⁶³ Z Bezovej knihy pochádza tiež
nápis, umiestnený na opačnej, pravej strane špa-
lety: POST HOS OMNES ANNO D(OMI)NI 1517
MARTHINVS LVTHERVS EVANGELICAE
[LVCIS FLAMMAE]/E DENSISSIMIS TENEBRIS
SENSIM PROFERENDAE PRAECO A DEO OPTI-
MO [MAXIMO HVMANI]/[GENERIS] MISERTO
[E]XCI[T]ATVS, ET QVIDEM (DICTV MIRABILE)
EX [MEDIA SATANAE SENTINA]/PSEVDO MO-
NACHORVM VIDELICET AVGVSTINIANORV(M)
CAENOBIO A[D REPVRGANDVM DEI TEM-
PLVM]/EVOCATV(S) EST EO IPSO ANTICHRISTO
OCCASIONEM EI PRAEBIENTE, QVEM ARREP-
TO VERBI DEI//FLAGELLO ERAT EX OCCVPA-
TA CHRIST[I] DOMO PROFLIGAT[VRVS, QVEM
NON CAESARES, NON]/REGES, NON FVLMI-
NA EX ARCE TARPEIA VIBRATA NO[N VLLAE
INNVMERABILIVM SOPHISTARVM]/PHALAN-
GE[S] VEL TANTILLVM TERRVERVNT, C[VIVS
DENIQVE LABORIBVS ECCLESIA]/INSTAVRATA
QVANTV(M) A MVLTIS SECVLIS VIX C[VIQVAM
DEBET, PLVRA TAMEN DEBITVRA].⁶⁴ Obe knihy
pojednávajú o významných osobnostiach, kto-
ré sa podieľali predovšetkým na kritike pápeža



⁶² „H. S., slávny mních, kazateľ z Florencie (...) Správne zmyšľal vo veci ospravedlnenia (očistenia) hriešnikov vierou v Krista, vo svojich kázaniach vyzdvihol humanistické prvky, obhajoval prijímanie pod obojakým spôsobom, odsúdil pápežské odpustky a veľmi vážne obvinil kardinálov a všetkých duchovných z bezbožného a zločinného života a zo zanedbávania si povinností. Odmietal tiež prvenstvo pápeža a učil, že kľúče od celej cirkvi boli Petrovi dané preto, aby sa zachovával život a učenie Krista, zatiaľ čo pápež omnoho viac rozdával odpustky akoby pamätal na Krista. A preto ho (Savonarola) vyhlásil za Antikrista. Nedbal na to, že bol pápežom exkomunikovaný. Touto bezbožnosťou sa malo dosiahnuť, že sa Savonarola zľakne, že u Boha upadne do nemilosti a ujde. Nakoniec bol mučený a potom upálený vo Florencii na základe obžaloby pápeža Alexandra VI, v roku Pána 1498.“

⁶³ Matthias FLACIUS : *Catalogus testium veritatis, qui ante nostram aetatem reclamarunt Papae*. Basiliae 1556 a Theodore de BEZE : *Icones id est verae imagines virorum doctrina simul et pietate illustrium [...] quibus adiectae sunt nonnullae picturae quas Emblemata vocant*. Geneva 1580 (vydal: Jean de Laon). Uvedené tituly boli iste súčasťou Tököliovskej knižnice, pôvodne umiestnenej v severnom trakte a po skonfiškovaní majetku rodu v 18. storočí prevezenej do Viedne. O tom, že bolo Bezeovo dielo z pôvodného Tököliovského majetku pred skonfiškovaním uchránené, môže nasvedčovať nález z Lyceálnej knižnice v Kežmarku, kde sa našiel jeden exemplár tejto tlače. Kniha je uložená pod sign. N 19866. Na titulnej strane tlače je rukou dopísaný údaj nového majiteľa Martina Pongrácza o tom, že kniha, ktorú získal v roku 1744 pochádza z knižnice Johanna Bernardi. Ján Bernardi bol na začiatku Tököliovského povstania jeho stúpencom. Avšak v roku 1691 sa spolu s ďalšími spolubojovníkmi od Imricha Tököliho odvrátil. Práve Bernardovi, mohol Imrich významnú tlač z rodinnej knižnice ešte predtým darovať. Pozri Iván NAGY : *Magyarország családai czimerekkel és nemzékrendi táblákkal*, vol. 2. Pest 1858, s. 28 – 28.

⁶⁴ „Po všetkých týchto udalostiach z roku 1517, Martin Luter, služobník najlepšieho a najväčšieho Boha, vynášajúci z hustých temnôt pochodeň evanjelia, pohnutý biednym osudom ľudského rodu, bol vyvolaný (obdivuhodné čo i len vysloviť) zo samého stredu diabolského spolku augustiniánskych pseudomnichov, aby očistil Boží chrám. Po uchopení slova božieho sa stal bičom, ktorý hodlá vymiesť chrám Krista a ktorého nezastrašili cisári ani králi, ani blesky vymršťované z vrchu Tarpeinho (narážka na pápeža, pozn. autorky), či nespočetné množstvo všelijakých mudrcov. Skrze jeho útrapy obnovené cirkvi je súdené pretrvať mnohé stáročia, čo je sotva dané komukoľvek inému.“ Reštaurátori oba nápisy nepoznali a na nečitateľných miestach ich vyplnili šrafovaním.



Obr. 24. Kaštieľ v Strážkach: a) exteriér, b) západná veža kaštieľa v Strážkach s kópiou nápisovej erbovej dosky, c) nápisová a erbová doska, umiestnená v interiéri kaštieľa v Strážkach (originál z roku 1622).

a katolíckej cirkvi, a tiež tých, ktoré významným spôsobom prispeli k formovaniu protestantského hnutia. Maľby môžeme podľa roku vydania mladšieho knižného diela datovať *postquam* 1580, približne do deväťdesiatych rokov 16. storočia,

keď bol pánom hradu Sebastián Tököli, známy svojím horlivým protestantským presvedčením. Práve v tomto čase musela byť vo svojom finále prvá renesančná úprava hradu.⁶⁵ V Bezovej knihe nájdeme medzi inými aj portréty Savonarolu a Martina Lutera, ktoré takmer s istotou vyplňali priestory pod nápismi.⁶⁶ O niekdajšej veľkolepej podobe hradu písali najmä v staršej literatúre viacerí autori. Podľa K. Divalda bol hrad najkrajšou renesančnou pamiatkou takzvaného hornouhorskeho štýlu:

„Máme málo takých pamiatok, o ktorých niekdajšom lesku by sa starí kronikári zmieňovali s takým uznaním, ako o zámku Tekelyovcov v Kežmarku. Podľa týchto opisov mal zámok priekopu, dvojité obvodové múry a päť bášť. V strede nádvorie stála fontána. Stavby obkolesujúce nádvorie spájala arkádová chodba. Sály s klenbami so štukovou výzdobou zdobili nástenné maľby s tematikou uhorskej a antickej histórie a gobelíny. Jedáleň vhodná pre prijatie 200 ľudí bola obložená mramorom...“⁶⁷

Podľa nepatrne zachovaných fragmentov sgrafita a nástennej maľby si však jeho veľkoleposť možno už len ťažko predstaviť.

Na príbuznosť architektonického ukončenia obvodového muriva kaštieľa a zvonice v Strážkach s Kežmarským hradom, ako aj na príbuznosť ich výzdoby, poukázala už staršia literatúra. Druhá, respektíve až tretia renesančná úprava kaštieľa v Strážkach je datovaná erbovou tabuľou z roku 1622,⁶⁸ pôvodne osadenou na západnej veži (v exteriéri je dnes kópia, originál v interiéri kaštieľa). Tabuľa s erbom a iniciálami Baltazára Horváta-Stančiča (Horvath-Stansith) teda vypovedá o ukončení prestavby a datuje dnes už nezachovanú sgrafitovú výzdobu, ktoré sa výrazne prejavili na vzhľade tohto objektu: ANNO DO(MINI) M DC XXIII//B(ALTHASAR) H(ORVATH)//BALTHASAR HORVATH/STANSITH DE GRADECZ IN/PERPETVAM STANSITICAE FAMILIAE

⁶⁵ Kornel DIVALD : *Szepesvármegye*, s. 74: „na konci 16. storočia chodil Gregor Horvát-Stančič zo Strážok diskutovať so svojimi kežmarskými odporcami, podozrievanými z kalvinizmu už do obnoveného zámku...“, čo sedí s datovaním prvej renesančnej úpravy na koniec 16. storočia. Gregor Horvát-Stančič chodil na hrad spoločne s učencom, pôsobiacim na ním zriadenom humanistickom gymnáziu v Strážkach, M. Albertom Graverom. Tu diskutovali s kežmarským kalvínskym farárom Sebastiánom Lahmom 5. decembra 1595 a 29. januára 1596. Proti jeho učeniu vystúpil Graver aj svojím traktátom. Otázky viery však ostali naďalej medzi rečníkmi nevyriešené. Pozri Samuel WEBER : *Grádeczi Stansith Horváth Gergely és családja*. Késmárk 1896, s. 81 – 82.

⁶⁶ Autor, ktorý ilustroval Bezovu knihu nie je po mene známy. Uvažuje sa o francúzskom autorovi. To, že práve Bezova tlač, uložená v Lyceálnej knižnici v Kežmarku mohla pochádzať z majetku Tököliovcov, podporuje aj jej poškodenie na mieste, kde bol pôvodne Luterov portrét. Podobizeň reformátora je doslova zlistu vyrezaná a tak mohla maliarovi ako predloha pohodlnejšie poslužiť pri tvorbe jeho portrétu v špaletе okna (pozn. autora).

⁶⁷ Kornel DIVALD : *Szepesvármegye*, s. 74 – 75.

⁶⁸ Ide o erbovú nápisovú dosku a nie epitaf ako uvádzajú Ivan Gojdič a kol. : *Strážky – kaštieľ*. Bratislava 1979. Pamiatkový ústav Bratislava, regionálne stredisko Prešov, vysunuté pracovisko Poprad. sign. T294 (Autorský dokument, Archív PÚ SR, Bratislava), s. 6.

IAE MEMORIAM HANC TVR/RES EXTRVO CVRAVIT, čiže „Baltazár Horvát-Stančič z Hradca dal na večnú pamiatku rodiny Stančičovcov prestavať (postaviť) tento palác.“⁶⁹ Vzápätí bola renesančne prestavaná a vyzdobená susedná zvonica. Jej výtvorné dotvorenie sgrafitom bolo ukončené v roku 1629, ako to uvádza nápis na južnej fasáde.⁷⁰ Na zvonici sa zachoval aj štylizovaný celofigurálny portrét donátora(?) v dobovom odeve, ktorým bol akiste Baltazár Horvát-Stančič, umiestnený na štítiku zo západnej strany. Pod postavou je medzi stočenými úponkami vyrytý monogram BI. Podľa jeho umiestnenia možno predpokladať, že ide o iniciálky mena objednávateľa, spodobeného priamo nad nimi.⁷¹ Aj v tomto prípade chcel donátor poukázať na svoju konfesiú a tak nechal na južnú stenu zvonice vytvoriť motív s kalichom s hostiou. Ako sme už vyššie uviedli, Baltazárov otec, známy humanista Gregor Horvát-Stančič,⁷² chodieval na Kežmarský hrad, kde sa zapájal do filozofických dišpút. Kontakty medzi pánmi zo Strážok a z Kežmarku boli priateľské a veľmi čulé. Svedčí o nich aj vzhľad stavieb, ktoré dali členovia oboch rodín prebudovať a ktoré majú príbuzné architektonické detaily, najmä atikové ukončenia oboch obytných objektov a tunajších kampaníl, ako aj príbuzné motívy výzdoby. Na ich tvorbe sa so všetkou pravdepodobnosťou podieľali tí istí kamenári, maliari či sgrafitári. Za všetky použité prvky spomeňme aspoň iluzívne sgrafitové stĺpy s rastlinnými úponkami z južnej fasády strážskej zvonice, jasne pripomínajúce maľované stĺpy z interiéru Kežmarského hradu.

So Stančičovcami súvisí aj renesančná úprava, respektíve vybavenie susedného objektu, Kostola svätej Anny v Strážkach. Na južnej a severnej



⁶⁹ V tomto prípade je potrebné pojem *turris* vnímať v jeho prenesenom význame ako „palác“, „hrad“, pretože práve v roku 1622 bola jednoznačne ukončená renesančná prestavba kaštieľa za pôsobenia Baltazára Stančiča. V tom čase dostal kaštieľ v Strážkach novú štítkovú atiku, podobnú atike Kežmarského hradu, ktorý bol v dvadsiatych rokoch 17. storočia taktiež stavebne a výtvorne upravovaný (pozn. autora).

⁷⁰ K sgrafitovej výzdobe zvonice v Strážkach, zvonice v Kežmarku podrobnejšie Zuzana JANOŠÍKOVÁ: *Renesančná sgrafitová výzdoba na Spiši a Šariši*, najmä s. 134 – 142 a 230 – 244.

⁷¹ Písmeno „H“ mohlo byť počas reštaurovania sgrafit pozmenené na „I“. Aj autori pamiatkového výskumu Blanka KOVAČOVIČOVÁ-PUŠKÁROVÁ a kol.: *Strážky – renesančná zvonica: Umelecko-historický a historicko-architektonický výskum a program pamiatkovej úpravy*. Bratislava 1970, sign. T 839 (Autorský dokument, Archív PÚ SR, Bratislava), s. 12 uvažujú nad zámenou písmena pri reštaurovaní z „H“ na „I“, pričom ju dávajú do súvisu s menom sgrafitára. Podľa všetkého ide o iniciály a zobrazenie donátora výzdoby, ktoré navyše nie je pri sgrafitách ojedinelé. Podobné vyobrazenie donátora nachádzame aj na kostolnej veži v šarišskej Svinej, ktorej výzdoba bola ukončená rok pred zvonicom v Strážkach (1628), ako aj na tzv. Munkovom dome (č. 88) v Prešove. Uvedené sgrafitové podobizne donátorov nezachytávajú ich podrobné fyziognomické črty. Podoba donátora výzdoby zvonice v Strážkach, ako aj autora prestavby kaštieľa v Strážkach, Baltazára Horváta-Stančiča je známa aj z jeho katafalkového portrétu, ktorý je dnes v zbierkach Slovenskej národnej galérie (ďalej SNG).

⁷² Gregor Horvát-Stančič († 1597) zriadil v kaštieli v Strážkach knižnicu, archív a známu latinskú školu kde aj sám vyučoval. Študoval na akadémii v Štrasburgu a po ukončení štúdií navštívil Francúzsko, Anglicko a Taliansko. Rod Horvát-Stančičovcov, podobne ako rod Tököliovcov, pochádzal zo Sedmohradska a bol prívržencom protestantizmu. Viac k histórii rodu ako aj iným súvislostiam okolo osobnosti Gregora Horváta-Stančiča pozri Samuel WEBER: *Grádeczi Stansith Horváth, passim*.



Obr. 25. Renesančno-gotický komplex kostola a veže v Strážkach: a) celkový pohľad, b) zvonica, západná fasáda, c) zvonica, západná fasáda detail, d) zvonica, západná fasáda postava fundátora, e) zvonica, južná fasáda s dátumom ukončenia stavby.

stene presbytéria sa tu zachovali maľované nápisy. Gregor Horvát-Stančič patril medzi umiernených protestantov a preto ponechal v miestnom kostole staršie, ešte stredoveké katolícke vybavenie, za čo bol svojimi súčasníkmi kritizovaný. V duchu protestantského učenia však objednal výzdobu stien presbytéria a namiesto obrazov ich nechal „vymaľovať slovom Božím“. Maľované texty sú priamymi prepismi z *Knihy Žalмов*. Z ťažko čitateľných fragmentov na južnej stene možno vybrať: 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 CONFITEMINI MEMORIAE SANCTITA[TIS] EIVS . PSAL(MVS) [29]/OMNES GENTES IVBILATE DEO IN VOCE EXVL/TATIONIS . PSAL(MVS) XXXXVI/EXA[L]TARE DOMINE IN VIRTUTE T[VA]/[CANTABIMVS ET PSALLEMVS VIRTUTES TVAS PSAL(MVS)] 20.⁷³

Na základe komparácie s ďalším dielom vytvoreným pre tento objekt, možno tieto nápisy datovať do konca 16. storočia. Z roku 1589 pochádza západná empóra (panely parapetu), obsahujúca nápisovú tabuľu s menom jej objednávateľa, Gregora Horváta-Stančiča. Nápis je vytvorený novovekou kapitálou, pričom totožný druh písma použili aj pri maľovaných textoch v presbytériu.⁷⁴

S podobným použitím nápisov namiesto obrazových scén sa v sakrálnom priestore stretávame aj v Kostole svätého Egídia v Poprade. Od roku 1575 tu prebiehali výlučne protestantské bohoslužby a veriaci si nechali interiér nanovo vyzdobiť prijateľnou tematikou z dôvodu zmeny kultu. V južnej predsieni sa nad sedíliami po pravej a ľavej strane nachádzajú fragmentárne dochované maľované nápisy, vytvorené tak ako v Strážkach novovekou kapitálou, súvisiace s renesančnou úpravou interiéru. Na pravej strane od vstupu sa napriek nešťastnému reštaurovaniu textu podarilo rozlúštiť celý nápis v znení:

PRAEMIA DO[CTRINAE LAPIDES ECCLESIA SENTIT]/HAEC A[BSC]ONSA D[EI] NVMI-NE [TVTA MANET]

LINQVE LVCRVM ET CHR(IST)VM SEQVERE A[D MEL]IO[RA VOCANTEM]/CORPO[RE M]JEN[S MEL]IO[R] D[IVITI]ISQVE S[A]LV[S

⁷³ „Spievajte Pánovi novú pieseň! (Ž 95). Zahrajte mu a zaspievajte s radostným volaním! (Ž 32). Spievajte žalm Bohu, oslavujte jeho meno veľkým jasaním! (Ž 67). Spievajte Pánovi žalmy, svätí a oslavujte pamiatku jeho svätosti! (Ž 29). Oslavujte Boha radostným hlasom všetky národy! (Ž 46). Vznese sa, Pane, vo svojej sile a my budeme oslavovať a ospevovať tvoje statočné činy. (Ž 20).“ Aj severná stena presbytéria nesie fragmenty nápisov, vychádzajúcich z *Knihy Žalмов*.

⁷⁴ Na konci 16. storočia nechali Horvát-Stančičovci okrem výzdoby presbytéria a drevenej empory vytvoriť pre kostol aj novú, výtvarne a remeselne veľmi kvalitne vypracovanú mramorovú krstiteľnicu, datovanú rokom 1593.

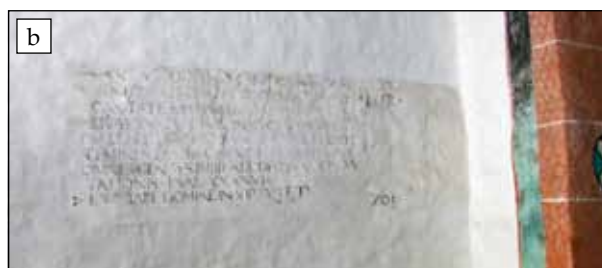
*AEDIBVS IN S[AC]RIS NON [F]AS T[RAC]
TARE [P]ROFANA/AVT E[M]JERE [A]VT SI VIS
VENDE[RE Q]V[A]RE [FO]RVM.⁷⁵*

Uvedené nápisy pochádzajú z diela *Christiados Libellus* od významného protestantského učenca a profesora práva vo Wittenbergu Joachima von Beusta (1522 – 1597), v ktorom udalosti *Nového Zákona* komentuje krátkymi dvojveršovými básňami.⁷⁶ Použité texty dokladajú úzke kontakty tunajších protestantov s najvýznamnejšími predstaviteľmi tohto prúdu v Nemecku a tiež dobrú znalosť ich diel.

Nápisy naľavo od vstupu predstavujú fragmenty z latinských a gréckych textov, no ich torzovitosť nedovoľuje zrekonštruovať ani časť pôvodného textu. Pôvodne bol interiér vyzdobený okrem maľovaných latinských a gréckych nápisov aj nápismi nemeckými.⁷⁷

Okrem nápisov sa z tohto obdobia zachovali fragmenty beschlagwerkovej a rozvilinovej ornamentiky v špalete a v okolí južného okna presbytéria. Na prvý pohľad nepatrné fragmenty pôvodne z rozsiahlejšej renesančnej výzdoby presbytéria, ktoré prekrývajú staršie stredoveké nástenné maľby, pripomínajú svojou typológiou maľovanú ornamentálnu výzdobu z Kežmarského hradu z obdobia úprav za Štefana I. Tököliho. Otvor okna lemuje astragal, na ktorý sa napája uvedená ornamentika, maľovaná tmavými linkami s dotvorením pomocou zelených, červených a bordových tónov.

Renesančné nástenné maľby popradského kostola môžeme presne nielen datovať, ale aj autorcky určiť a to na základe prameňa, ktorý sa vzťahuje práve na jeho výzdobu. Podľa neho v roku 1639 mesto vyplatilo „majstra Martina Waksmana z Kežmarku a pána stolára Galleho z Veľkej“ za vyhotovenie novej kazateľnice.⁷⁸ Martin Waksman sa na tejto realizácii podieľal ako maliar, čo dokazuje ďalšia požiadavka, ktorú na neho mesto vznieslo,



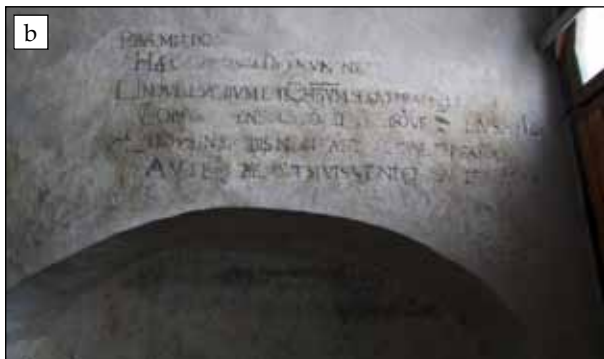
Obr. 26. Interiér Kostola svätej Anny v Strážkach: a) severná stena s renesančným nápisom a konsekračným krížom, b) nápis na južnej stene, c) detail maľovaného nápisu na severnej stene presbytéria.

⁷⁵ „Odplatu v podobe kameňov za svoje poznanie zakúša i cirkev. Z Božej vôle však zostáva celkom uchránená./Zanechaj majetok a nasleduj Krista vyzývajúceho k vyšším (lepším) veciam: duša je viac hodná ako telo, spása viac ako bohatstvo./ Nie je dovolené v chráme obcováť s bezbožnými (svetskými) záležitosťami, ak chceš predávať alebo kupovať, vyhľadaj trh.“

⁷⁶ Joachim von BEUST : *Christiados Libellus*. Wittembergae 1574, s. 68, 142 a 156.

⁷⁷ Žiaľ, nemecké a latinské renesančné nápisy na južnej stene lode boli po zdokumentovaní z dôvodu prezentovania staršej, stredovekej vrstvy odstránené. K prieskumu, reštaurovaniu a odstráneniu renesančných omietkových vrstiev pozri Jan JANÍČEK : *Kostol sv. Egídia, Poprad : Reštaurátorský prieskum*. Slovenský ústav pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody, Bratislava 1976. sign. R 1019 (Autorský dokument, Archív PÚ SR, Bratislava), s. 13. TENŽE : *R.k. got. kostel sv. Egídia, Poprad : Fotodokumentace v průběhu rest. průzkumu*, 1977. sign. R 878 (Autorský dokument, Archív PÚ SR, Bratislava), č. neg.: 76 971, 76 983, 74 429, 75 491; KOŁ. : *Reštaurovanie interiérových nástenných maliieb z kostola sv. Egídia v Poprade : Návrh na reštaurovanie pamiatky*. Štátne reštaurátorské ateliéry Bratislava, Ateliér ORA, Levoča 1989. sign. R 2550 (Autorský dokument, Archív PÚ SR, Bratislava), s. 13, 26 a 29. Najnovšie renesančné fragmenty spomína Mária NOVOTNÁ : *Stredoveké nástenné maľby Kostola svätého Egídia v Poprade*, in: *Terra Scepusiensis : Stav bádania o dejinách Spiša*, ed.: Ryszard Gładkiewicz a Martin Homza. Levoča a Wrocław 2003, s. 195.

⁷⁸ *Daňový protokol mesta Poprad z rokov 1567 – 1724*, s. 30. Štátny archív Levoča (ďalej ŠA LE), pobočka v Spišskej Sobote. Rozboru prameňa, autorstvu maliara, jeho pôvodu, ďalším realizáciám a podrobnejším súvislostiam, sa bude autorka venovať in inom mieste.



Obr. 27. Interiér Kostola svätého Egídia v Poprade: a) celkový pohľad (súčasný stav), b) fragmentárny maľovaný renesančný nápis nad východnou sedíliou južnej predsiene kostola, c) fragmenty maľovaného nápisu nad západnou sedíliou južnej predsiene.

a za ktorú dostal ďalšiu plácu. Ňou bolo vymaľovanie „auch die kleine kirchen“, čiže „nášho malého kostola“.⁷⁹ V prameni sa uvádza aj vyplatenie mzdy pre stolárov za postavenie nového dreveného chóru.⁸⁰ To by znamenalo, že aj tento chrám dostal v čase, keď bol v rukách protestantov najdôležitejšie kultové vybavenie – kazateľnicu, emporu a podnes zachovanú krstiteľnicu z roku 1646 umiestnenú v lodi pri víťaznom oblúku. Na príklade popradského kostola a kostola v Strážkach vidíme, akú dôležitosť protestanti pripisovali aj výzdobe stien sakrálnych objektov a staršie stredoveké maľby nahradzovali maľovaným textom, nanajvýš doplneným o ornamentiku.⁸¹

Rokom 1639 sú datované aj nástenné maľby Kežmarského hradu a preto nie je vylúčené, že sa na ich autorstve mohol podieľať spomínaný Martin Waxman, pôvodom z Kežmarku(!), ktorému v tom istom roku poukázala popradská mestská rada odmenu za vykonané umelecké práce pre kostol.

Fragmentárnosť dochovaného materiálu ako aj súčasný stav zatiaľ nedovoľujú ucelene zhodnotiť renesančnú maliarsku produkciu na Spiši. Analyzovaný materiál doposiaľ nebol súvisle predstavený. Inapriek jeho fragmentárnosti však na jeho základe možno vyvodíť isté vzťahy a súvislosti. Podľa všetkého za ich vznikom stoja lokálne, mestské dielne a autori, ktorí ich vypracovali na základe istých overených predlôh. Tieto im a objednávateľom poskytovali záruku vysokej kvality. Iné z predstavených malieb nedosahujú viac ako priemernú kvalitu. S určitosťou môžeme tvrdiť aj to, že dnešná podoba renesančných maľovaných priechelí a interiérov objektov v spišských mestách a na vidieku je len torzom z oveľa väčších celkov. Mnohé nástenné maľby buď zanikli pri neskorších adaptáciách alebo v šťastnejšom prípade iba čakajú na svoje objavenie.

⁷⁹ Tamže a Ivan CHALUPECKÝ a kol.: *Dejiny Popradu*. Poprad 1998, s. 103. I Chalupecký pri pokuse o interpretáciu prameňa nesprávne uvádza, že šlo o výmalbu dnes už neexistujúcej Kaplnky svätého Valentína, pôvodne pristavanej k severnej lodi farského chrámu a nazýva ju „malým kostolom“.

⁸⁰ *Daňový protokol mesta Poprad z rokov 1567 – 1724*, s. 30. Žiaľ, podobu uvedenej kazateľnice a dreveného chóru nepoznáme, pretože boli po vrátení objektu katolíkom nahradené novým mobiliárom.

⁸¹ S totožným prístupom pri výzdobe stien protestantmi získaného stredovekého kostola, je možné sa stretnúť aj v Šariši. Aj v Kostole svätého Michala v Ploskom, podobne ako v Strážkach a Poprade, sú maľované nápisy na stene presbytéria vytvorené novovekou kapitálou (časť textu je vytvorená humanistickou minuskulou). Maľby pochádzajú z roku 1612 a podľa rozboru textu ich nechal vyhotoviť miestny protestantský kňaz (pozn. autora).

Renesančná architektúra a sochárstvo v 16. a prvej polovici 17. storočia na Spiši*

Najdôležitejšie politicko-spoločenské problémy v Uhorskom kráľovstve od druhej štvrtiny 16. storočia a počas 17. storočia, tak ako sme ich definovali v úvode predchádzajúceho textu, ako aj nejednotnosť výtvarného názoru na Osmanmi neobsadenom území – a to najmä z dôvodu koexistencie rôznych slohových prúdov od počiatku prenikania renesancie – sa odrazili v tematike, formách či celkovom vzhľade maliarskych, sochárskych a architektonických produktov. Nepriaznivé politické podmienky paradoxne prispeli k pomerne dlhému trvaniu renesancie, respektíve umenia, ktoré sa u nás uplatnilo medzi neskorou gotikou a barokom.⁸² Ale ani tento fakt a ani to, že už prvé renesančné počiny priniesli so sebou do severnej časti Uhorského kráľovstva zmenu tvaroslovia a proporcií, spoločne nevytvorili podmienky pre vznik uceleného umeleckého renesančného prejavu na území dnešného Slovenska. Ten sa po celý čas prejavoval výraznou štýlovou pluralitou. Uvedené geopolitické faktory musíme vnímať ako rozhodujúce pri vytváraní podoby renesančného umenia aj na jednom z najprosperujúcejších území krajiny, na Spiši. Od druhej štvrtiny 16. storočia až do konca 17. storočia je miestna situácia aj akosi vzorkou celouhorských reálií.

Po bitke pri Moháči bolo územie Spiša rozdelené, podobne ako ostatné Uhorsko, medzi prívržencov „národného“ kráľa Jána Zápoľského a „cudzince“ Ferdinanda I. Na tunajšom župnom hrade sa Ján Zápoľský narodil a v jeho širokom okolí vlastnil početné majetky. Podporovateľov mal najmä v radoch miestnej šľachty.

Avšak mestá, v prvom rade Levoča, stáli od vypuknutia sporov na strane Ferdinanda. Na druhej strane prostredníctvom vzdelaného a nemecky hovoriaceho patriciátu povolávali z nemecky hovoriacich krajín protestantských kazateľov. Neprekvapuje teda, že Luterovo učenie prijali pomerne skoro. Jedným z dôsledkov tohto procesu bolo zavádzanie nemčiny, teda rodnej reči rozsiahlej časti spišského obyvateľstva, ako bohoslužobného jazyka. Bratstvo farárov 24 spišských miest, podobne ako iné spoločenstvá na Slovensku, prijalo reformované vierovyznanie a v roku 1569 spísali *Confessio Scepusia*, ako kompromisný prejav umiernennej reformácie. Prevažná väčšina obyvateľov Spiša – mešťania, šľachtici ako aj obyčajný ľud – bola do konca 16. storočia protestantská. Na rozdiel od Sedmohradska zväčša vyznávala *Augsburské vyznanie*. Dlhotrvajúci proces budovania evanjelickej cirkevnej správy bol na Spiši ukončený Spišskopodhradskou synodou v roku 1613. Avšak Habsburgovci presadzujúci katolicizmus a centralizovanú (absolutistickú) monarchiu, po definitívnom prevzatí moci nad Kráľovským Uhorskom, začali obmedzovať stáročne výsady uhorskej šľachty. Logicky tak prichádzajú do konfliktu s magnátmi, najmä z radov kalvínskych sedmohradských kniežat. Následkom sporov bolo niekoľko stavovských povstaní. Jeden z povstalcov Imrich Tököli, vodca v poradí piatej protihabsburskej vzbury (1678 – 1686) sa narodil na Kežmarskom hrade. Manželstvo jeho rodičov, Štefana II. Tököliho protestanta a Márie Gyulaffy, katolíčky – príznačne dokladá, že

* Predkladaný text si za cieľ kladie predstaviť v základných obrysoch renesančnú architektúru na Spiši, predovšetkým jej dobové kontexty a výtvarný jazyk. Pre vopred stanovený rozsah štúdie nemožno analyzovať jednotlivé funkčné typy architektúry podrobnejšie (meštianske domy, radnice, zvonice, kostolné veže a pod.) a aj tým najvýznamnejším dielam venujeme iba obmedzený priestor. Čitateľovi chceme aspoň formou stručného, skôr umelecko-historického náčrtu jedného z typov stavieb – šľachtických sídel – priblížiť časť zo stavebného fondu tohto na renesančné architektonické pamiatky bohatého regiónu. Rovnako tak chceme nastoliť možný smer ďalšieho výskumu. Rozsah štúdie nás limituje aj pri uvádzaní podrobnej bibliografie, či predstavení autorov, ktorí sa viac či menej problému renesančného umenia na Spiši venovali. Avšak vzhľadom k absencii samostatnej štúdie, pojednávajúcej vyslovene o renesancii na Spiši v širších kontextoch, navyše podporenej terénym a pramenným výskumom, prichádzame s týmto textom. Z najznámejších prác, ktoré sa pokúsili o charakteristiku renesančného umenia v regióne Spiša môžeme spomenúť tieto publikácie: Kornél DIVALD : *Szepesvármegye művészeti emlékei*, s. 64 – 83 a Jozef ŠPIRKO : *Umelecko-historické pamiatky na Spiši*, vol. 1 : *Architektúra*. Spišská Kapitula 1936, s. 134 – 172.

⁸² Výraz „umenie medzi neskorou gotikou a barokom“ je prevzatý z prvej syntetizujúcej publikácie o renesančnom umení na Slovensku, kde sa ukrýva v jej podtitule. S analýzou tohto výrazu sa stretne v úvodnej, ako aj v niektorých ďalších kapitolách. Ivan RUSINA a kol. : *Renesancia*, s. X – XI. Napriek evidentnej pluralite či práve kvôli nej, budeme pri potrebe slohového zaradenia jednotlivých diel, používať všeobecné výrazy „renesancia“ a „renesančný“ (pozn. autora).

prvoradým dôvodom povstania nebolo obmedzovanie vierovyznania zo strany habsburských panovníkov, ale oslabovanie rozsiahlych práv uhorskej šľachty.

Nemožno však marginalizovať fakt, že síce stavovsky rozvrstvené, no konfesiónálne prevažne protestantské obyvateľstvo Spiša, neprijímalo nasledujúce barokové umenie v službách nových alebo obnovených rehoľných rádov s jasne vymedzenou protireformačnou úlohou s nadšením. Potláčanie baroka dokonca vyústilo do neskorého prežívania renesančných prvkov a detailov. Umenie, ako jeden z nástrojov politiky, sa totiž medzi uhorskou (a teda aj spišskou) šľachtou neraz vedome obracalo k starším renesančným formám a motívom, ako istým opozitám „habsburského baroka“.

O umeleckej a kultúrnej vyspelosti regiónu v skúmanom období svedčí fakt, že na rozdiel od iných území dnešného Slovenska, možno tu ako aj na susednom Šariši približne od polovice 16. storočia spozorovať formovanie homogénneho, lokálneho štýlu, ktorý bol výsledkom kombinovania a vrstvenia renesančných a manieristických prvkov. Významný podiel na jeho vývoji a zafarbení mala strategická poloha Spiša, hraničiaceho s Malopoľskom, ale aj pod poľskú kráľovskú správu pričlenené, no stále s územím Spiša späté zálohované mestá a mestečká, či dokonca trasy významných obchodných ciest, vedúce zo severu na juh a zo západu na východ. Po nich prechádzali a často sa i natrvalo na Spiši usadili, ako na to poukazuje moderný archívny výskum, početní poľskí ale najmä sliezski autori. Títo so sebou často prinášali domáce tvaroslovie.

Renesančná architektúra Spiša

Najmarkantnejšie sa spomínaná „lokálna renesancia“ prejavila v staviteľstve a pretrvala približne do polovice 17. storočia (v rustikálnej podobe aj neskôr). Na územiach Spiša a Šariša podnes

evidujeme počtom bohatý okruh štýlovo vyhradených architektonických pamiatok, pre ktorý naša historiografia umenia zvykne používať pojem *východoslovenská renesancia*. Napriek tomu, že toto označenie nie je presné – vzhľadom na rozsah územia so zachovanými, takýmito špecifickými pamiatkami, ako aj z hľadiska počtu regiónov východného Slovenska (ktoré sa neobmedzuje na Spiš a Šariš) – zvykne ho stále preberať väčšina súčasných bádateľov.⁸³ Uvedený termín v podstate zahŕňa skupinu diel, ktoré sa vyskytujú výhradne v oblasti dvoch regiónov severovýchodného Slovenska – Spiša a Šariša – možno s výnimkou Košíc. Namiesto neho ponúkame iné, možno menej „zvučné“, avšak výstižnejšie pomenovania – *renesancia na Spiši a Šariši* alebo *spišsko-šarišská renesancia*.⁸⁴ Pod týmto označením máme v prvom rade na mysli tie architektonické diela, ktoré sú pre nami spomínané oblasti špecifické typologicky, no najmä svojou formou a výzdobou. Ide o architektúru zväčša profánneho charakteru, o prestavby a nadstavby starších, obytných, s mestskou správou spojených, ale aj sakrálnych objektov – meštianske domy, radnice, kaštiele, hrady, kostolné veže a zvonice. Múry objektov, vytvorené v štýle *spišsko-šarišskej renesancie* bývajú ukončené atikou s tvarovo rozmanitými štítkami, pod nimi sa zvykne nachádzať slepá arkatúra,⁸⁵ tvorená plytkými edikulami a tie, spoločne so štítkami ako aj inými plochami stien, zvykne zdobiť sgrafitová dekorácia.⁸⁶ Podnes spoľahlivo neuzavretý výskum ohľadom uplatnenia jedného z najcharakteristickejších prvkov – ukončujúcich štítkov v podobe lastovičích chvostov – nebráni v úvahe, že Poľsko a Sliezsko hrali úlohu sprostredkovateľov v uplatnení sa tohto pôvodne talianskeho, v prvom rade z oblasti Benátska (Venecko) pochádzajúceho prvku, ktorý bol na Spiši importovaný tesne po polovici 16. storočia.⁸⁷ Lastovičie chvosty, modifikujúce staršie stredoveké cimburie, skombinované o poloblúčikmi, evidujeme na Spiši pri objednávkach zo strany šľachty,

⁸³ Výnimkou nie je ani posledná syntetizujúca publikácia o renesancii na Slovensku, kde sa v inak hodnotných a prínosných kapitolách stretávame s nekritickým preberaním tohto pojmu. Ivan RUSINA a kol.: *Renesancia*, s. 225, 237 a 242 atď.

⁸⁴ K vymedzeniu štýlu a k terminológii pozri Zuzana JANOŠÍKOVÁ: *Renesančná sgrafitová výzdoba na Spiši a Šariši*, s. 17 – 22.

⁸⁵ Nemôžeme súhlasiť s tvrdením, že na rozdiel od Šariša, sa na Spiši slepé arkády neuplatnili. Norma URBANOVÁ: *Mestské veže a zvonice*, in.: Ivan Rusina a kol.: *Renesancia*, s. 243. Za všetky príklady využitia tohto prvku spomeňme zvonice v Poprade a v Podolíni a dnes už neexistujúcu renesančnú podobu kaštieľa vo Fridmane.

⁸⁶ Viac k tejto problematike s podrobnou bibliografiou pozri Zuzana JANOŠÍKOVÁ: *Renesančná sgrafitová výzdoba na Spiši a Šariši*, s. 17 – 22.

⁸⁷ Problematike sa venoval monotematický príspevok (aj s podrobnou bibliografiou) Ingrid CIULISOVÁ: *Príspevok k poznaniu východoslovenskej renesančnej atiky*, in: *Ars*, roč. 21, 1988, s. 61 – 70. V súvislosti so Spišom a Šarišom netreba zabúdať jednak na čulé styky bohatých miest týchto severných regiónov bývalého Uhorského kráľovstva najmä so susedným Malopoľskom ale aj so Sliezskom, ako aj na poľský záloh s pretrvávajúcim politickým a kultúrnym dopadom na územie Spiša aj v 16. a prvej polovici 17. storočia.

konkrétne na kaštieli v Strážkach a v Betlanovciach tesne po polovici 16. storočia. S takýmto typom atiky sa okrem uvedených dvoch realizácií na Spiši stretne až koncom 16. storočia ale už v podobe nahromadených prvkov oblúčikov a lastovičích chvostov, ukončujúcich kostolné veže. Najrozšírenejším variantom atikových štítov, uplatneným od konca 16. storočia a v prvej polovici 17. storočia, bola forma strádajúcich sa menších a väčších edikulových štítov, ukončených drobnou strieškou (napríklad – zvonica v Kežmarku, zvonica v Strážkach, kaštieľ v Strážkach – 2. fáza, Kežmarský hrad, hrad Plaveč, hrad Nedeca, zvonica vo Vrbove).

Už prvé prejavy nového tvaroslovia boli na pomerne vysokej úrovni a po počiatkových solitéroch z prvej tretiny 16. storočia sa až po jeho polovici utvárajú ucelenejšie, najmä mestské štruktúry. To jest tie objekty, ktoré sa stali neoddeliteľnou súčasťou miest či už ide o súkromné stavby meštianskych domov, alebo s mestskou správou súvisiace a s mestských peňazí financované profánne stavby. Okrem nich boli v období 16. a 17. storočia obnovované a prestavované farské budovy, zvonice, kostolné veže a menšie architektonické úpravy zasiahli aj interiéry sakrálnych objektov. Spiš sa rozvíjal bezprostredne v nadväznosti najmä na susedné územné celky a okrem spomínaných vplyvov zo severu, možno architektonicky a výtvarne najpríbuznejšie pamiatky hľadať v susednej Šarišskej stolici.

Čulé styky medzi Levočou, Prešovom, Bardejovom, Sabinovom a Košicami, vystupujúcimi v pozícii 5 najvýznamnejších hornouhorských miest – Pentapolitana (medzi ne sa od polovice 17. storočia zaradil aj Kežmarok), fungovali nielen v obchodno-ekonomických ale aj v kultúrno-umeleckých kontaktoch. Mestá *concordie* vytvárali tiež prijateľné podmienky medzi jednotlivými cechmi, dielňami a remeselníkmi. Početné dielne, vytvárajúce v dnešnom slova zmysle umelecké produkty sa postupne odklňali od staršej stredovekej tradície. Väčšina z nich nezdužovala príbuzné profesie do jedného celku, zoskupeného okolo ústrednej postavy majstra, ale naopak, na konkrétnych objednávkach participovali rozličné, samostatné

dielne. Okrem prác, spojených s mestom a jeho obyvateľmi, mohli v meste usadené dielne ako aj jednotlivci, pracovať na súkromných objednávkach šľachticov, ktorí neraz čerpali z personálneho potenciálu dielni a k výstavbe či prestavbe svojich obydli a panských kostolov prizývali mestských majstrov. Nie je vylúčený aj opačný postup, keď sa majstri, prichádzajúci na pozvanie toho-ktorého šľachtica, následne po dokončení objednávky usadili v blízkych mestách a v nich pracovali.

Šľachtické sídla⁸⁸

Podobne ako na iné územia neobsadeného Kráľovského Uhorska, tak aj na Spiš prenikli predstavitelia z radov šľachty, ktorí po moháčskej katastrofe a následnom začlenení južných oblastí k Osmanскеj ríši, prišli o svoje pôvodné majetky. Panovník zvykol takejto šľachte za jej podporu najmä pri vojnových ťaženiach, ako aj za konkrétne víťazne bitky, či dokonca finančné pôžičky, udeľovať majetky svojich politických súperov. Tak prišiel v polovici 16. storočia na Spiš Marek Horvát-Stančič z Hradca (Horváth-Stansith de Gradecz) a na jeho sklonku Sebastián Tököli z Tekelházi. S novou držbou starších, najmä neskorogotických sídel sa tak dostavil potenciálny stavebník. Panské kúrie si však popri týchto „cudzincoch“ upravujú alebo na novo budujú aj tunajší, v prvom rade zo starších spišských rodov pochádzajúci šľachtici – napríklad páni z Markušoviec (Mariáši/Máriássy), páni z Hrhova (Görgey/Hrhovskí/Harhovský), Turzovci (Thurzo) a Horvátovci z Plavča (Horváth de Palochay, Palocsay). Šľachtické sídla neslúžili len ako obydlia ich pánov. Viaceré z nich sa popri mestských školách stali významnými centrami kultúrneho života na Spiši, čomu okrem vysokej vzdelanostnej úrovne tu pôsobiacich jednotlivcov, zodpovedala aj ich architektonická a výtvarná podoba.⁸⁹ Významné stavebné aktivity evidujeme aj v rámci zálohovaných spišských miest, pod ktoré sa podpísali počas 16. a 17. storočia poľskí richtári (starostovia), sídlia na Lubovnianskom hrade, koniec-koncov tiež viac krát upravovanom. Od začiatku 16. storočia evidujeme na spišských hradoch obnovu

⁸⁸ K problematike spišských šľachtických sídel aj v období raného novoveku pozri Michal ŠIMKOVIC : Hrady a opevnené sídla šľachty na Spiši, s. 450 – 482.

⁸⁹ Výborným príkladom šľachtického sídla, ktoré sa stalo po architektonickej a výtvarnej stránke nesmierne reprezentatívnym obydliom, no zároveň miestom stretávania sa a diskusií mnohých vzdelancov z okolia je Kežmarský hrad za Tekelyovcov. Pozri Zuzana JANOŠIKOVÁ : Renesančné nástenné maľby na hrade v Kežmarku a humanistický odkaz rodiny Thököly, in: „Ani spolu, ani bez sebe...“ : *Interdisciplinarita v dejinách umění*, ed.: Filip Komárek a Michal Konečný. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Seminář dějin umění, Brno 2011, s. 47 – 52.



Obr. 28. Pohľad na hrad Stará Ľubovňa z roku 1750 od F. Plagidiho. Vľavo Hrad Stará Ľubovňa podľa dobovej maľby z roku 1664. Vpravo ten istý hrad na kresbe V. Myškovského z roku 1892.



Obr. 29. Vľavo nápisovo-erbová kamenná tabuľa Jána Bonera. Vpravo nápisovo-erbová tabuľa kniežaťa Stanislava Ľubomirského.

starších a výstavbu nových obytných palácov, ako aj rozširovanie a modernizáciu fortifikácie. Spišská šľachta týmito krokmi chcela jednak zvýšiť obranu svojich obydľí pred možnou tureckou hrozbou, jednak vytvoriť priestory pre dlhodobý pobyt rodín bez straty štandardu bývania, na ktorý dovtedy bola zvyknutá.⁹⁰ V tvaroslovnom vybavení palácov, postavených začiatkom 16. storočia dominujú ešte neskorogotické detaily, no už po jeho polovici sledujeme využitie náročnejších renesančných architektonických prvkov. Vlastníť nové alebo podľa najnovších „trendov“ prestavané rodové sídlo patrilo k základným stavovským nárokom šľachtica v rámci budovania prestíže medzi vplyvnými rodmi Uhorského kráľovstva. Najrozšírenejším typom renesančného obydľia sa na Spiši stal, podobne ako na ostatnom území, kaštieľ s pravouhlým pôdorysom, opatrený nevyhnutnými obrannými prvkami – nárožnými vežami, strieľňami, vysokými atikami či dokonca vodnými priekopami s predsunutými obrannými múrmi s bránou a padacím mostom.

V 16. a v prvej polovici 17. storočia prešiel rozsiahlymi úpravami Ľubovniansky hrad, od roku 1412 centrum správy zálohovaného spišského územia. Ako sme naznačili, jednotlivé renesančné a ranobarokové úpravy súvisia s poľskými starostami sídliačimi na hrade, ktorých aktivity približujú aj početné nápisové tabule. Ján Boner, jeden z najvýznamnejších starostov, nechal po požari v roku 1553 zdokonaľiť opevnenie objektu a na východnej strane horného hradu vybudovať reprezentatívny renesančný palác, ktorý spájal obytnú, obrannú a hospodársku funkciu.⁹¹ Táto prestavba prebiehala do roku 1566, čiže v dobe pôsobenia ďalšieho starostu, Mikuláša Maciejowského. Podľa zachovaných písomných prameňov vieme, že ju realizovali talianski, ale aj miestni majstri pod vedením architekta Jána z Franksteina, Slezana v službách kráľa.⁹² Objekt prešiel na začiatku 17. storočia ďalšou renesančnou úpravou, iniciátorom ktorej bol Sebastián Ľubomirský.⁹³ Vtedy mohli jednotlivé časti objektu získať atikové

⁹⁰ V tejto štúdiu sa podrobnejšie renesančnou fortifikačnou, najmä utilitárnou architektúrou zaoberať nebudeme. Dostatočnú pozornosť jej venoval Michal ŠIMKOVIC : Hrady a opevnené sídla šľachty na Spiši, s. 471 – 482.

⁹¹ Pozri Miroslav ŠTEVÍK a Michaela TIMKOVÁ : *Dejiny hradu Ľubovňa*. Stará Ľubovňa 2005, s. 55 a n. Túto výstavbu pripomína nápisová tabuľa s erbom Jána Bonera, datovaná rokom 1555. Originál tejto, ako aj ďalších erbovo-nápisových tabúl, možno vidieť v hradnom lapidáriu.

⁹² *Tamže*, s. 57 – 58.

⁹³ Presné datovanie tejto renesančnej úpravy nepoznáme. Miroslav Števík ju uvádza medzi roky 1600 – 1603. Pozri *tamže*, s. 67. Na tabuli, ktorá by mohla toto datovanie spresniť sú posledné dve číslice obité, hoci na kresbe z roku 1998 (J. Česla) nachádzame datovanie 1626. Originál tabule je tiež v hradnom lapidáriu a na pôvodnom mieste nad vstupnou bránou je dnes replika s rokom 1626.

hrebene, ktoré doplnili alebo čiastočne nahradili cimburie z prestavby po polovici 16. storočia.⁹⁴

Prvá renesančná prestavba kaštieľa v Strážkach súvisela so zmenou ich majiteľa. Stal sa ním v roku 1556 Marek Horvát-Stančič z Hradca, kapitán hradu Sihof (Szigetvár)⁹⁵ Majetky sliezskeho rodu Vrkočovcov (Warkoč/Warkotsch), podporovateľov Jána Zápoľského, medzi inými aj kúriu v Strážkach získal ako odmenu od kráľa za boje a hrdinskú obranu hradu. Neskorogotický panský objekt bol hneď po nadobudnutí novým majiteľom prestavaný a túto renesančnú prestavbu považujeme medzi šľachtickými sídlami na Spiši za jednu z najstarších. Okolo roku 1560 došlo k rozšíreniu celého objektu na dve dvojpodlažné krídla, ku ktorým sa z dvoch strán pripojil obranný múr, uzatvárajúci vnútorné nádvorie. Túto v poradí prvú renesančnú úpravu kúrie najvýraznejšie dokumentuje najmä atika v podobe lastovičích chvostov v kombinácii s poloblúčkami, ktorá je dnes viditeľná v murive na juhovýchodnej a severovýchodnej strane, ktoré pôvodne ukončovala. Počas mladšej, neskororenesančnej úpravy ju včlenili do novších stien, ktoré zvýšili a v hornej partii opatrili novou atikou so strieňami a s tvarovo inými ukončujúcimi štítkami. Podľa zachovaného fondu architektonických diel možno tvrdiť, že prvé štítkové ukončenie atiky na kaštieli v Strážkach sú zároveň najstaršie svojho druhu na Spiši a zdá sa, že časovo predchádzalo „lastovičím chvostom“ na kaštieli v Betlanovciach. Už spomenutou, neskororenesančnou prestavbou prešiel kaštieľ v Strážkach na začiatku 17. storočia, keď minimálne atikové štítky dostali sgrafitovú výzdobu. Jej iniciátorom bol vnuk Mareka a syn Gregora, Baltazár Horvát-Stančič. Ukončenie tejto etapy označuje vyššie analyzovaná mramorová nápisová tabuľa, pôvodne osadená na jednej z nárožných veží. Vtedy ukončili múry kaštieľa novými štítkami, ktoré sú svojou formou blízke napríklad tým na Kežmarskom hrade, zaniknutým štítkom Plavečského hradu alebo štítkom na hrade Nedeca (Dunajec).

Prvou renesančnou šľachtickou „novostavbou“ na Spiši bol kaštieľ v Betlanovciach,⁹⁶ situovaný azda na mieste staršej thurzovskej kúrie.



Obr. 30. Kaštieľ v Strážkach: a) celkový pohľad, b) detail štítkov atiky, c) pohľad na juhozápadné krídlo kaštieľa.

⁹⁴ Za Sebastiánovho syna, Stanislava Lubomirského, prešiel v polovici 17. storočia Lubovniansky hrad poslednou výraznou prestavbou, uskutočnenou už v ranobarokovom štýle. Na túto úpravu upomínajú 3 tabule: Prvá z nich je uložená v lapidáriu a dve ďalšie sú na pôvodnom mieste. Jedna je datovaná rokom 1642 a dve rokom 1647.

⁹⁵ *Analecta Scepusii sacri et profani* (ďalej *Analecta Scepusii*), vol. 1 – 4, ed.: Carolus Wagner. Viennae, Possoniae et Cassoviae 1771 – 1778 (zmienenú listinu prepisuje vol. 1, s. 176 – 178). Okrem majetkov na Spiši dostal Marek Horvát-Stančič aj majetky v Biharskej župe.

⁹⁶ Ku kaštieliu a jeho výzdobe pozri Zuzana JANOŠÍKOVÁ: *Renesančná sgrafitová výzdoba na Spiši a Šariši*, s. 65 – 74 (tu aj s podrobnou literatúrou a prameňmi) a TÁŽE: *Renesančné sgrafito na Spiši*, s. 151 – 155.



e



f



d



Kaštieľ v Betlanovciach sa od ostatných renesančných šľachtických objektov vyznačuje absenciou výraznejších obranných prvkov, avšak podobne ako kaštieľ v Strážkach dostal v šesťdesiatych rokoch 16. storočia vysokú atiku so striedajúcimi sa poloblúčkami a lastovičiami chvostmi. Betlanovce získal v roku 1563 ako donáciu Peter Fajgel de Seibelsdorf (Feigel/Faygel/Faigel) a jeho rodina si následne od tejto spišskej obce začala odvodzovať svoj predikát.⁹⁷ Roky výstavby kaštieľa sú zaznamenané priamo na jeho fasáde, kde ich sprevádzajú nápisy. Prvý,⁹⁸ umiestnený v geisone nadpražnej rímsy vstupného portálu, dopĺňa štvrtý štítok s datovaním 1564 a kamenné reliéfne erby v supraporte s iniciálami stavebníkov – PF a HB. Nápis, ako aj erby stavebníkov, duplicitne umiestnili v rámci sgrafitovej výzdoby fasády, z ktorej sa zachoval už len fragment v strednej osi poschodia.⁹⁹ Dnes už vieme, že prvou manželkou Petra Fajgla bola Katarína, dcéra levočského

Obr. 31. Kaštieľ v Betlanovciach: a) celkový pohľad (starší záber a terajší stav), b) lastovičie chvosty, c) štítok s datovaním 1564, d) vstup do kaštieľa so supraportou a reliéfnymi erbami jeho stavebníkov, e) sgrafito s erbmi stavebníkov kaštieľa (starší a súčasný stav), f) reliéfne erby stavebníkov kaštieľa nad vstupným portálom.

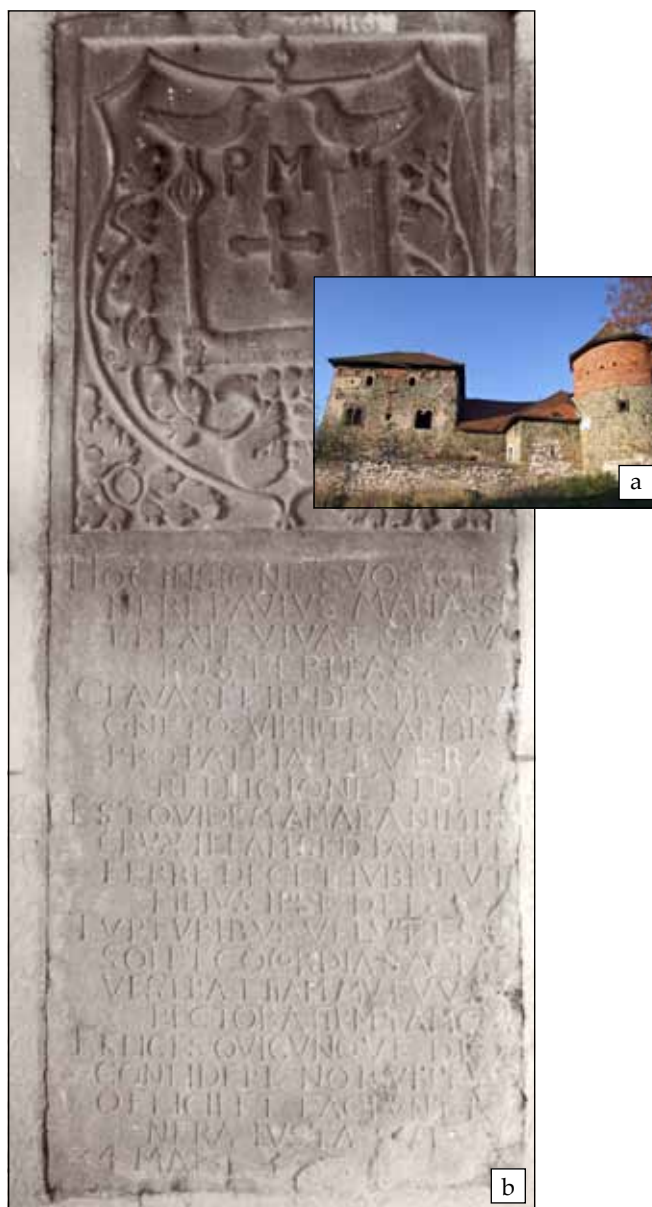
⁹⁷ K Petrovi Fajglovi a jeho rodine pozri František Žirčák : Betlanovce v rokoch 1260 – 1711, in: *Dejiny Betlanovciac*, ed.: Ivan Chalupický. Levoča 2010, s. 67.

⁹⁸ „SI DEVS NOBISCOM QVIS CONTZA NOS“. Skomoleniny v texte „NOBISCOM“ a „CONTZA“ sú dôsledkom práce kamenára – analfabeta. Uvedená, mimoriadne obľúbená latinská sentencia bola prevzatá z 31. verša 8. listu Pavla Rimanom. Tento citát bol obľúbeným heslom či osobnou devízou viacerých šľachticov alebo celých rodov (Pavol Nádašdy, rod Rákociovcov, a. i.). Sentenciu umiestnili do rímsy vstupného portálu do nádvorja Wawelu, ako aj nad vchod bratislavskej radnice smerom z Hlavného námestia. Na Spiši bola o skoro storočie vytesaná do tabule kaštieľa v Markušovciach (1643).

⁹⁹ „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)“.

mešťana Cyriaka Bobsta (Pobst) a Magdalény Turzovej (Thurzo). Spolu s Petrom bola prvou stavebníčkou kaštieľa. Po Kataríninej smrti (+ 1. máj 1565) si vzal Peter Fajgel za manželku jej sestru Hedvigu. Iniciály druhej ženy Hedvigy ako druhej stavebníčky, spoločne so svojimi, nechal zvečniť na fasáde objektu. Kaštieľ sa tak stal, ako na to bolo upozornené už vyššie, po epigrafickej stránke unikátny. Priamo v stavbe sú totiž uvedené najdôležitejšie údaje, ktoré datujú začiatok i ukončenie výstavby, vznik sgrafitovej dekorácie, ba i iniciály stavebníkov. Podobným, takto označeným a signovaným objektom je fričovský kaštieľ v Šariši, na ktorom sa tiež zachovalo meno autora stavby, tiež aj autora sgrafitovej výzdoby a samozrejme, stavebníka.

V renesančnom slohu si svoju rodovú kúriu v Markušovciach obnovili aj páni z Markušoviec, ktorú dal po rozsiahlych neskorogotických úpravách z prelomu 15. a 16. storočia, uskutočnených za Štefana VI. v šesťdesiatych rokoch 16. storočia upraviť jeho vnuk, Pavol I. z Markušoviec.¹⁰⁰ O ukončení tejto prestavby nás informuje pieskovcová nápisová tabuľa, datovaná rokom 1567, ktorá okrem textu obsahuje erbové znamenie a iniciály objednávateľa.¹⁰¹ V roku 1643 bola v Markušovciach (pôvodne v časti Štefanovce) ukončená výstavba ďalšieho rodového sídla. Nový kaštieľ, stavaný ako *castellum* so štyrmi nárožnými vežami, financoval podžupan spišskej stolice František V., syn Andreja I. z Markušoviec a Margity z Hrhova (Görgey). Erb a iniciály stavebníka, doplnené o datovanie a sprievodné latinské nápisy, vytesali do mramorovej tabule, podnes osadenej nad hlavným vstupom do objektu.¹⁰² Kaštieľ prešiel v sedemdesiatych rokoch 18. storočia úpravou a stratil pôvodný vzhľad, no zachoval si pôvodnú dispozíciu.



Obr. 32. Kúria Mariášiovcov v Markušovciach: a) súčasný stav, b) pamätná tabuľa z roku 1567.

¹⁰⁰ Viac k historickým súvislostiam okolo prestavby kúrie v 16. storočí, ako aj k jej stavebníkom pozri Zuzana JANOŠKOVÁ : Sepulkrálne pamiatky Kostola svätého Michala Archanjela v Markušovciach, in: *Epigraphica et Sepulcralia*, vol. 4 : Fórum epigrafických a sepulkrálnych štúdií, ed.: Jiří Roháček. Praha 2012.

¹⁰¹ „HOC INSIGNE SVO GE/NERI PAVLVS MARIASSI/EREXIT VIVAT SIC SVA/POSTERITAS/CLAVA SIT IN DEXTRA PV/GNE TO[TIS] VIRILITER ARMIS/PRO PATRIA ET VERA/RELLIGIONE FIDE/EST QVIDEM 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“. Nápisovo-erbová tabuľa, pôvodne osadená na stene renesančnej sály pri severovýchodnej veži stavby je dnes značne poškodená a leží v sutinách tejto miestnosti rozložená na dve časti. Viac informácií k objednávateľovi, Pavlovi I. Mariášimu pozri Zuzana JANOŠKOVÁ : *Sepulkrálne pamiatky Kostola svätého Michala Archanjela...* Podrobnejšie k architektúre objektu pozri najnovšie: Martin BÓNA a Michal ŠIMKOVIC : Výskum opevneného kaštieľa v Markušovciach, in: *Pamiatky a múzeá*, roč. 57, 2008, č. 2, s. 8 – 13.

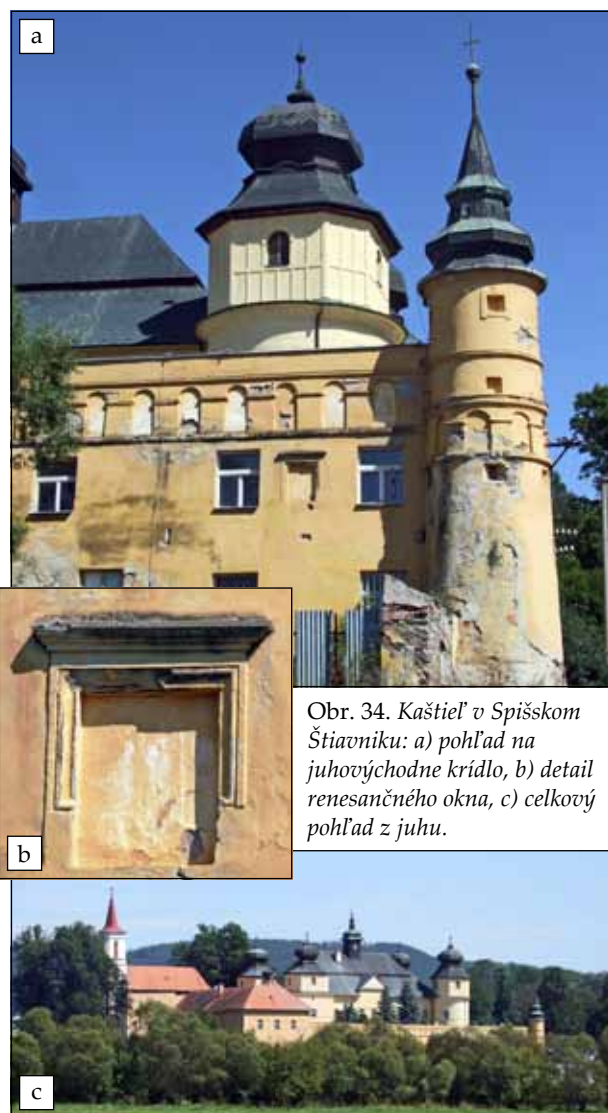
¹⁰² „MINOR SUM DOMINE CVNCTIS MISERATIONIB(US) TUIS/MULTITUDINEM MISERATI=IONUM T[U]ARVM MISERERE MEI/SI DEUS PRO NOBIS, QVIS CONTRA NOS ?/NON EST CURENTIS, NEQVE VOLENTIS,/SED MISERENTIS DEI/FRANCISCUS MARIASI DE MARCUSALVA/HOC OPVS EXTRVI CVRAVIT EX FVNDA MENTO/ ANNO 1643“. Viac informácií k objednávateľovi, Františkovi V. Mariášimu, ako aj podrobnú analýzu nápisov, súvisiacich s osobou stavebníka pozri *tamže*.



Obr. 33. Kaštieľ Mariášiovcov v Markušovciach. Detail dosky s nápisom a erbom nad vstupom.

Štiavnický opevnený kaštieľ vznikol v susedstve niekdajšieho cisterciackého kláštora. Po zrušení kláštora mali tunajšie Štiavnické panstvo v 16. storočí v držbe viacerí majiteľia (Laski, Turzo, Rueber, Tököli). Výstavbu šľachtického sídla započal po roku 1533 Hieronym Laski, ktorý dostal tunajšie panstvo do zálohu od Jána Zápoľského. Vtedy vznikla dvojpodlažná bloková stavba obdĺžnikového pôdorysu, zakrátko na to opatrená nárožnou vežou.¹⁰³ S najvýraznejšími renesančnými stavebnými zásahmi sa však spája až rodina Tököliovcov. Tak ako koncom 16.

storočia dostali najprv do zálohu a čoskoro do trvalého vlastníctva Kežmarský hrad, tak spoločne s ďalšími majetkami obdržali Spišskoštiavnické panstvo.¹⁰⁴ Tököliovci pristúpili začiatkom 17. storočia k výstavbe opevnenia okolo vlastného kaštieľa, do podoby ktorého zdá sa výraznejšie nezasiahli. Napriek neskorším obnovám objektu, sa z ich úprav zachovalo niekoľko pôvodných renesančných prvkov – ostenia okien a slepá arkáda pod korunnou rímsou exteriérových stien opevnenia z juhovýchodu. Na základe blízkych analógií predpokladáme, že minimálne vonkajší múr ukončovala atika, ktorú podobne ako jednotlivé edikuly slepej arkády, zdobilo sgrafito.¹⁰⁵



Obr. 34. Kaštieľ v Spišskom Štiavniku: a) pohľad na juhovýchodne krídlo, b) detail renesančného okna, c) celkový pohľad z juhu.

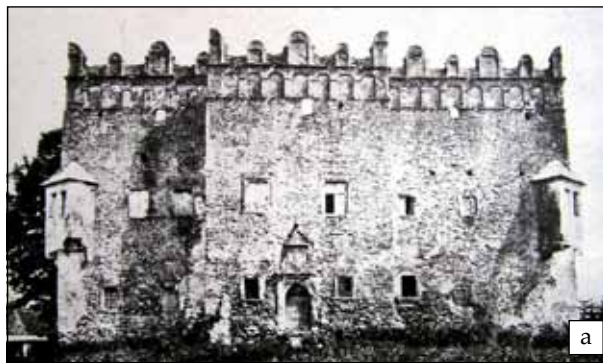
¹⁰³ Ivan Gojdič a kol. : *Spišský Štiavnik – kaštieľ : Architektonicko-historický a urbanisticko-historický výskum*. Bratislava, december 2007. Rukopis, archív autora výskumu.

¹⁰⁴ Sebastián Tököli sa podľa Vencka v roku 1580 aj so svojou ženou, Zuzanou Dóciovou (Dóczy) pokúšal dostať do Kežmarského hradu, ktorý mu podľa záložnej zmluvy s Jánom Rueberom, patrilo. Po tomto neúspechu sa podľa neho „vrátil aj s manželkou do Štiavniku“. Ján VENCKO : *Dejiny štiavnického opátstva na Spiši*. Ružomberok 1927, s. 88.

¹⁰⁵ Túto hypotézu nám nepriamo dokladá aj literatúra. Napríklad Ján VENCKO : *Dejiny štiavnického opátstva na Spiši*, s. 75.

Majetkové pomery ako aj časová fáza renesančnej prestavby, završená za Štefana I. Tököliho, nás vedie k úvahe, že tu mohli pôsobiť tí majstri, ktorí sa podieľali na úpravách Kežmarského hradu koncom 16. a v prvej tretine 17. storočia.¹⁰⁶

Až do začiatku 20. storočia bol jedinečnou renesančnou architektúrou kaštieľ vo Fridmane. Radikálna prestavba ho zbavila nielen pôvodných, najmä renesančných prvkov, ale zásadným spôsobom pretvorila jeho celkový vzhľad. Fridmanský kaštieľ sa zvykne porovnávať s o niečo mladším šarišským kaštieľom vo Fričovciach¹⁰⁷ či s kaštieľom v Szymbarku neďaleko Gorlic v Poľsku. Podoba atikového ukončenia týchto troch objektov bola svojim zložením totožná, pretože múry týchto kaštieľov ukončovala priebežná slepá arkáda a nad ňou osadený hrebeň ozdobných štítkov. Tvarom atikových štítkov sú však tieto tri kaštiele rozdielne, pričom pôvodná forma štítkov Fridmanského kaštieľa má najbližšie k ostatným spišským pamiatkam. Kaštieľ vo Fridmane vznikol na mieste staršej strážnej obytnej veže okolo roku 1600.¹⁰⁸ Stavebníkom kaštieľa bol Juraj Horvát z Plavča (Horvát-Paločaj), ktorý v roku 1589 získal od Alberta Laského celé Dunajecké panstvo a s ním aj obec Fridman. V rámci tohto panstva získal Juraj Horvát z Plavča späť pre svoj rod aj hrad Nedeca (Dunajec), ktorý v priebehu krátkeho času renesančne prestaval, o čom svedčí podnes zachovaná nápisovo-erbová doska nad vstupným portálom do hradného areálu, datovaná rokom 1601.¹⁰⁹ Na začiatku 17. storočia uskutočnili Horvátovci úpravy aj na neďalekom hrade v Plavči, v lokalite, od ktorej si odvodzovali svoj predikát. Na základe kresby od Viktora Myškovského z konca 19. storočia možno tvrdiť, že Plavečský hrad dostal počas renesančných úprav v podstate identickú štítkovú atiku, akú má podnes hrad Nedeca. Takú istú mal ešte na začiatku 20. storočia kaštieľ vo Fridmane. Jej tvary v čiastočne



Obr. 35. a) Kaštieľ vo Fridmane začiatkom 20. storočia, b) hrad Nedeca prestavaný v renesančnom duchu, c) zrúcaniny Plavečského hradu, renesančne prestavaného začiatkom 17. storočia (kresba V. Myškovský).

¹⁰⁶ Kežmarský hrad, jeho renesančné fázy ako aj jeho výzdobu analyzovala autorka v predchádzajúcom texte (pozn. autora). Vencko píše, že nad vstupnou bránou kaštieľa bola kedysi osadená dnes nezvestná mramorová erbovo-nápisová tabuľa, datovaná rokom 1619. Tento údaj však nevieme na základe iného zdroja priamo potvrdiť. Pôvodne iste latinský nápis z tabule preložil Ján Vencko: *Dejiny štiavnického opátstva na Spiši*, s. 90: „Roku spasenia 1619. Dom ten zo základov postavený dal dostavať Stephanus Thoekoely de Kezmark“. O tabuli sa zmieňujú aj autori posledného architektonicko-historického výskumu, ktorí tvrdia, že v druhej polovici 20. storočia prebehla obnova portyky pred vstupom do nádvorja, nad ktorým sa kedysi tabuľa nachádzala. Podľa nich nové múry zakryli nápisovú tabuľu z čias Tököliovcov. Pozri Ivan Gojdič a kol.: *Spišský Štiavnik – kaštieľ*.

¹⁰⁷ Ku kaštieľu vo Fričovciach pozri Zuzana Janošíková: *Renesančná sgrafitová výzdoba na Spiši a Šariši*, s. 84 – 120. TÁŽE: Sgrafitová výzdoba kaštieľa vo Fričovciach, in: *Sgrafito 16. – 20. stololetí: Výzkum a restaurovaní*. Fakulta restaurovaní Univerzity Pardubice. Litomyšl 2009, s. 33 – 48. TÁŽE: Predlohy pre sgrafitá Fričovského kaštieľa, in: *Pocsta Ivanovi Chalupckému*, ed.: Filip Fetko a Miroslav Števík. Levoča 2012, s. 129 – 146. Predpokladáme, že podobne ako kaštieľ vo Fričovciach mohol mať kaštieľ vo Fridmane v oblasti atikového ukončenia rozsiahlu sgrafitovú výzdobu.

¹⁰⁸ Presné datovanie kaštieľa nepoznáme, keďže nápisová tabuľa opatrená erbom Horvátovcov, kedysi umiestnená nad vstupným portálom, sa žiaľ nezachovala.

¹⁰⁹ „GEORGIVS HORWAT IN PALO//CZA DVNAGECZ ET LANDEK//DOMINVS AC HAERES HOC//CASTRVM VIRTUTE SVA AQ//VISI VIT. EXORNAVIT. ET. AMPLIAVIT//ANNO DOMINI MDCI“.



Obr. 36. Kaštieľ vo Fričovciach: a) stav pred druhou svetovou vojnou, b) súčasný stav.

modifikovanej podobe uplatnili aj pri prestavbe veže Kostola svätej Margity Antiochijskej v Plavči, kde bol Juraj Horvát z Plavča pochovaný a kde sa nachádza aj jeho len nedávno neidentifikovaný náhrobný kameň.¹¹⁰ Uvedené skutočnosti preukazujú skutočne aktívnu stavebnú iniciatívu Juraja Horváta z Plavča pri prestavbe rodinných sídel na severnom Spiši (Fridman, Nedeca, Plaveč). Na základe príbuzných prvkov (najmä forma atiky) možno tvrdiť, že na nich participovala skupina na Spiši pôsobiacich majstrov.

Okrem pohraničných hradov predpokladáme renesančnú úpravu aj na Spišskom hrade, ktorí dostali tesne po polovici 16. storočia do svojich rúk Turzovci.¹¹¹ Tí však charakter staršej stredovekej štruktúry nezmenili a prispeli k celkovej architektúre hradu len drobnými zásahmi, skôr po stránke pohodlia bývania a výtvarného dotvorenia. Napriek skromným zmienkam predpokladáme, že viaceré objekty mohli byť v čase ich držby nadstavané modernou štítkovou atikou a dekorované sgrafitom.¹¹²

Viacere z dnes zachovaných, pôvode renesančných alebo výrazne renesančne prestavaných šľachtických sídel, majú mladšiu, najmä barokovú úpravu, iné sú už ruinami. Za všetky spomeňme aspoň panské sídla pánov z Hrhova a Toporca v Holumnici a v Toporci, alebo kaštieľ v Nižných Lapšoch či kaštieľ v Kluknave.

Urbanistická štruktúra spišských miest bola z väčšej časti na začiatku 16. storočia daná a teda rozmery jednotlivých sídlisk v rámci hradieb určené. Vplyv na novú, renesančnú výstavbu mali jednak náročnejšie potreby mešťanov – kupcov a remeselníkov, pre ktorých boli okrem štandardu bývania dôležité požiadavky usporiadania jednotlivých priestorov a dispozícia domu, nevyhnutná pre tú-ktorú profesiu, ako aj o niečo pragmatickejšie dôvody akými boli prírodné katastrofy – najmä požiare, zemetrasenia a povodne – s rôznorodým rozsahom poškodenia ako súkromných tak aj verejných objektov.

Od nástupu Habsburgovcov vznikala architektúra miest bez konkrétnej podpory zo strany panovníckeho dvora. Išlo skôr o verejné objednávky mestského patriciátu alebo súkromné zákazky jeho obyvateľov. V prvom rade mešťania, slobodní obyvatelia spišských miest, mali nemalý podiel na vtedajšom umeleckom mecenáte architektúry miest. Mnohonárodnostné rozvrstvenie a sociálna diferenciacia obyvateľstva, ako aj prílív nových profesií, vplývali na pretvorenie architektonickej a umeleckej podoby objektov v mestách, na potreby bývania ako aj na obecnú a súkromnú reprezentáciu. Okrem tradičných obyvateľov spišských miest a mesteciek (najmä Slovákov, Nemcov a Poliakov), sa počas 16. a 17. storočia stalo toto územie domovom pre novousadlíkov, pochádzajúcich buď z Osmanmi okupovaných južných oblastí Uhorska alebo z blízkych miest a krajín, najmä z Nemecka, Sliezska, Poľska, ale aj Moravy. Väčšinu imigrantov tvorili obchodníci a remeselníci, medzi ktorými nechýbali špeciálne výtvarné a stavebné povolania. Stavebný rozvoj sa tak z dôvodu nárastu obyvateľstva a teda z obmedzených priestorových možností vymedzených parciel na námestí, ako aj z dôvodu častých požiarov domov na bočných uliciach, často ešte s drevenou zástavbou, začína od 16. storočia presúvať už aj mimo námestia alebo do predmestí. Najreprezentatívnejšie realizácie však tradične vznikajú na námestiach a hlavných uličných

¹¹⁰ Miroslav ČOVAN : *Historické nápisy zo Šariša do roku 1650*. Martin 2016, kat. 131, s. 153.

¹¹¹ Dobroslava MENCLOVÁ : *Spišský hrad*. Bratislava 1957, s. 125.

¹¹² Pozri napríklad Milan TOGNER : *Stredoveká nástenná maľba na Slovensku*, s. 96 – 97. Jozef ŠPIRKO : *Umelecko-historické pamiatky na Spiši*, s. 128. Po roku 1638 (definitívne v roku 1651), keď hrad získali Čakiovci, prebehli na ňom už ranobarokové úpravy.

líniiach. Začiatkom 16. storočia mali mestá vybudovanú väčšinu z nevyhnutných občianskych budov, potrebných pre ich bezproblémové fungovanie. Preto renesančnú stavebnú činnosť chápeme skôr v zmysle modernizácie či rozširovaní ešte stredovekých architektúr. Novostavby boli iniciované len sporadicky. V prvom rade máme na mysli radnice, tržnice, špitály, chudobince, mestské školy, jatky, kúpele, hostince a vinárne. Dozor nad stavebným rozvojom miest, najmä nad výstavbou a prestavbou mestských objektov ale rozrastaním súkromných obydlí, prináležal vždy jednému z členov mestskej rady. V prameňoch sa nazývajú latinským slovom *aedilus* (Levoča) alebo nemeckým *Bauherr* (Kežmarok). Z prenájmu mestských stavieb bola pravidelne odvádzaná taxa, ktorá sa vracala do rozpočtu mesta za účelom investovať tieto prostriedky späť na ich stavebnú údržbu, ako aj opravu a výstavbu utilitárnych mestských objektov akými boli hradby, mestské brány, strážnice, mestské studne a podobne.

Nevyhnutnou administratívno-hospodárskou mestskou stavbou bola už od stredoveku radnica, v prízemí často spojená s prevádzkou tržnice (Levoča). Keďže urbanistická štruktúra významných spišských miest s ňou počítala už od svojho založenia, zväčša ju budovali ako samostatne stojacu a na exponovanom mieste námestia, v susedstve ďalších, pre mesto dôležitých občianskych stavieb už v 15. storočí.

Na vzhľade tejto najreprezentatívnejšej mestskej profánnej architektúry určite záležalo dvom najbohatším a dlhodobo súperiacim spišským mestám – Levoči a Kežmarku, ktoré ich na svojich námestiach vystavali na sklonku stredoveku, pôvodne v neskorogotickom štýle. Napríklad neskorogotickú radnicu centrálného typu s vežou postavili v Kežmarku podľa návrhu spiškosobotského majstra Juraja tesne po roku 1461. Renesančnú prestavbu pôvodne gotickej levočskej radnice, ako sme už naznačili, začali najskôr z funkčných dôvodov, možno po bližšie neurčenej pohrome (zemetrasenie v roku 1545?), najneskôr však v roku 1549, avšak o rok na to ju prerušil požiar. Kežmarčania, postihnutí rovnakým žvlom, si svoju radnicu pod vedením majstra Kunza prestavali v polovici 16. storočia. Na ukončenie prestavby môže odkazovať kamenná tabuľa s mestským erbom a datovaním 1555, umiestnená nad hlavným vstupom do objektu. Podnes sa na fasádach radnice zachovalo niekoľko neskorogotických ako aj renesančných prvkov (napríklad dvojice delfínov na parapetoch okien druhého poschodia, renesančný tympanón nad mladším barokovým portálom na južnej fasáde). Jej dnešná podoba pochádza



Obr. 37. Levočská radnica je najznámejšia renesančná radnica Spiša: a) detail pieskovcovej dosky nad západnou prizemnou arkádou, b) pohľad na západnú fasádu.



Obr. 38. Kežmarská radnica bola (a) pôvodne tiež postavená v renesančnom štýle ako dokazujú dodnes zachované detaily: b) motív kežmarského erbu s anjelom, c) delfíny s mušlou.



Obr. 39. Radnica v Spišských Vlachoch renesančne prestavaná v roku 1639: a) celkový pohľad, b) nápisová doska, c) detail anjelskej okridlenej hlavy.

z prestavby ukončenej najskôr v roku 1788, ako o tom svedčí datovanie vytesané po stranách erbu na renesančnej kamennej tabuľi nad vstupom. O renesančnej výzdobe kežmarskej radnice niet mnoho poznatkov, no údajne mala fasády zdobené alegorickými postavami cností a mravoučnými citátmi.¹¹³ Pravdepodobne podobné tým, aké sa nám zachovali na južnej fasáde radnice v Levoči, ako sme na to už poukázali vyššie.

Aj architektonicky a dispozične ojedinelú radnicu v Spišských Vlachoch postavili ešte v 15. storočí a najneskôr v prvej polovici 17. storočia pristavali k tomuto staršiemu priestoru a mestskej veži rozmermi totožnú stavbu, pričom všetky tri štruktúry navzájom scelili.¹¹⁴ Stavebnú úpravu dokumentuje nápisová tabuľa z roku 1639, sekundárne osadená na fasáde vedľajšieho mestského úradu. Zásahy z tohto obdobia vykazujú najmä veža, pôvodne iste zakončená atikou so štítkami, z ktorej sa podnes zachovali už len vysoké edikuly slepej arkády, kedysi určite výtvarne dotvorenej (sgrafito/maľba).

Stavba na spišsko-podhradskom Mariánskom námestí, tradične označovaná ako bývalá radnica, slúžila pravdepodobne aj ako meštiansky dom. Ústredným architektonickým motívom je portál z roku 1546 s erbom mesta, ktorý spoločne s mravoučným nápisom na ňom, funkciu objektu ako radnice podporuje. Ako dôkaz môže poslúžiť aj fakt, že sa tu v roku 1614 konala Spišsko-podhradská synoda.

Niekdajšia hlavná hradná budova na okraji západnej strany námestia v Podolínci má dlhú stavebnú históriu, ktorá siaha do začiatku 15. storočia. Bola súčasťou opevneného areálu. Objekt, umiestnený z vnútornej strany starších hradieb, nechal v roku 1593, ešte pred prestavbami na Lubovníanskom hrade upraviť Sebastián Lubomirský. Dosvedčuje to zachovaná mramorová erbovo-nápisová tabuľa na priečelí.¹¹⁵ Podolínsky hrad mal dôležité postavenie v rámci Spišského starostovstva a preto nie je vylúčené, že táto dnes samostatne stojaca stavba, zachovaná aj



Obr. 40. Pôvodná renesančná radnica v Spišskom Podhradí z roku 1546: a) celkový pohľad, b) pohľad na vstupný portál, c) detail tympanónu portálu s mestským erbom a nápisom.

¹¹³ Pozri Blanka PUŠKÁROVÁ a Imrich PUŠKÁR : Kežmarok : Pamiatková rezervácia, s. 44. Podobne Norma URBANOVÁ : Renesančné radnice, in: *Renesancia*, ed.: Ivan Rusina a kol., s. 246 (bez uvedenia prameňa alebo literatúry).

¹¹⁴ *Súpis pamiatok na Slovensku*, vol. 3. Bratislava 1969, s. 176. Pozri tiež Norma URBANOVÁ : Renesančné radnice, s. 247.

¹¹⁵ Pozri Michal ŠIMKOVIC : Hradý a opevnené sídla šľachty na Spiši, s. 466 – 467. V latinskom texte sa stretáme s pojmami ako *vetustate destructa* či *ruina* a túto stavbu dal na vlastné náklady *restauravit et exornavit* Lubomirský a jeho potomkovia.

vďaka nepretržitému využívaniu a viacerým ob-
novám, slúžila ako *domus* s konkrétnymi správ-
nymi funkciami. Zdá sa teda, že ako o „tradič-
nej“ radnici (*praetorium, curia, capitolum*) hovorí
nie je možné.¹¹⁶

Na rozdiel od profánnej architektúry, ktorá
v období renesancie zažila skutočný rozmach, sa
sakrálné staviteľstvo na Spiši, podobne ako vo
väčšine regiónov Kráľovského Uhorska, nepresa-
dilo. Všetky významné mestá a mestečká mali za-
čiatkom 16. storočia svoje farské chrámy vystavané
a v tom čase prebiehali ešte posledné neskorogo-
tické úpravy, ojedinele obohacované už aj o prvé
renesančné tvaroslovie a ornamentiku (Henckelo-
va knižnica). Podnes sa v spišských chrámoch iba
kde-tu stretne s renesančnými prvkami, zväčša
v podobe drobných prístavieb (napríklad pred-
siene a murované empory), alebo funkčných do-
plnkov už existujúcich architektúr (portály, okná,
drevené empory, a pod.). Len ako príklad uvedme
už v tomto texte analyzovanú renesančnú úpra-
vu severnej empory levočského farského kostola
z dvadsiatich rokov 17. storočia. Drobné úpravy,
skôr utilitárneho charakteru, sa síce v známych
spišských kostoloch uskutočňovali aj v 16. a prvej
polovici 17. storočia, ako napríklad trezor/taberná-
kulum(?) vo forme okienka aj s pôvodnou mrežou
v sakristii farského kostola v Spišskej Belej z roku
1541, alebo aj fragment rímsy portálu s figúrami
delfínov a meštianskou značkou v zadnej časti juž-
nej lode Kostola svätého Kríža v Kežmarku. Nie
všetky zaznamenané datovania na stenách archi-
tektúr však musia na ne primárne odkazovať.¹¹⁷
Okrem toho, od druhej štvrtiny 16. storočia protes-
tanti postupne preberali stredoveké katolícke kos-
toly, alebo sa o ne s katolíkmi delili a na rozdiel od
nich boli ich potreby pre vykonávanie kultu menej
náročné. Často im stačil len otvorený priestor (naj-
lepšie s emporou), kazateľnica, krstiteľnica a jeden
oltár. Neraz tiež využívali aj starší katolícky mobi-
liár.¹¹⁸ V spišských mestách sa len ojedinele stret-
neme s obrazoborectvom, ktoré ak sa aj vyskytlo,
bolo rázne odsúdené.¹¹⁹ Protestanti zvykli staršie
stredoveké zariadenie, ikonograficky neprijateľné



Obr. 41. Podolínecky hrad mal dôležité postavenie v rámci
Spišského starostva. Dodnes na to upozorňuje objekt,
umiestnený z vnútornej strany starších hradieb a erbovo-
nápísová doska na priečeli, ktorú tu v roku 1593 nechal
umiestniť Sebastián Lubomirsky.

¹¹⁶ Norma URBANOVÁ : *Renesančné radnice*, s. 247.

¹¹⁷ Napríklad datovanie 1596 na jednom z pilierov farského kostola v Kežmarku alebo nápis z roku 1652 o renovácii kostola na stredovom pilieri Kostola svätého Ducha v Žehre – jasne pojednávajú o bližšie nekonkretizovaných úpravách. Avšak pri graffiti z roku 1618 v knižnici Katedrálneho kostola svätého Martina v Spišskej Kapitule alebo maľovanom datovaní z roku 1638, umiestnenom v rámci stredovekej nástennej maľby na severnej stene žehrianskeho kostola, či pri roku 1645, namaľovanom nad vstupným portálom v predsiene podvežia Kostola Narodenia Panny Márie v Spišskom Podhradí, nevieme konkretizovať dôvod ich lokácie.

¹¹⁸ V Levoči bol farský Kostol svätého Jakuba na dlhý čas rozdelený a pre potreby katolíkov slúžila východná časť chrámu a pre protestantov západná. Pozri Juraj ŽÁRY : *Sakrálna architektúra*, in: *Renesancia*, s. 226.

¹¹⁹ Najznámejším príkladom je ničenie vnútorného mobiliáru kežmarského farského kostola tunajším kazateľom Sebastianom Ambrózom-Lámom. Pozri Marcell SEBŐK : *Humanista a határon : A késmárki Sebastian Ambrosius története (1554 – 1600)*. Budapest 2007.



zatvoriť alebo odložiť (napríklad oltáre) a nástenné maľby zatrieť vápnom.

Exteriéry chrámov na Spiši od konca 16. storočia poznamenal najmä štýl *spišsko-šarišskej renesancie*, v ktorom boli v neskororenesančno-manieristickom štýle štítkovými atikami nadstavované a výtvarene dotvorené (sgrafito) najmä početné kostolné veže. Tie mohli zastávať jednak funkciu zvonice (hlásenie pravidelných alebo občasných náboženských udalostí), no ako najvyššie stavby v meste aj funkciu strážnic, či ohlasovania nebezpečenstva (vojsko, požiar, búrka a podobne), ktoré mohlo vyvstať pre mesto a jeho najbližšie okolie. Podnes sa zachovali a tvoria súčasť siluety miest, mestčiek a dedín – Kežmarok (záver 16. storočia), Spišský Hrhov (okolo 1600), Spišská Kapitula, Podhorany (posledná tretina 16. storočia), Jamník (prvá štvrtina 17. storočia), Fridman (okolo 1600), Krempany (záver 16. storočia), Plaveč (dnes prestavaná), Granč-Petrovce a Harakovce. Skupinu v susednom Šariši dopĺňajú kostolné veže v Červenici pri Sabinove, Svini, Chmiňanoch a Osikove. Možno však predpokladať, že takýmto spôsobom upravených veží bolo na Spiši viac, no zatiaľ nemáme relevantné dôkazy na jednoznačné tvrdenie.

Obr. 42. K neodmysliteľnému koloritu spišských miest patrí komplex renesančnej kostolnej veže a s ňou spojená renesančná zvonica, niekedy s farou. Kežmarský Kostol Svätého Kríža v Kežmarku patrí k najreprezentatívnejším.

Na Spiši sa zachovala taktiež početná skupina samostatne stojacich murovaných zvoníc, ktoré sú umiestnené v bezprostrednej blízkosti kostolov a zakomponované do ohradených kostolných areálov. Tieto sčasti prebrali funkcie veží kostolov (ohlasujúc cirkevné udalosti a udalosti súvisiace so životom a smrťou farníkov),¹²⁰ no nie vždy boli stavané v prípade absencie kostolnej veže (Kežmarok, Poprad, Levoča a pod.). Môžeme ich chápať tiež ako mestské multifunkčné stavby v službe mestského alebo obecného zvonára. Tento predpoklad podporuje to, že ich základy spadajú do čias výstavby alebo prestavby mestských chrámov v období gotiky (v prízemíach zvoníc sa zachovali gotické lomené portály), čo odporuje ich tradičnému chápaniu ako čisto renesančných (a s reformáciou často spájaných) stavieb.¹²¹ Vysoké atikové štíty zvoníc mohli poslúžiť aj ako obranný múr počas ozbrojeného konfliktu. Z renesančne prestavaných zvoníc si väčšina z nich zachovala svoj renesančný ráz. Napríklad zvonica v Kežmarku (1586), Spišská Belá (1598), Strážky (1629), Vrbov (1644), Levoča (1656 – 1661), Poprad (1663), Podolíneč (1659). Zvonica v Spišskej Sobote (1598) dostala pri mladšej úprave barokový štít. V mestskom prostredí sa v susednom Šariši po asanácii bardejovskej zachovala len zvonica v Sabinove (1657). Renesančnú nadstavbu s lunetovou rímsou, sgrafitom a pôvodne snáď aj štítkami, dostala i Urbanova veža v Košiciach (1628). To, že sa v období renesancie na ich prestavbách podieľali protestanti bolo logickým dôsledkom prevažujúcej konfesie. Podobne ako spišské kostolné veže, sa aj zvonice stali významnými reprezentantmi štýlu *spišsko-šarišskej renesancie*.

Staršie stredoveké opevnenie spišských miest a mestečiek stanovilo budúcu zástavbu a vymedzilo tak určitý počet zväčša úzkych, v prípade Spišskej Novej Vsi, Popradu alebo Spišskej Soboty aj pomerne dlhých parciel, pričom ich rozmery a tvary záviseli od prirodzených daností terénu. Na týchto parcelách vznikali ešte do konca 15. a začiatku 16. storočia neskorogotické domy buď jednoduchého sieňového typu (s poschodím alebo bez neho) alebo kupecké domy zväčša mázhausového typu s prejazdom (Levoča), dvorom a skladovacím podkrovím (Spišská Sobota). Na začiatku 16. storočia, keď už boli námestia spišských miest vystavené už z trvácnych materiálov, evidujeme



¹²⁰ V období na konci 16. a v prvej polovici 17. storočia sa však postupne zväčšoval počet a rozmery zvonov, ktoré už nebola schopná obsiahnuť veža kostola a najmä z dôvodu statiky pri mnohonásobnej rezonancii sa zvyklo prístupíť k preneseniu zvonov do nižšej, mohutnejšej a omnoho prístupnejšej zvonice. Zo zvonice sa tak stala „hlásnica“ mestských udalostí.

¹²¹ Julius Andreas HEFTY : Die Renaissance-Glockentürme in der Zips, in: *Zipsler Jahrbuch*, roč. 1, 1939. Kežmarok 1938, s. 53 – 66.



Obr. 43. Renesančné kostolené veže patria k neodmysliteľnému koloritu Spišských námestí: a) Levoča (barokovo upravená), b) Spišská Sobota (barokovo upravená), c) Podolínec, d) Vrbov (po nedávanej rekonštrukcii).

stavebný rozvoj kamenných domov aj v prospech uličných zástavieb mimo nich, hlavne na zadných paralelných uliciach, prevažne s domami ešte z drevených konštrukcií. Stavebné zmeny súviseli so stavom obytného fondu po živelných pohromách (požiare, zemetrasenia), ďalej s funkčnými potrebami majiteľov (kupec, remeselník) a v neposlednom rade s výtvarne a architektonicky náročnejšou reprezentáciou bohatého stavebníka (mešťan, patricij, šľachtic), ktorý obýval domy na námestiach. Spišské mestá ponúkajú početnú a aj rozmanitú vzorku reprezentantov renesančných typov obydli, prestavaním gotických domov či vystavaním nového objektu často na mieste zlúčených stredovekých parciel. Medzi najrannejšie prejavy renesančného tvaroslovia na Spiši nepatria len okná a portály Henkelovej knižnice v Levoči ale aj výnimočné súkromné realizácie majiteľov tunajších domov, ktorým záležalo na vybavení reprezentačných sál ako aj na podobe priečelí. Za všetky spomeňme portál v sále na poschodí domu č. 40 na Námestí Majstra Pavla z roku 1530, ktorý si objednal spišský prepoš Ján Horvát. V tom istom dome, ako sme na to už upozornili, za nasledujúceho vlastníka Ladislava Polirera vznikli maľby v miestnosti na prízemí, datované rokmi 1542 a 1543; podobne z polovice 16. storočia pochádza prestavba a maliarska výzdoba fasády domu Sebastiana Krupeka (dom č. 44) alebo výzdoba fasády domu č. 20 (niekdajšieho domu Majstra Pavla). Stavebná činnosť prebiehala vo všetkých častiach námestia naraz a po polovici 16. storočia sa rozšírila aj na zadné trakty a paralelné ulice s hlavným námestím, ako to dosvedčujú početné datovania priamo na fasádach či na architektonických článkoch, zväčša dopĺňajúce meštianske značky objednávateľov renesančných úprav a obnôv.¹²² Levočské úzke parcely sa stali základom pre vznik charakteristických domov, s arkádami a pavlačovým dvorom, s parapetmi medzi predným a zadným traktom štvorkrídlovej alebo trojkrídlovej zástavby. Pavlače podopierali piliere s kamennými konzolami, ktoré profilujú štylizované rastlinné ornamente a volúty (domy na Námestí Majstra Pavla č. 28, č. 32, č. 40, č. 41, 43, č. 47 a podobne). V prostredí Levoče, konkrétne na parapetoch pavlačí a vnútorných múroch arkádových dvorov

¹²² Úpravy dvorov a zadných traktov dosvedčujú viaceré vročenia, umiestnené priamo na architektonických prvkoch (portály), v rámci kartuší s meštianskymi znakmi (objednávateľmi). Na západnej strane námestia to je napríklad dom č. 47 (portál do pivnice z roku 1574, portály v prejazde datované rokom 1575; na parapete pavlače vo dvore ako aj na bočnej severnej exteriérovej stene tri krát vročenie 1576), dom č. 43, nazývaný Greffov alebo Mariášiovský (nápis na parapete s datovaním 1603 a rovnaké datovanie má portál v prejazde) alebo dom č. 48 (so zadným traktom, ktorý je z exteriéru datovaný rokom 1619) a na severnej napríklad dom č. 62 (so vstupným portálom z roku 1600) a na východnej napríklad dom č. 32, nazývaný Soldnerov.

možno identifikovať motív subtilnej slepej arkády. Tak ako dnes nezachované, no pôvodne určite početné renesančné atikové ukončenia fasád najhonosnejších domov spišských miest, alebo ako slepej arkády na iných typoch stavieb (napríklad zvonice), mohli byť aj edikuly meštianskych domov bázou pre výtvarnú výzdobu (maľby, sgrafitá). Uvedené prvky „lokálneho“ štýlu sa v rámci privatej obytnej sféry spišských miest v hojnejšom počte nezachovali a azda najpregnantnejším dokladom jeho existencie je dom č. 7 na Námestí Majstra Pavla v Levoči, nazývaný Turzov dom, ktorého sgrafitová výzdoba, ako sa dozvedáme z dobovej tlače, pochádza síce až z roku 1904, ale skoro verne nahradila pôvodnú, pomerne poškodenú renesančnú dekoráciu. Architektonicky a výtvarne najnáročnejšie realizácie boli záležitosťou finančných možností najbohatšieho mestského patriciátu, ale aj v mestách usadenej šľachty, ktorá si však v reláciách Uhorského kráľovstva v mestách smela kupovať nehnuteľnosti až po roku 1567. Medzi najhonosnejšie levočské renesančné realizácie považujeme okrem spomenutých domy Lorenza Greffa, nazývaný aj Mariášiovský (po 1603 a 1683), Soldnerov dom (po 1620), Schwabov dom (okolo 1663) a dom rodiny Spillenbergerovcov (prvá polovica 17. storočia).

V Levoči (Nová ulica), ale najmä v Spišskej Sobote sa zachovali mestské domy, vychádzajúce z dobovej lokálnej ľudovej architektúry, ktoré majú vysoké a strmé sedlové strechy presahujúce hmotu priečelia smerom do námestia. Priestranné podkrovia slúžili najmä ako skladovacie priestory kupeckých domov. V spišských mestách boli taktiež obľúbeným prvkom interiérov meštianskych domov združené okná, v interiéri s rozdeľujúcim, reliéfne zdobeným polostĺpom podopierajúcim volútovité konzoly pod záklenkami otvorov.

Renesančné meštianske domy v ďalších spišských mestách, dokonca ani v Kežmarku, nemajú tak veľkoryso koncipované interiéry a ich fasády tak veľkolepé zdobenie. Z najzachovalejších domov v Kežmarku môžeme spomenúť najmä tie na Hlavnom námestí (napríklad č. 50). Zo všetkých vynikajú portály domov č. 3 a č. 9, ktorý je sekundárne osadený z južnej strany múru do areálu okolo farského kostola medzi zvonnicou a bývalou humanistickou školou. Za vznikom oboch portálov, datovaných zhruba do obdobia okolo roku 1600 stojí tunajšia vysoko kvalitná kamenárska dielňa. V Kežmarku sa zachoval pomerne veľký počet pôvodne renesančných alebo renesančne prestavaných domov nie len na Hlavnom námestí ale aj na Hviezdoslovovej ulici, Hradnej ulici, Novej ulici, na Starom Trhu a podobne. Na záver



Obr. 44. Dom č. 43 (nazývaný aj Greffov alebo Mariášiovský dom) na Námestí Majstra Pavla v Levoči: a) vstupný portál, b) detail výzdoby, c) pohľad do dvora s pavlačami.



Obr. 45. Dom č. 32 (nazývaný aj Soldnerov dom) na Námestí Majstra Pavla v Levoči: a) vstupný portál, b – c) renesančné detaily výzdoby, d) pohľad na dvorovú pavlač s lunetovou rímsou.

možno spomenúť dom č. 12 na Námestí svätého Mikuláša v Starej Lubovni s arkádovým podlúbím, nazývaný Güntherov dom podľa niekdajšieho majiteľa, ktorý dal v roku 1639, po požiari mesta postaviť Juraj Günther.

Predpokladáme, že sa pri väčšine stavebných úprav uplatnili miestni majstri – stavitelia a kamenári, avšak i títo nadobudli rýchlo znalosti, ktoré získali pri vandrovkách alebo ich so sebou priniesli cudzí majstri. Pritom rozdiely v jednotlivých mestách súvisia s konkrétnou lokálnou dielňou a jej zaužívaným formálnym aparátom, ktorý sa len postupne obmieňal.

Renesančné sochárstvo na Spiši

V nasledujúcich riadkoch sa budeme zaoberať iba dielami vytvorenými z kameňa, ktoré spadajú pod pojem kameňosochárske práce. O dielach, vytvorených z dreva – oltáre, kazateľnice, stĺla, empory či drevené epitafy a mortuária, či už vyššej alebo len bežnej dielenskej kvality, tento text nepojednáva. Rezbárske práce, vytvorené na prelome renesancie a baroka, sa stali súčasťou nasledujúcej práce Kataríny Chmelinovej.

Na Spiši, rovnako ako na ostatnom území dnešného Slovenska, sa v sochárskej produkcii 16. a prvej polovice 17. storočia uplatnil výlučne jediný, pomerne konzervatívny výtvarný druh – sepulkrálna plastika – konkrétne ako ústredný motív kamenných vrchných platní tumb, náhrobkov a epitafov. Z hľadiska typologického sú na Spiši najfrekvencovanejší najmä jednoduché erbovo-nápisové platne vsadené do dlažby či prístenné náhrobky, osadené zvislo k stene chrámových interiérov. Medzi objednávateľmi, respektíve medzi zosnulými, ktorým boli sepulkrálie dedikované nájdeme tunajších zemepánov, cirkevných predstaviteľov a mešťanov.

Sochárske práce 16. a prvej polovice 17. storočia charakterizuje zjavný tradicionalizmus a početné anachronizmy, v prvom rade v stvárnení figurálnych náhrobkov, ktoré nadväzovali ešte na podobu predchádzajúcich neskorogotických a neskôr v prvej tretine 17. storočia na prvé renesančné náhrobky. V závere panovania Mateja Korvína († 1490) a počas vlády Jegelovcov v Uhorsku (1490 – 1526) už možno aj na Spiši určiť niekoľko výnimočných sochárskych diel, zreteľných importov.¹²³ Prvé produkty renesančného sochárstva

¹²³ Renesančný výtvarný prejav rozvíjali v prvom rade talianski majstri, etablovaní na kráľovskom dvore v Budíne a cirkevných centrách – arcibiskupstve v Ostrihome a biskupstvách v Albe Julii, Jágri a Záhrebe, v ktorých sídlila početná skupina dvoranov a cirkevných hodnostárov, schopných a ochotných zaplatiť za kvalitne vytvorené diela v „novom štýle“. Pozri Zuzana LUDVÍKOVÁ : Sochárstvo, in: *Renesancia*, s. 272 (s odkazom na literatúru).

sa dajú na území Spiša spozorovať už koncom 15. storočia a na začiatku 16. storočia (ako sme na to už poukázali vyššie) čiže v dobe, kedy na Spiši súbežne vznikali významné neskorogotické rezbárske realizácie oltárnych retábulí. Najprv nenápadne, ako napríklad vo výzdobe oltárnych retábulí v dielni Majstra Pavla z Levoče. V prvom rade ide o sepulkrálie bratov Zápoľských, Imricha († 1487) a Štefana († 1499) v Katedrále svätého Martina v Spišskej Kapitule, z ktorých sa zachovali krycie dosky tumb s vysokými figurálnymi reliéfmi, zobrazujúcimi zosnulých v rytierskej zbroji. V oboch prípadoch ide o import. Zreteľnú absenciu miestnej, no pritom vysoko kvalitnej dielne z konca 15. storočia, z ktorej obe tumby bez pochyb pochádzajú, podporuje pôvod sepulkrálií z blízkeho okolia – náhrobný kameň Tomáša Toryského/Tarczai († 1493) v Kostole svätého Martina v Lipanoch a veko z tumb Ladislava zo Širokého/Širokay († 1487) v Kostole svätého Mikuláša v Širokom. Pôsobenie Tomáša Toryského v blízkosti panovníka na jeho kráľovskom dvore a Ladislava zo Širokého vo významných cirkevných centrách Uhorska poukazuje na miesta ich pôvodu a dielňu, ktorá ich vytvorila.¹²⁴ Umelecký okruh pôvodu náhrobkov bratov Zápoľských nie je podnes spoľahlivo určený. Najbližšie paralely nachádzame v sepulkráliách – Štefana Bátorého/Bátori/Báthory († 1493), sedmohradského kniežaťa v Nyírbátore a Štefana z Perína/Perényi († 1484/1487), zemplínskeho župana v Trebišove.¹²⁵ Tumba Štefana III. z Markušoviec/Mariáši/Mariássy († 1516), blízkeho familiára Zápoľských, umiestnená v rodovom Kostole svätého Michala Archanjela v Markušovciach, jasne vychádza z tumb jeho patrónov, podobne ako aj náhrobok ďalšieho človeka z okruhu Zápoľských, Krištofa Vrkoča/Warkoč/Warkotsch († 1520) v Kostole svätého Kríža v Kežmarku. V oboch prípadoch nejde o lokálnu produkciu. Najbližšie analógie k tumbे Štefana z Markušoviec však vykazujú figurálne veka Mareka Horváta Mislenoviča/Horváth Myslenovith († 1508), dalmátsko-chorvátsko-slavónskeho bána a vojvodu Pavla Kinižiho/Kinizsi/Chinezu († 1494), obe v Nagyvázsone.¹²⁶

Po polovici 16. storočia možno spozorovať produkciu lokálnych kameňsochárskych spišských



Obr. 46. Náhrobok obchodníka Jána II. Turza v Krstnej kaplnke Kostola svätého Jakuba v Levoči.

¹²⁴ Miroslav ČOVAN : *Stredoveké a ranonovoveké epigrafické pamiatky latinského kultúrneho okruhu na Šariši*. Dizertačná práca. Katedra archívniectva a PVH FiF UK v Bratislave. Bratislava 2011, s. 44 – 46, 67 – 68, 71 – 72.

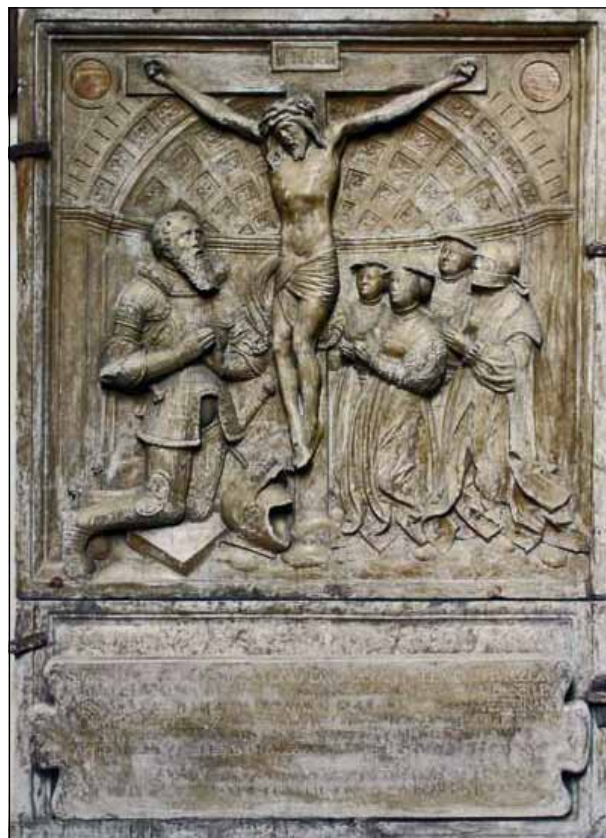
¹²⁵ K paralelám pozri Zuzana JANOŠÍKOVÁ : *Sepulkrálne pamiatky Kostola svätého Michala Archanjela*; k sepulkráliám bratov Zápoľských pozri aj Ivo HLOBIL : *Rytířské náhrobníky rané renesance na Slovensku a Moravě*, in: *Ars*, roč. 35, 2002, č. 1 – 3, s. 111 – 125.

¹²⁶ Podrobnú analýzu sepulkrálie Štefana III. Mariášiho uvádza Zuzana JANOŠÍKOVÁ : *Sepulkrálne pamiatky Kostola svätého Michala Archanjela, passim*.



Obr. 47. Náhrobok spišského župana Jána V. Turza v Krstnej kaplnke Kostola svätého Jakuba v Levoči.

ale aj šarišských dielní, ktoré začali vytvárať diela pre miestny dopyt z kruhov obyvateľov spišských miest a nižšej šľachty. Tomu zodpovedala aj priemerná, skôr provinčná výtvarná kvalita sepulkrálií. Akýsi vývoj vo výtvarnom spracovaní sochárskych diel od druhej polovice 16. storočia môžeme badať len po formálnej stránke. Predchádzajúce prvky, charakteristické pre obdobie korvínovské a jagelovské, sa tu už vytratili.



Obr. 48. Sepulkrália Alexia I. Turzu, krajinského sudcu a kráľovského miestodržiteľa.

V tomto čase sa začal objavovať nový typ sepulkrálnej reprezentatívnej pamiatky – epitaf, slúžiaci pre spomienkové obrady na počesť zosnulého ako aj pre pohrebný rítus. S epitafmi, najmä v podobe prístenných kamenných platní, sa možno stretnúť v patronátnych kostoloch nižšej spišskej šľachty, ako aj v mestských farských kostoloch. Tu si ich objednávali najmä bohatí mešťania. Reprezentatívny a zároveň najstarší zachovaný kamenný epitaf na Spiši s rozšíreným motívom kľačiacich figúr pod krížom, si objednala rodina Alexia I. Turza (Thurza, †1543) v dielni významného sochára Loya Heringa v Eichstätte.¹²⁷ Z významných diel,

¹²⁷ Zuzana LUDÍKOVÁ : Sochárstvo, in: *Renesancia*, s. 280. TÁŽE : Náhrobná pamiatka krajinského sudcu, neskôr kráľovského miestodržiteľa Alexia I. Thurza (1490 – 1491 – 1543), in: *Renesancia*, s. 785 – 786.

vytvorených okolo polovice 16. storočia, spomeňme prístenné náhrobky Turzovcov v levočskom farskom kostole – Jána II. († 1508) a jeho syna Jána V. († 1556) – ktorí sa tu nechávali pochovávať od polovice 16. storočia. Skoro totožné diela, s ústrednými postavami rytierov v brnení, pre seba a svojho otca objednal Ján V.

Typ rytierskych náhrobkov pretrvával aj v závere 16. storočia. Z tohto obdobia sa zachovalo niekoľko skôr „provinčných“ diel pre miestnych zemepánov – figurálny náhrobok Juraja Schwabovského († 1597) v Kostole Očisťovania Panny Márie v Slovenskej Vsi a figurálny náhrobok bratov Martina a Eliáša z Hrhova v Kostole svätého Filipa a Jakuba v Toporci (vytvorený okolo 1600), ale aj vysoko kvalitná a v našom pamiatkovom fonde ojedinelá tumba Zuzany Dóciovej/Dóczy († 1596), osadená k severnej stene presbytéria kežmarského farského kostola. Toto dielo, vytvorené z červeného mramoru a objednané Zuzaniným manželom, kežmarským zemepánom Sebastiánom Tökölim, ostalo vzácné zachované na svojom mieste až dodnes. Veko tumby nespočívá na podstavcoch (ako v iných prípadoch) ale je natočené smerom k divákovi. Svojou formou ako aj až kaligrafickým zdobením je to prvotriedne dielo „z dovozu“.



Obr. 49. Intaktne zachovaná tumba Zuzany Dóciovej, manželky Sebastiána Tököliho, v Kostole Svätého Kríža v Kežmarku s detailom postavy Charitas.

Obr. 50. Platňa z tumby s postavou zosnulého Juraja zo Šváboviec (Šváby/Schwabowsky) v Kostole Očisťovania Panny Márie v Slovenskej Vsi.



Obr. 51. Spoločná sepulkrália bratov Martina a Eliáša, pánov z Hrhova a Toporca v Kostole svätých Filipa a Jakuba v Toporci.



Obr. 52. Detail z figurálnej platne (z tumbry) Krištofa III. Turzu, spišského a šarišského župana a kráľovského komorníka v Krstnej kaplnke Kostola svätého Jakuba v Levoči.

Z prvej polovice 17. storočia poznáme ďalšie dva výnimočné sepulkrálie, umiestnené v Kostole svätého Jakuba v Levoči. Ide o tumbry Krištofa III. Turzu († 1614) a Stanislava III. Turzu († 1625) s tradične zobrazenými rytierskymi postavami, stojacimi na levých figúrach. Obe diela pochádzajú od sochára Jána (Johanna) Weinharta, ktorý sa na istý čas usadil vo významnej spišskej lokalite so stáročnou kamenárskou tradíciou, v Spišských Vlachoch. Hlavnú inšpiráciu pre obe diela našiel v najvýznamnejších sochárskych dielach v regióne – v náhrobkoch bratov Zápoľských v Spišskej Kapitule.¹²⁸ Zo začiatku 17. storočia pochádza aj figurálny epitaf kaločského arcibiskupa a spišského prepošta Martina Peteho (Pethe) de Hetes († 1605) v Katedrále svätého Martina v Spišskej Kapitule, ktorý je variáciou na náhrobnú pamiatku Mikuláša Oláha v trnavskom Kostole svätého Mikuláša.¹²⁹

Pri vymenovávaní najkvalitnejších sochárskych prác nemožno zabudnúť na skupinu pomerne monumentálnych kamenných epitafov, ktoré vznikli v Poľsku na prelome 16. a 17. storočia pre

¹²⁸ Zuzana LUDÍKOVÁ : Sochárstvo, s. 283. Viac k oboch dielam pozri TÁŽE : Korekcie k jednému fragmentu a celku, in: *Epigraphica et Sepulcralia*, ed.: Jiří Roháček, vol. 2. Praha 2009, 107 – 126. K sochárovi Jánovi Weinhartovi pozri Norma URBANOVÁ : Urbanizmus a architektúra miest v období renesancie, in: *Renesancia*, s. 257 a s bibliografiou v pozn. č. 23.

¹²⁹ Zuzana LUDÍKOVÁ : Sochárstvo, s. 277.

najbohatších levočských obyvateľov – napríklad Alexia II. Turza († 1594), Juraja Engelharta († 1598) alebo Krištofa Langa († 1618) a ďalších.¹³⁰ Pod poľskú produkciu môžeme rovnako zaradiť päťicu epitafov zo severného Spiša (Stará Lubovňa, Nižné Ružbachy, Podolíneec, lapidárium Lubovnianskeho hradu – pôvodne osadené v exteriéri dnes neexistujúceho chudobinca v Starej Lubovni), ktoré sú typologickými variáciami na motív kľachiach postáv pod krucifixom. Textová časť na dvojici epitafov – Anny Kizikowej († 1622) a Martina a Samuela, detí Jána Humienskeho († 1589), umiestnených v lapidáriu Lubovnianskeho hradu, je písaná v poľskom jazyku. Autorom druhého z epitafov je sochár Ján (*Jahannes Schuttoris*).

Okrem spomenutých autorov, Jána Weinhardta a sochára Jána, ktorí sú taktiež cudzincami, pochádza prevažná väčšina z nami prezentovaných diel „zo zahraničia“. Avšak najpočetnejšia skupina sepulkrálií spišskej strednej a nižšej šľachty, ako aj meštianskych náhrobkov, ktorá svojim formálnym poňatím nevybočuje z bežnej produkcie miestnych dielní ostáva v anonymite. Výtvarná škála takýchto produktov dielenskej kooperácie je obmedzená a jednotlivé zavedené prvky sa dookola varirujú bez nejakých výraznejších výkyvov. Prvoradými tvorcami sepulkrálií pre „strednú vrstvu“ sú dielenský kamenári a nie vyhranení sochári. Títo kamenári, tvoriaci v centrách s dlhodobou tradíciou, produkovali jednoduché nápisovo-erbové náhrobky, no hlavné objednávky a zdroj obživy poskytovali v prvom rade nespočetné architektonické články akými sú okná, portály, stĺpy, konzoly a podobne. Delikátnejšie časti náhrobkov, napríklad figurálne



Obr. 53. Sepulkrália Juraja Engelharta, levočského radného v Kostole svätého Jakuba v Levoči.

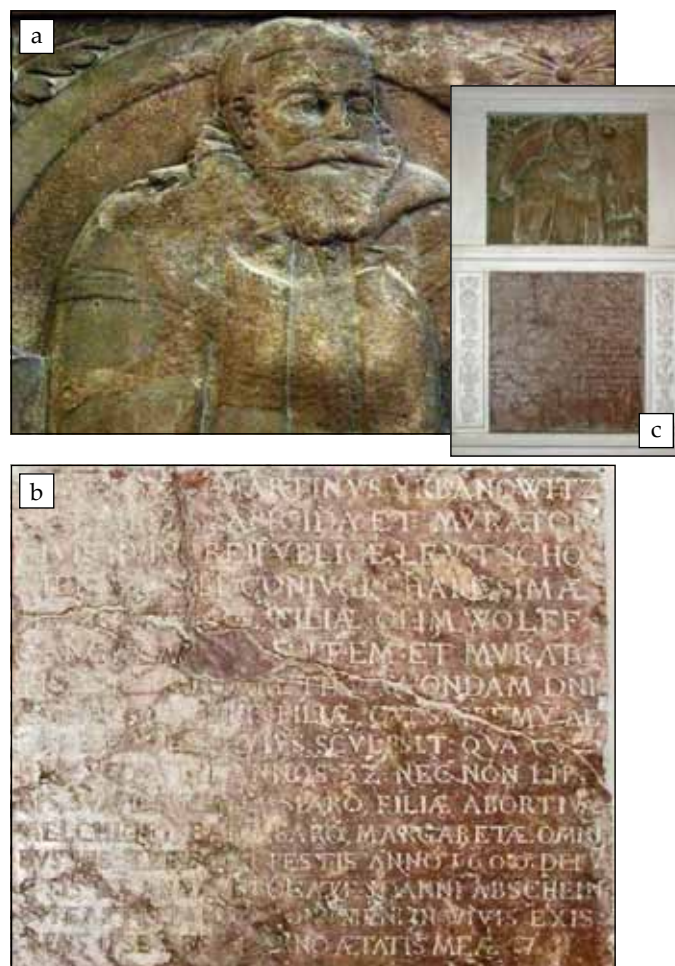


Obr. 54. Prístenný epitaf Martina Peteho de Hetes, kaločského arcibiskupa, rábskeho biskupa, spišského prepošta a kráľovského miestodržiteľa v Katedrále svätého Martina v Spišskej Kapitule.

¹³⁰ Tamže, s. 280.

reliéfy, vytvárali špecializovaní kamenári, podobne aj osobitnú nápisovú alebo architektonickú zložku. V takomto prípade môžeme hovoriť o kolektívnych prácach kamenárov-špecialistov. Kamenárski majstri sa v mestskom prostredí často združovali do cechov s murármi. Príklady sú doložené aj na Spiši – Kežmarok (1521), Levoča (1576) a Spišské Vlachy (1626).¹³¹ Na základe zachovaného materiálu možno s istotou povedať, že kamenárska produkcia v týchto mestách fungovala už od stredoveku. Kamenárska dielňa Martina Urbanoviča (Urbanowitza) v Levoči je typickým príkladom lokálnej produkcie jednak sepulkrálnych pamiatok (vlastný epitaf Martina Urbanoviča a jeho rodiny z roku 1621 v Kostole svätého Jakuba) ako aj kamenných prvkov architektúr. Na týchto, prevažne neskororenesančných dielach sa uplatňuje manieristická dekorácia, známa z najnovšieho repertoáru najmä nizozemskej grafiky. S tvorbou tejto dielne môžeme smelo spojiť viaceré kamenársky kvalitne prepracované portály meštianskych domov na levočskom námestí (č. 32, 43, 47, 48, 62, atď.), ktoré sú, podobne ako početné sepulkrálie na Spiši, vytesané z ružovkastého ľubovnianskeho vápenca.

Okrem sepulkrálií a architektonických štruktúrnych článkov evidujeme na Spiši skupinu pieskovecových a mramorových krstiteľníc v obciach Výborná (1585), Strážky (1593), Lučivnej, v Poprade (1646) a Spišskej Starej Vsi. Do tejto produkcie môžeme zaradiť zachovanú svätenička vo farskom kostole v Spišskom Hrhove.



Obr. 55. Epitaf kamenára Martina Urbanoviča a jeho rodiny v Kostole svätého Jakuba v Levoči, pôvodne v exteriéri: a) Urbanovičov autoportrét (?), b) detail poškodeného nápisu v dolnej časti epitafu, c) celok.



Obr. 56. Epitaf Anny Kižikovej (Kizikowa) v lapidáriu Ľubovnianskeho hradu: a) detail adorujúcej postavy Štefana Kižika, Anninho muža, b) celok, c) detail modliacej sa postavy Anny Kižikovej.

¹³¹ Tamže, s. 282.

Niekoľko poznámok k barokovému umeniu Spiša v 17. a 18. storočí*

Komplikované 17. storočie naplnené mnohými vojnovými konfliktmi umeniu zdanlivo neprialo.¹ Došlo síce k oneskoreniu slohového vývoja, no početné pamiatky a pramenné zmienky o nezachovaných dielach ukazujú, že toto tradičné hodnotenie nie je celkom správne. V kultúrnom vývoji územia dnešného Slovenska v rannom novoveku nemožno hovoriť o jednom centre. Pokiaľ ide o obľúbené rezbárstvo, okrem slobodných kráľovských miest tu zároveň pôsobilo aj viacero menších stredísk. K umelecky najaktívnejším oblastiam patrili Spiš, ktorý v sochárskom prejave nadviazal na bohatú tradíciu stredovekej drevorezby.

Jedným z hlavných sochárskych centier Spiša bola vtedy nevelká Spišská Sobota (dnes časť Popradu). Stalo sa tak vďaka pôsobeniu dielne, ktorá patrila pôvodcom sliezskemu sochárovi Pavlovi Grossovi staršiemu a jeho synovi.² V jej prejave išlo už o jasne ranobarokovú dielňu, ktorá vzhľadom na miestne podmienky výnimočne pretrvala od polovice 17. storočia do prvej tretiny nasledujúceho storočia.

Školenie jej zakladateľa Pavla Grossa staršieho zatiaľ nie je známe, pravdepodobne však bol v spojení s wroclavskou sochárskou rodinou Grossovcov. Hoci sa jeho pôsobenie na Spiši predpokladá už skôr, písomne je v Spišskej Sobote doložené až od roku 1654. Krátko na to sa oženil s Máriou Horaitzovou, následne vychoval i pochoval niekoľko detí a v meste pôsobil až do svojej smrti pred 17. decembrom 1688, ktorej orientačné datovanie sa odvodzuje z nápisu na epitafe vytvorenom jeho synom. K skorým realizáciám, na ktorých sa Pavol Gross starší podieľal, patrí

významné zariadenie Kostola Zoslania svätého Ducha zo Žehry patriace do skupiny ikonograficky aj typologicky blízkych mobiliárov katolíckych kostolov z okolia Spišskej Kapituly a z majetkov šľachtického rodu Čákiovcovcov (Csáky). Nemalú úlohu pri jeho vzniku zohral vtedajší farár a spišský kanonik Andrej Ondrejko, počas ktorého pôsobenia v Žehre začala viac než dve desaťročia trvajúca séria úprav chrámového interiéru. Nový hlavný oltár bol podľa nápisu v predele vysvätený v roku 1656 a vznikol okrem farárovej podpory aj vďaka príspeviu Štefana Čákiho. Čierno-zlaté retabulum je evidentne dielenskou prácou „viacerých rúk“ a nielen Pavla Grossa staršieho, čo dokazuje tak rozdiel v prevedení sôch, ako aj signatúra inak neznámeho Johanna Grossa, ktorý bol s Pavlom v blízkom umeleckom a azda i rodinnom vzťahu. Dielo je spolu s kazateľnicou jednou z typických skorých ukážok už čisto ranobarokového mobiliáru na severovýchode bývalého Uhorského kráľovstva. V Žehre použité typy oltára i kazateľnice sa aj vďaka proporciám vyhovujúcim veľkému počtu menších kostolov miest a obcí stali v celej oblasti nasledovanými a často variovanými vzormi. Približne v rovnakom čase ako v Žehre sa tá istá dielňa podieľala aj na realizácii mobiliáru pre Podolínce, z ktorého sa zachovali už len prevažne dekoratívne fragmenty.



Obr. 57. Centrom ranobarokovej rezby na Spiši sa stalo nenápadné mestečko Spišská Sobota.

* Text vznikol v roku 2009 a obsahovo bol s doplnenou časťou o 17. storočí imprimovaný v roku 2011 (pozn. autora).

¹ Text k 17. storočiu je skrátenou a revidovanou časťou autorkinej publikácie Katarína CHMELINOVÁ : *Ars inter Arma : Umenie a kultúra raného novoveku na východnom Slovensku*. [Kat. výstavy]. 3. 10. 2008 – 12. 4. 2009, SNG Bratislava 2008 a TÁŽE : *Spišská boltcová rezba 17. storočia a podmienky jej vývoja*, in: *Terra Scepusiensis : Stav bádania o dejinách Spiša*, ed.: Ryszard Gładkiewicz a Martin Homza. Levoča a Wrocław 2003, s. 221 – 232.

² Katarína CHMELINOVÁ : *Sochárska rodina Grossovcov zo Spišskej Soboty*, [Kat. výstavy]. 27. 6. – 13. 10. 2002, SNM – Spišské múzeum Levoča. Levoča 2002. TÁŽE : A Szepesszombati Gross szobrászcsalád, in: *Művészettörténeti Értesítő*, roč. 51, 2002, č. 1 – 2, s. 29 – 50. TÁŽE : Niekoľko nových poznatkov k tvorbe Pavla Grossa staršieho a jeho dielne, in: *Acta Musei Scepusiensis 2006*, ed.: Mária Novotná. Levoča 2006, s. 215 – 233.



K hlavnému rozkvetu Grossovej tvorby a jeho dielne došlo zhruba v šesťdesiatych rokoch 17. storočia, keď vznikla aj jeho najznámejšia práca – organ a letner spišskosobotského Kostola svätého Juraja. Vznik a osudy spišskosobotského organu zachytené v dobových prameňoch sú pomerne známe.³ Vytvorený bol v roku 1663 Tomášom Dobkowitzom, organárom z Nového Sonča (Nowy Sącz), ktorý sa po ukončení tejto práce



Obr. 58. Kostol svätého Ducha v Žehre: a) celkový pohľad, b) Pavol Gross st. a dielňa: Hlavný oltár Zoslania Ducha svätého, 1656, c) Pavol Gross st. a dielňa: Detail Krista z kazateľnice kostola, polovica 17. storočia, d) Neznámy sochár: Svätý Juraj z bočného Oltára svätého Mikuláša, 1677, e) Náhrobná doska objednávateľa spišského kanonika Andreja Ondrejoviča, Spišská Kapitula.

usadil v Kežmarku. Ornamentálnu a figurálnu výzdobu vytvoril Pavol Gross starší označený ako *berühmter Künstler* – slávny umelec, polychrómia skrine je dielom Šimona Reľovského z Podolíncu. Organ prešiel piatimi úpravami, z ktorých najvýznamnejšie boli: jeho presun z presbytéria na západnú emporu, zväčšenie v roku 1686 a jeho ďalšie dobudovanie v roku 1815. Jadrom dnešnej sedemdielnej konštrukcie je pôvodná, typicky ranobaroková päťdielna skriňa s tromi vežami, aká sa vyskytuje v danej slohovej a časovej etape v celej strednej Európe. Po jej stranách konzoly

³ Otmar GERGELYI a Karol WURM : *Historické organy na Slovensku : Historische Orgeln in der Slowakei*. Bratislava 1982, s. 57.

nesú sochy starozákonného kráľa Dávida s harfou (vľavo) a veľkňaza Árona hrajúceho na rohu (vpravo). Vo vrchole centrálnej polkruhovej veže bolo neskôr sekundárne osadené súsošie svätého Juraja s drakom vmykajúce sa pôvodne protestantskej ikonografii celku.

S treťou štvrtinou 17. storočia sa spájajú aj ďalšie realizácie zviazané s Grossom a jeho dielňou, ako napríklad kazateľnica z Olcnavy (1659), organová skriňa a reliéf Poslednej večere z Veľkej (šesťdesiate roky 17. storočia).⁴ Spadá sem aj časť známych levočských epitafov, ako epitaf významného levočského obchodníka Mikuláša Haina a jeho rodiny (po 1659), či manželky levočského evanjelického farára Jóba Zablera Margaréty Milleterovej (1664). Tie zároveň predstavujú dve základné podoby tohto typu sepulkralnej pamiatky v tom čase. Zatiaľ čo Hainov epitaf je príkladom pokročilej atektonickej výstavby s oválnym jadrom reliéfne spodobujúcim oblúbenú scénu vzkriesenia Lazara, epitaf Margaréty Milleterovej má tradičnú edikulovú výstavbu so zriedkavou scénou úmrtia Abrahámovej ženy Sára v centre a s typickým zobrazením rodiny v predelovej časti. Len v podobe fragmentov bližšie neznámeho, pravdepodobne však značne výpravného epitafného celku sa zachovala dvojica polychrómovaných alegorických sôch kresťanských cností – Sily a Viery v sakristii Kostola Svätého Kríža v Kežmarku. S uvedenými prácami sa viaže aj jeden z našich najväčších zachovaných ranobarokových epitafov nachádzajúci sa dodnes v presbytériu evanjelického kostola v Štítniku. Vytvorený bol pre urodzeného pána Jakuba Pyernika († 1670), obyvateľa Štítnika a jeho manželku Dorotu Coltusovú († 1669) v roku 1677 vďaka ich adoptívnemu synovi Danielovi Bazikovi. Centrálny reliéf Ukrižovania Krista, ale aj ďalšie súčasť epitafu odkazujú, čo sa autorstva týka, najmä k levočským dielam šesťdesiatych

– sedemdesiatych rokov 17. storočia z Kostola svätého Jakuba vytvoreným Pavlom Grossom starším a jeho dielňou (epitafy M. Haina, M. Milleterovej či F. Gerschnerovej). Podľa nedávnych bádanií vznikali v rovnakej dielenskej zostave ako tento epitaf niekedy počas tretej štvrtiny 17. storočia aj doplnky známej série lavíc z katedrály v Spišskej Kapitule, ktorých časti sú dnes v zbierkach Východoslovenského múzea v Košiciach. Kvalitnejší reliéf Zvestovania je zrejme prácou majstra,

no napríklad menšie Zmŕtvýchvstanie už rezbou menej nadaného spolupracovníka. Isté príbuzné znaky so samotnou Grossovou rezbou vykazujú tiež zlomky tamojšej kazateľnice tlmočiacej starší model levočskej kazateľnice Krištofa Kollmitza do dobovo aktuálneho jazyka nastupujúceho baroka. Obraz o tvorbe Pavla Grossa staršieho dobre dokumentuje napríklad aj skupina Bičovania Krista z neznámeho celku, dnes sekundárne osadená na skriňu gotického bočného Oltára svätého Stanislava v Gánovciach. Pripísaná mu bola len nedávno na



Obr. 59. Pavol Gross st.: Epitaf Mikuláša Haina, po 1659, Kostol svätého Jakuba v Levoči.

základe súvislosti so žehrianskymi rezbami, s kežmarskými alegóriami či jeho známymi reliéfmi.

Na rozdiel od dekoratívnych súčastí diel možno figurálnu tvorbu Pavla Grossa staršieho hodnotiť ako pomerne konzervatívnu, čo však vzhľadom na kvalitu prevedenia nebráni jej zaradeniu k tomu najlepšiemu, čo u nás druhá polovica 17. storočia ponúka. Grossove sochy majú bezproblémovú anatómiu, špecifickú typiku tváří a vyznačujú sa ostrou jemnou rezbou so zmyslom pre detail. Charakteristická je tiež zámerná zmena proporcií figúr a z nej vyplývajúca ich „podsaditosť“, no súčasne i monumentalita zreteľná najmä v porovnaní s dielami prvej polovice 17. storočia poznačenými manierizmom. Nielen autorsky, ale aj dobovo príznačné je Grossovo inšpirovanie sa staršími grafickými predlohami, ktoré sú jasne čitateľné hlavne v reliéfnych kompozíciách.⁵

⁴ Bližšie pozri pozn. č. 2.

⁵ Jozef MEDVECKÝ : Medzi renesanciou a barokom : K charakteru domácej maliarskej tvorby 1. polovice 17. storočia, in: *Ars*, roč. 31, 1998, č. 1 – 3, s. 117 – 145. Pozri tiež TENŽE : Novovek 1526 – 1780, in: *Umenie na Slovensku : Stručné dejiny obrazov*, Bratislava 2007, s. 74 – 125.

Dôležité je, že na rozdiel od predchádzajúcich diel je v jeho tvorbe už zjavne slohovo dominantný raný barok, a to nielen vo zväčšenom objeme figúr, ale i ornamentu s dominantným boltcom spájaným s plastickou hlavičkou anjela. Dobovo aktuálny bol aj posun vo farebnej skladbe polychrómie jeho diel využívajúcej často kontrast tmavého podkladu so zlátením, popri ktorom prežíval zvlášť protestantmi obľúbený starší spôsob pokrývania väčších plôch leštenou kriedou so striebrenými a lazúrovanými detailmi.

V prostredí vzdialenom smerodajným umeleckým centráram, v akom sa Pavol Gross starší pohyboval, nebol na vrchole profesionálneho a sociálneho rebríčka slobodný dvorský či akademický umec, ale meštiansky umec.⁶ Aktuálne bádania potvrdzujú, že tradičné vysvetľovanie dobovej umeleckej dielenskej praxe výlučne cez optiku pravidiel fungovania remeselných cechov je skôr zavádzajúce. Isté spojitosti tu prirodzene boli, no dožívajúce umelecké cechy boli na území dnešného Slovenska pomerne vzácne a niektoré z ich právomocí preberali na seba, zdá sa, magistráty miest. Rôzne typy kostolných zariadení vznikali poväčšine vzájomnou spoluprácou niekoľkých tvorcov rôznych profesií konkretizujúcich predstavy objednávateľa – sochárov, umeleckých rezbárov, stolárov a zväčša i maliarov. Návrh celku pritom mohol byť majstrovi, ktorý získal objednávku, priamo zadaný či naopak ním vytvorený a na jeho špecializované časti si prizýval „subdodávateľov“. Zloženie dielne, ako bola Grossova, bolo premenlivé. Odvíjalo sa totiž od aktuálnych potrieb a počtu žiakov zdokonaľujúcich tu svoje nadanie, ktorí mohli po čase putovať za vzdelaním ďalej, alebo sa po jeho

ukončení osamostatňovali. V mnohých prípadoch sú takíto spolupracovníci anonymní, a tak pojem dielňa, často frekventovaný aj v prípade Pavla Grossa staršieho, len ťažko nadobúda jasnejšie kontúry, hoci analýzy diel zreteľne potvrdzujú

účasť viacerých „rúk“. Podľa dobovej praxe Grossova dielňa zrejme spolupracovala so stolármi a maliarmi, akým bol napríklad Šimon Reľovský z Podolíncu. Priamo o majstrovej dielni sa vie, že sa v nej vyučil jeho syn Pavol mladší a predpokladá sa v nej tiež základné sochárske školenie Jána Brokoffa, otca slávneho Ferdinanda Brokoffa.⁷ Iste ňou však prešlo viacero tvorcov rôznych kvalít, pravdepodobne aj z radov vandrujúcich tovaríšov. Jedným z nich je zrejme anonymný rezbár – autor bočného Oltára Panny Márie z Dúbravy (1672). Vo vnútri stĺpu retabula sa našla signatúra D. W., ktorá ale nemusí byť monogramom autora, môže totiž patriť

stolárovi tvoriacemu jeho konštrukciu. Vďaka charakteristickému prejavu uvedeného rezbára možno dnes už pomerne bezpečne identifikovať istý okruh jeho tvorby – tak v rámci tvorby Grossovej dielne, ako – zdá sa – i samostatnej. Rukopis i typológia jeho diel sú závislé od prejavu Pavla Grossa staršieho. Sú však výraznejšie zasiahnuté rustikalizáciou, avšak stále so zachovaním osobitých autorských špecifik – napríklad tvári s charakteristickým nosom. Pre Dúbravu, filiálku žehrianskej fary, vytvoril podľa tamojšieho Grossovho vzoru a na podnet rovnakého objednávateľa okrem už zmieneného oltára aj hlavný Oltár Krstu Krista (1671) a kazateľnicu. S Grossovou dielňou sa tiež evidentne podieľal na doplnení



Obr. 60. Neznámy sochár: Bočný Oltár proroka Daniela z Dúbravy, 1676.

⁶ Porovnaj Martin WARNKE : Hofkünstler: Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln 1996.

⁷ Katarína CHMELINOVÁ 2002, s. 28.

súboru spišskokapitulských lavíc či podobne už spomínaného epitafu s postavami cností, ktorého nadstavec je v Kostole svätého Kríža v Kežmarku. Jeho príznačný rukopis je čitateľný aj na komornej Immaculate v kežmarskej sakristii a na štítnicom epitafe Jakuba Pyernika. Vzájomné formálne väzby, časový posun či kvalitatívny rozdiel napovedajú, že ide o jedného zo žiakov Pavla Grossa staršieho, ktorý sa vzhľadom na rozsah a jednotnosť dúbavskej objednávky pravdepodobne v sedemdesiatych rokoch 17. storočia už osamostatnil. Neznámy majster dúbavského mobiliára bol však len jedným z členov dielne, ktorá okrem priamych realizácií svojho majstra šírila vplyv Grossevej tvorby do okolitých regiónov, ako Gemer, Šariš či Liptov. Poznanie spišskej rezby Pavla Grossa staršieho zasiahlo ale širší priestor a je citeľné napríklad v Sedmohradsku, kam zo spišských sochárov odišiel okrem Levočana Jána Vesty aj Žigmund Möß. Žigmund Möß sa v roku 1673 v Sibini (Sibiu) oženil a usadil. K jeho najznámejším prácam patrí oltár miestneho kostola (dnes umeleckohistorické múzeum Kluž/Cluj-Napoca) s prelamanými boltcovými krídlami doplnenými typickou grossevskou hlavičkou anjela so zúženou časťou tváre v úrovni očí a charakteristickou esovitou kučerou vlasov nad čelom.⁸

Vďaka majstrovstvu synovi Pavlovi Grossovi mladšiemu, ktorý po otcovej smrti prevzal dielňu, nepresiahla jej činnosť len hranice regiónu, ale aj hranice storočí. Pavol mladší bol pokrstený 8. januára 1660 už v otcovom spiškosobotskom pôsobisku. Možno predpokladať, že sa vyškolicil v otcovej dielni. O vandrovaní, ktorá mala nasledovať, neexistujú žiadne údaje. Pavol mladší opäť vystupuje v archívnych záznamoch Spišskej Soboty 20. februára 1689, keď si za ženu zobral Margarétu Reinbergerovú. V tom čase ho už dobové pramene označujú, rovnako ako jeho otca, pojmami *statuarius* a *bildhauer*. Napriek tomu, že to bol takmer výlučne on, o kom sa pri mene Gross zo Spišskej Soboty literatúra zmieňovala, bola jeho tvorba donedávna pomerne neznáma. Do povedomia historikov umenia sa dostal najmä vďaka vytvoreniu epitafu svojej rodiny pre miestny kostol. Ide o nevelké dielo zložené z centrálného obrazu kľáčacej rodiny pod krížom, malby Ukladania do hrobu v nadstavci a nápisovej tabule, ktoré už na rozdiel od starších typov nespája



Obr. 61. a) Pavol Gross st.: Alegórie Stálosti a Viery, tretia štvrtina 17. storočia, Rímsko-katolícky farský úrad Kežmarok, b) detail alegórie Viery.

architektonická štruktúra, ale bohatý akantový rám s polfigúrami putti. Kto bol autorom malieb nevedno, nápis uvádza len toľko, že epitaf zhotovil 17. decembra 1688 počestný a talentovaný sochár Pavol Gross na pamiatku svojho zosnulého

⁸ Robert OFFNER : Zuwanderung von Zipsern nach Siebenbürgen : Berühmte Zipser in Siebenbürgen, in: *Spiš v kontinuite času*, ed.: Peter Švorc. Prešov; Bratislava a Wien 1995, s. 85 – 86. K Sedmohradskej rezbe pozri Nicolae SABĂU : *Sculptura Barocă în Romania*. Bukurest 1992.



Obr. 62. Engelholmova dielňa. Barokové zariadenie starého minoritského kláštora v Levoči s hlavným oltárom Panny Márie, 1695.

otca, ešte žijúcej matky a celej rodiny. Zhruba dva roky predtým prispel k rozšíreniu spiškosobotského organu (1686), ktorého skriňu pôvodne zdobil jeho otec. K zväčšenej podobe organu na západnej empole kostola doplnil akantovo-kvetinovou dekoráciu, dvojicu malých sediacich anjelov s husľami a bubnom a tiež dvojicu mohutnejších stojacich anjelov. Akantové doplnky s typickou

kvetinovou rozetou, z ktorej stredy sa špirálovito odvíja list a rad perál na obvode niektorých listov, možno o niečo neskôr nájst aj na tamojšej kazateľnici (1690). Trochu obhrublé figurálne rezby však dokazujú kvalitatívny pokles oproti prejavu jeho otca. Napriek tomu boli pre Pavla mladšieho nadchádzajúce deväťdesiate roky 17. storočia, čiže obdobie, keď Engelholmova dielňa tvorila pre jezuitov v Levoči slávny mobiliár, úspešné.⁹ V Spišskej Sobotě pôsobil nielen ako sochár, ale aj ako organista a dva roky po ukončení kazateľnice si od Jána Heinscha kúpil vlastný dom vrátane príslušných miest v kostole. V roku 1697 sa tiež podieľal na vytvorení hlavného Oltára svätého Ladislava a kazateľnice so svätým Michalom Archanjelom v Liptovských Matiašovciach.¹⁰ S Matiašovcami i so spiškosobotským epitafom identické prelamané akantové krídla s polpostavou putti z dielne Pavla mladšieho vyzdobili neskôr aj organovú skriňu evanjelického kostola v Stráňach pod Tatrami. Kvalitný reliéf Zvestovania podľa rovnakého grafického vzoru Krištofa Schwartz (1580) či Venturu Salimbeniho (1594), akú otcova dielňa použila na čele jednej zo spišskokapitulských kostolných lavíc, je zrejme tiež jeho prácou.¹¹ Okrem toho literatúra Pavlovi mladšiemu

pripisuje napríklad aj v prameňoch zmieňovaný oltár z Malých Teriakoviec (1714/1721), hlavný oltár v obci Háj v Turci, ďalej sporný oltár a kazateľnicu farského kostola v Bojniciach, ťažko posúditelný nezachovaný košický epitaf Františka I. Rákociho (Rákoczy), či reliéf svätého Michala Archanjela z bývalého hlavného oltára v Malom Slavkove.¹² V poslednom zmienom prípade

⁹ Hildegard BARANYAI : Mesterek és műhelyek az északkelet-magyarországi barokk szobrászatban, in: *Magyarországi reneszáns és barokk*, ed.: Géza Galavics. Budapest 1975, s. 313 – 450.

¹⁰ Katarína STRAKOVÁ : Ranobarokové zariadenie kostola z Liptovskej Mary v kontexte spišských dielní, in: *Ars*, roč. 32, 1999, č. 1 – 3, s. 118 a pozn. č. 60.

¹¹ Lavica je dnes v zbierkach Východoslovenského múzea Košice. K predlohám pozri Jozef MEDVEČKÝ : Medzi renesanciou a barokom, s. 126, obr. 7a.

¹² Mária AGGHÁZY : *A barokk szobrászat Magyarországon*, vol. 1 – 3. Budapest 1959. Kornél DIVALD a János VAJDOVSKY : *Szepesvármegye művészeti emlékei*, vol. 1 – 3. Budapest 1905 – 1907, s. 53 a *Dejiny Vrbova*, ed.: Ivan Chalupěcký. Levoča 1996.

sú tiež na mieste pochybnosti a bude potrebné počkať na ukončenie prebiehajúcich bádání. Prípísanie sa totiž opiera len o formálnu blízkosť. V prameňoch sa však v čase vzniku diela objavuje meno Jána Lercha, ktorého epitaf vytvorený pre manželku Juditu (1727), sa mu nápadne podobá.

Spišskosobotská grossovská dielňa zaznamenala po jej prevzatí Pavlom mladším v osemdesiatych rokoch 17. storočia určitú zmenu štýlu. Pre východ dnešného Slovenska sa však na tú dobu príznačne prejavila takmer výlučne v používaní nového módného typu ornamentiky – akantu. V tvorbe Grossovho syna možno ďalej sledovať už spomenuté viaceré proporčné nezrovnalosti a obhrublosť postáv. Okrem toho sa v nej, na rozdiel od prác jeho otca Pavla staršieho, len výnimočne stretáme s jemne rezanými detailmi, čo možno chápať ako znak upadajúceho remesla. Pavol mladší svojím konzervatívnym a zľudovelým prejavom, silno zakoreneným v ranobarokovej tvorbe svojho otca, predlžoval život úvodnej fázy tohto slohu počas takmer celej prvej tretiny 18. storočia. Popri rezbárskej praxi a mieste organistu, zastával neskôr istý čas aj post člena mestskej rady v Spišskej Sobote, kde umrel 4. augusta 1734 ako sedemdesiatštyriročný. Jeho smrťou končia doklady o pôsobení spišskosobotskej grossovskej dielne, ktorá predstavovala v čase svojej najväčšej slávy v druhej polovici 17. storočia jedno z kľúčových sochárskych centier Spiša a jeho okolia.

Vplyvná dielňa Grossovcov v 17. storočí bola svojou tvorbou čiastočne zviazaná aj s ďalším miestnym umeleckým centrom – Spišskou Kapitulou. Tamojšia Katedrála svätého Martina prechádzala v 17. storočí výraznou ranobarokovou úpravou starších (gotické oltáre svätého Michala, 1634, Klaňania troch kráľov, 1639 a Korunovania Panny Márie, 1655) a dopĺňaním nových častí interiéru (hlavný oltár a kazateľnica, Oltár svätého Kríža, lavice, mortuáriá). V tomto prípade však nejde o centrum spojené s konkrétnou sochárskou dielňou. Na rozdiel od viacerých známych stolárskych majstrov v neďalekom Spišskom Podhradí, tu totiž žiadnu trvalo pôsobiacu dielňu nemožno doložiť. Nové diela v katedrále pochádzajú od rôznych autorov (P. Gross, Š. Reiter...), pričom do interiéru pribúdali priebežne počas druhej aj tretej tretiny 17. storočia. Bohužiaľ viacero z nich bolo odstránených pri regotizácii chrámu, ako napríklad jedna z najväčších ranobarokových kazateľníc na území dnešného Slovenska (dnes vo fragmentoch zachovaná vo Východoslovenskom múzeu v Košiciach). Jej neznámi tvorcovia nadviazali na rovnaké typologické vzory záveru 16. storočia ako Krištof Kollmitz v Levoči.



Obr. 63. a) Neznámi autori: Oltár svätého Kríža, 1629, katedrálny Kostol svätého Martina v Spišskej Kapitule, b) detail obrazu z predely oltára.



Obr. 64. Neznámy rezbár: Detail anjelskej hlavičky z lavice, 1615, Kostol svätého Martina v Spišskej Kapitule.



Obr. 65. *Majster Premenenia a dielňa: Hlavný oltár Ukrižovania, 1658, kaplnka Kežmarského hradu.*



Obr. 66. *Neznámi autori: Hlavný oltár Panny Márie, 1723 so sochou z druhej polovice 14. storočia, Kostol Panny Márie v Podolínci.*

Pretlmočili ich však do aktuálnej podoby raného baroka, čím vzniklo pre východ Slovenska významné spojivo medzi vertikálnymi typmi prvej a kupolovými kazateľnicami druhej polovice 17. storočia.¹³ Z okolia Spišskej Kapituly a z majetkov šľachtického rodu Čákiovcov pochádza potom celý rad ikonograficky aj typologicky previazaných zariadení katolíckych kostolov. Skupina boltcových oltárov a kazateľníc prevažne neznámych tvorcov sa odvíja od vzorového zariadenia Kostola Svätého Ducha v Žehre spojeného v ranej fáze práve s dielňou Grossovcov. Nasleduje rustikalizovaný mobiliár žehrianskej filiálky v Dúb-rave od Grossovho žiaka z tretej štvrtiny 17. storočia doplnený kvalitnejším bočným Oltárom

proroka Daniela (1676) a celá séria prác rôznych spišských dielní aj v Liptove či Šariši. Vyznačujú sa najmä aktuálnou rekatolizačnou ikonografiou a obmedzenou typologickou škálou, obmieňajúcou napríklad u oltárov s dekoratívnymi krídlami motív triumfálneho oblúka s neskorším prevýšením centrálneho výjavu podľa vzoru renesančného retabula krakovskej katedry (1545 – 1548). Neraz rustikalizáciou poznačené diela sledovaného okruhu poukazujú zároveň na historizujúce tendencie v boltcovej rezbe prejavujúce sa návratmi k formám neskoršej gotiky.¹⁴

Významným kultúrnym strediskom na Spiši v 17. storočí bola aj naďalej Levoča. Z umeleckého hľadiska však predstavovala skôr dôležité remeselné centrum prizývajúce tvorcov či dovážajúce umelecké artefakty. Priamo s Levočou sa spájajú najmä dve stolárske dielne s umeleckými ambíciami – Kollmitzova dielňa, tesne pred nástupom baroka a Engelholmova dielňa pôsobiaca až v závere jeho ranej fázy. Kežmarok, známy svojimi stolárskymi dielňami, bol rovnocenným partnerom Levoče. Okolo polovice 17. storočia v meste zjavne vzrástol počet kvalitných rezbárskych realizácií počínajúcich organmi, epitafmi a emporou vo farskom Kostole Svätého Kríža. Mesto sa načas stalo významným sochárskym centrom vďaka objednávke zariadenia pre kaplnku kežmarského hradu od Štefana Tököliho (Thököly). Napriek tamojšiemu krátkemu pôsobeniu dielne inak neznámeho „majstra Premenenia“, ktorá vytvorila hradný oltár, kazateľnicu (1658) a časť výzdoby bývalého kostola kežmarských pavlínov, mala jej tvorba ohlas až do konca storočia a to aj za hranicami Spiša (napríklad Liptov).¹⁵ Okrem špecifických dekoratívnych konzol pod figúrami bolo dôležité najmä použitie motívu anjelských karyatíd šírených predlohami Cornelisa Florisa. Práve tie sa neskôr v závere 17. storočia udomácnili aj v severovýchodných častiach bývalého Uhorského kráľovstva. Stalo sa tak vďaka ich spopularizovaniu dielňou Olafa Engelholma (Levoča, Podolínec, Ľubica a Nedeca/Niedzica). Kežmarské retabulum vychádzajúce z podoby triumfálneho oblúka a objednané protestantom pre jeho manželku katolíckeho vierovyznania zoznámilo navyše sever Slovenska s aktuálnym typom v Poľsku rozšírených oltárov ovplyvnených talianskymi vzormi Giovanniho Battistu Montanu.

¹³ Katarína CHMELINOVÁ : K. Kollmitz a Levoča v 17. storočí. Na okraj dožívajúceho mýtu v slovenskej umenovede, in: *Galéria 2003 : Ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave*. Bratislava 2004.

¹⁴ TÁŽE : Niekoľko poznámok ku gotizujúcim formám ranobarokovej rezby na severovýchodnom Slovensku, in: *Umenie na Slovensku v historických a kultúrnych súvislostiach 2006*. Trnava 2007, s. 138 – 144.

¹⁵ Katarína CHMELINOVÁ : Spišská boltcová rezba, 17. storočia a podmienky jej vývoja, in: *Terra Scepusiensis*, s. 221 – 233.

Spiš teda zaujímal dôležité postavenie v kultúrnom vývoji Uhorského kráľovstva aj v neľahkej dobe 17. storočia, a to vďaka početným duchovným aj obchodným kontaktom, výhodnej polohe a v porovnaní s blízkym okolím aj vďaka relatívnej hospodárskej prosperite. V oblasti výtvarného umenia rozvíjaného v tom čase z veľkej časti v podobe sakrálnej rezby nadobudol po období neskorého stredoveku opäť pozíciu významného centra vyžarujúceho podnety, ktoré formovali výtvarný prejav susediacich regiónov, ako Liptov (napríklad Liptovská Mara, Liptovské Matiašovce), Gemer (napríklad Štítnik) či čiastočne Šariš (napríklad Oltár Nanebovstúpenia Pána zo Šindliara, 1627; návrh organu slovenského kostola v Bardejove od Bartolomeja Fromma, 1665; hlavný oltár z Gaboltova, koniec 17. storočia). Situácia v Šariši i Above sa však od ostatných spomenutých regiónov výrazne líšila. V porovnaní s Liptovom a Gemerom ponúkali väčší trh pre umelecké realizácie a mali vlastné kultúrne centrá. Šariš navyše aj dlhodobú úzku väzbu na malopoľskú tvorbu. Spišskí majstri sa tu museli presadiť medzi miestnymi dielňami schopnými v porovnateľnej kvalite realizovať aj väčšie objednávky. Spišskí, či na Spiši len usadení autori sakrálneho mobiliáru našli uplatnenie aj mimo hraníc Horného Uhorska. Najčastejšie je doložené ich pôsobenie v Sedmohradsku, ku ktorému v 17. storočí patrili s prestávkami aj niektoré východoslovenské stolice. V 17. storočí boli však východné regióny Horného Uhorska výraznejšie zasiahnuté rekatolizačnou politikou viedenského dvora. Do Sedmohradska tak odchádzali niektorí ich obyvatelia z náboženských dôvodov. Iní, ako napríklad remeselníci a živnostníci vrátane umeleckých profesií, sa tu počas vandrovy či po splnení objednávky rozhodli zostať. Usadil sa tu napríklad sochár Eliáš Nikolaj, ktorý pracoval prevažne s kameňom, ďalej levočský rezbár Ján Vest, Žigmund Möß, zlatník Sebastián Hahn či zakladateľ sibinskej dynastie staviteľov organov – Ján Hahn z Levoče.¹⁶ V stredoeurópskom kontexte bola spišská ranobaroková tvorba výrazne konzervatívna, čo spôsobila nielen absencia dvorského centra, ale aj špecifický politický vývoj. Na druhej strane Spiš nebol len pasívne prijímajúci región a pre sochársky prejav v dreve bol vtedy na území dnešného Slovenska významnejší

než jeho západná časť krajiny. Spišskí majstri a ich dielne ovplyvňovali svoje okolie a okrem Sedmohradska tvorili zrejme aj v oblasti Ruska, Poľska, Moravy a Čiech. Sakrálna rezba spojená s revitalizáciou katolíckeho náboženského života a novým zariaďovaním chrámov sa pritom v druhej i tretej tretine 17. storočia stala dominantným výtvarným prejavom. K jej typickým znakom na Spiši patrí štylizácia a ornamentálnosť charakteristická väčším záujmom o detail, než o monumentalitu formy. Vďaka tomu je miestny výtvarný prejav označovaný aj ako „oslava ornamentu“.

Aj do 18. storočia vstúpil Spiš ako súčasť Uhorského kráľovstva, s časťou svojho územia v zálohu, čiže v užívaní poľského kráľa. S výnimkou Podolíncu a jeho okolia bol podľa dobových kanonických vizitácií cirkevne naďalej v správe Spišského prepoštstva a neskôr biskupstva. Pokiaľ ide o podmienky rozvoja umeleckej tvorby, kontinuita umeleckého vývoja na Spiši, rovnako ako aj na území ostatného Uhorského kráľovstva, nebola prerušená ani na prelome storočí, ani v prvých dekádach 18. storočia. Evidentne však došlo k jeho utlmeniu, spôsobenému komplikovanými historickými podmienkami, ktoré stáli za znížením dopytu i nárokov na umelecké diela. Krušné storočie stavovských vojen sa príznačne uzavrelo až v roku 1711 satmárskym mierom. Nasledujúca všeobecná amnestia účastníkov odboja mala ďalekosiahle majetkovoprávne dôsledky, smerujúce k uchovaniu starého uhorského stavovského zriadenia.¹⁷ Satmárskym mierom začalo dlhé obdobie pokoja, no najmä východ krajiny bol po desaťročiach bojov a epidémií ekonomicky vyčerpaný a čiastočne poznačený migráciou obyvateľstva hľadajúceho vhodnejšie prostredie pre život. Odzrkadlilo sa to aj v rozdieloch medzi severovýchodom a západom bývalého Kráľovského Uhorska. V umeleckom vývoji bol ešte o niečo markantnejší než v predchádzajúcom storočí. Aj napriek zatiaľ nie celkom komplexnému umelecko-historickému bádaniu je to viditeľné z menej početného zastúpenia náročnejších realizácií vysokej kvality v súčasnom východoslovenskom pamiatkovom fonde.¹⁸

Jedným zo spôsobov manifestácie prežívajúceho odporu voči Viedni bol aj špecifický výtvarný jazyk, ktorý sa spolu so vzdialenosťou regiónu od

¹⁶ Robert OFFNER : *Zuwanderung von Zipsern*, s. 83.

¹⁷ Richard PRAŽÁK a kol. : *Dějiny Maďarska*. Brno 1993, s. 114 – 115.

¹⁸ Ivan RUSINA (ed.) : *Dejiny slovenského výtvarného umenia : Barok*. Bratislava 1998. Katarína CHMELINOVÁ : *Ars inter Arma : Umenie a kultúra raného novoveku na východnom Slovensku*. Bratislava 2008.



Obr. 67. Kostol svätého Bartolomeja Nedeca: a) celkový pohľad, b) barokový interiér kostola, 18. storočie, c) Neznámy sochár: Detail anjelskej karyatídy z hlavného oltára, začiatok 18. storočia.

umeleckých centier podpísal pod rezistenciu voči novým modelom a dlhodobejšie zotrval na starších vzoroch. V dôsledku toho došlo k niekoľkodesiatim rokoch posunu ohlasov vrcholného baroka, a tak na východe nepoznáme časovo a štýlovo

analogické realizácie, akými sú napríklad výzdoba kostola trenčianskych jezuitov od Pozzovho žiaka Tauscha (1711 – 1715) či výmalba v Nitre, s ktorou v roku 1720 začal Galliarti. Odlišné podmienky vývoja umeleckej tvorby poznačili okrem Spiša tiež ďalšie dva z najaktívnejších regiónov východného Slovenska – Šariš a Abov. Úvodné desaťročia 18. storočia sa tu ešte stále niesli v znamení prežívania rozvinutých, v podstate však v ranom baroku ukotvených foriem. Okrem iného o tom svedčia zhruba po záver prvej tretiny 18. storočia siahajúce dozvuky spišskosobotskej grossovskej i levočskej Engelholmovej dielne, ktorých zloženie dodnes nie je celkom uspokojivo prebádané.¹⁹ V čase Engelholmov-

ho pôsobenia bol v Levoči zaznamenaný ešte jeho rival Ferdinand Beichel a či už s jeho dielňou, alebo mimo nej spomínajú pramene zo začiatku 18. storočia v súvislosti s mestom tiež Johanna Strécia, autora rezieb uhorských panovníkov na hlavnom oltári jezuitov v Levoči, či v Blatnom Potoku (Sárospatak).²⁰ Ďalej zmieňujú azda jeho brata Johanna Georga Strécia, Kristiána Kischgala, Johanna Snaydera, Andreja Hanulu či Johanna Pertla (Bertla).

K najzaujímavejším realizáciám sledovanej doby na Spiši sa nepochybne radia príbuzné hlavné oltáre z Lubice a Nedece. Lubica patrila k poľskému zálohu a bola od reformácie až do roku 1671 protestantskou obcou. Opätovný postupný návrat ku katolicizmu sa tu spája najmä so sedemdesiatimi rokmi 17. storočia, počas ktorých bol katolíkom najskôr vrátený Kostol svätého Ducha, neskôr aj farský Kostol Nanebovzatia Panny Márie. Verejné evanjelické bohoslužby tu až v marci 1676 zakázal knieža Lubomirský.²¹ K výstavbe barokového hlavného oltára farského kostola, do ktorého centra bola v duchu aktuálnych náboženských a výtvarných trendov sekundárne vložená

¹⁹ Hildegard BARANYAI : Mesterek és műhelyek az északkelet-magyarországi barokk szobrászatban, in: *Magyarországi reneszánsz és barokk*, ed.: Géza Galavics. Budapest 1975, s. 313 – 450. Katarína CHMELINOVÁ : *Sochárska rodina Grossovcov zo Spišskej Soboty a Táže* : Niekoľko nových poznatkov k tvorbe Pavla Grossa staršieho a jeho dielne, in: *Acta Musaei Scepusiensis 2006*, ed.: Mária Novotná. Levoča 2006, s. 215 – 233.

²⁰ Oskar SCHÜRER a Erich WIESE : *Deutsche Kunst in der Zips*. Brünn; Wien a Leipzig 1938, uvádzajú mylne v rámci dielne aj Ferdinanda Beichla. Rozpory medzi majstrami doložila prameňmi Hildegard Baranyai.

²¹ Samuel WEBER : *Geschichte der Stadt Leibitz : Mit Bezug auf die Vergangenheit Zipsens und Ungarns : Aus Veranlassung des Milleniums*. Kesmark 1896. *Z minulosti Lubice : Zborník k 725. výročiu získania mestských práv*, ed.: Ivan Chalupecký. Lubica 1996, s. 55 – 65.

pôvodná gotická skriňa bývalého oltára, došlo počiatkom 18. storočia.²² Typologicky aj rezbársky je príbuzný dvojici bočných Oltárov svätého Ignáca a svätého Františka Xaverského, vytvorených Engelholmovou dielňou pre levočských jezuitov (1696 – 1699).²³ V podobe čiernozlatej jednopodlažnej architektúry s nadstavcom, zovretej predstavenými tordovanými stĺpmi na anjelských karyatídach stojí na vysokom sokli s dvojicou ambítočných vstupov po stranách. Gotickú madonu flankujú figúry svätej Anny a svätého Joachima, prevedené skúseným rezbárom s jemu príznačnou mäkkou modeláciou husto riasenej a po obvode sa vzdúvajúcej drapérie. Vonkajší obrys oltárneho celku určuje efektívny a pravdepodobne o niečo mladší veniec šiestich maľovaných medailónov s výjavmi zo života Panny Márie.

Mohutné postavy anjelov využívané ako podporný prvok oltárov a kazateľníc, vo viacerých prípadoch pravdepodobne spojené aj dielenskou väzbou, možno potom okrem Levoče a Ľubice nájsť tiež vo farskom kostole v Podolínci či Dravciach a vo Fridmane (Frydman). Motív anjelských karyatíd sa na Spiši objavil už v roku 1658 na Oltári Ukrižovania v kaplnke Kežmarského hradu. Jeho korene siahajú k vzorom Cornelisa Florisa z druhej polovice 16. storočia. Udomácnil sa však až v závere 17. storočia vďaka aktivite levočskej dielne Olafa Engelholma podporovanej jezuitami. V tejto súvislosti nemožno opomenúť rozmerný hlavný Oltár svätého Bartolomeja z Nedece. Pôvodne ho predstavoval gotický triptych od matejovského majstra, no niekedy medzi rokmi 1712 až 1731 vznikol nový barokový oltár so sekundárnym využitím gotického predchodcu v centre. Popisuje ho *Peltzova kanonická vizitácia*. Je však otáznne, či už stál pri opätovnej konsekrácii kostola v roku 1715 konanej biskupom Natalim. V priebehu 18. storočia došlo k jeho zmene ešte dvakrát. Čákiho *kanonická vizitácia* z roku 1752 uvádza nový oltár vytvorený za podpory farára Michala Lorenca, ktorý mal stĺpovú, maľovanú a zlátenú konštrukciu so sochami apoštolov Petra a Pavla a svätých kráľov Štefana a Ladislava. Za



Obr. 68. Kostol Nanebovzatia Panny Márie v Ľubici: a) celkový pohľad, b) Neznámy sochár: Hlavný oltár Panny Márie so sochou Majstra Pavla z Levoče, začiatok 18. storočia.

farára Šimona Gorełowicza došlo potom medzi rokmi 1768 – 1770 k jeho rokokovej úprave a doplneniu o maľby Šimona Kawalského, o anjelov v nadstavci aj novú ornamentiku. Poľský historik Tadeusz Trajdos sa na základe podrobnej analýzy prameňov domnieva, že za Lorenca realizovaný oltár s opísanými sochami i dvojicou nosných anjelov vytvorila neznáma sochárska dielňa zo Spiša opierajúca sa o Engelholmove vzory.²⁴ Z umelecko-historického hľadiska je však jadro jeho terajšej architektonickej výstavby vrátane anjelských karyatíd, aké sa v druhej štvrtine 18. storočia už vytrácajú, zrejme staršie. Ide preto o konštrukciu ešte s gotickým jadrom, ktorá vznikla pred rokom 1731, pravdepodobne v druhej dekáde 18. storočia a je možné, že bola vytvorená rovnakou dielňou ako opísaný hlavný oltár z Ľubice. Okrem nepochybnnej štýlovej a pravdepodobnej autorskej väzby, sú oba hlavné oltáre, tak Ľubický, ako aj

²² Ku gotickej oltárnej skrini pozri Jiří FAJT a Stefan ROLLER: Majster Pavol z Levoče, in: *Dejiny slovenského výtvarného umenia : Gotika*, ed.: Dušan Buran a kol. Bratislava 2003, s. 448. Gotická skriňa s ústrednou postavou Panny Márie vznikla pred rokom 1515 a prislúcha k dielu Majstra Pavla z Levoče. Barokovému oltáru doposiaľ hlbšia pozornosť v odbornej literatúre venovaná nebola, len stručne sa datovaním variujúcim okolo záveru 17. storočia a neznámym či v okruhu Engelholma videným autorstvom zaoberá *Súpis pamiatok na Slovensku : Zväzok druhý K – P*, ed.: Alžbeta Güntherová-Mayerová. Bratislava 1968, s. 252. Ivan CHALUPECKÝ (ed.): *Z minulosti Ľubice*, s. 135, uvádza ako tvorcu oltára Engelholma v rokoch 1680 – 1690. Ivan RUSINA (ed.): *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*, s. 24, zmieňuje bez datovania a bližšej špecifikácie Engelholmovu dielňu, ktorá dodala karyatídy do Ľubice Podolínci a Draviec.

²³ Pramene k výzdobe chrámu a Olafovi Engelholmovi publikovala Hildegarda BARANYAI : *Mesterek és műhelyek*, s. 417 – 443.

²⁴ Tadeusz Mikołaj TRAJDOS : Kult publiczny w parafii niedzickiej w ujęciu historycznym, in: *Studia z dziejów kościoła św. Bartłomieja Apostoła w Niedzicy*, ed.: Zdzisław Klisia. Kraków 2006, s. 22 – 23 a 37.



Obr. 69. Neznámy rezbár: a) svätá Anna, b) svätý Joachim z hlavného oltára farského Kostola Nanebovzatia Panny Márie. Ľubica. Začiatok 18. storočia.

nedecký, navyiac ukážkovými príkladmi jednej z polôh tak typických pre barok – návratu do gotiky, obdivovanej doby ešte nepoškvrnenej morom herézy.²⁵

Nepochybne k najznámejším kostolným mobiliárom úvodnej fázy 18. storočia na Spiši patrí zariadenie evanjelického kostola v Kežmarku (1718 – 1727) realizované tamojším sochárom Jánom Lerchom, pravdepodobne ďalším Engelholmovým žiakom. V čase jeho pôsobenia aj napriek neľahkej dobe sa postupne regenerovalo miestne hospodárstvo a Kežmarok bol zároveň bohatý na remeselné dielne.²⁶ Kostol vystavaný Jurajom Müttermanom z Popradu vznikol vďaka verejnej zbierke na mieste prvého dreveného

²⁵ Meinrad von ENGELBERG : *Renovatio Ecclesiae*. Petersberg 2005. K Poľsku napríklad Tadeusz CHRZANOWSKI : „Neogotyck okolo roku 1600“ próba interpretacji, in: *Sztuka kolo roku 1600*, ed.: Teresa Hrankowska. Warszawa 1974, s. 85. Jan SAMEK : Nawrót do gotyku w sztuce Krakowa pierwszej polowy w. XVII., in: *Folia historiae artium*, roč. 5, 1968, s. 113. Porovnaj Adam ORGANISTI a Marek WALCZAK : Die Reflexe der Werke des Veit Stoß in der polnischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, in: *Generationen-Interpretationen-Konfrontationen : Sammelband von Beiträgen aus der internationalen Konferenz zum 70-jährigen Lebensjubiläum von Frau Professor Dr. Mária Pötzl-Malíková in den Tagen 20. – 22. April 2005 in Bratislava*, ed.: Barbara Balážová. Bratislava 2007, s. 279 – 295. K Slovensku pozri prácu Barbara BALÁŽOVÁ : Katedrálly chrám svätého Emeráma v Nitre. Tradícia rekonštrukcie alebo rekonštrukcia tradície?, in: *Umenie na Slovensku v historických a kultúrnych súvislostiach 2005*. Trnava 2006. s. 82 – 88 a Katarína CHMELINOVÁ : Gotizujúce prvky v rezbárskej tvorbe 17. storočia na severovýchodnom Slovensku, in: *Umenie na Slovensku v historických a kultúrnych súvislostiach 2006*, s. 138 – 144.

²⁶ Ivan CHALUPECKÝ : *Kežmarok*. Košice 1968, s. 21.

kostolíka kežmarských evanjelikov z osemdesiatych rokov 17. storočia. Vzorom mu bol levočský evanjelický kostol s pôdorysom rovnoramenného gréckeho križa (dnes už nezachovaný), ktorý bol odvodený zo sliezskej architektúry. Bezprostredne po ukončení jeho výstavby v roku 1717 sa začalo s výbavou interiéru, do ktorého v prvej fáze pribudol Lerchov oltár, organ i kazateľnica. Oltár Ukrižovania s postavami starozákonného Mojžiša a Árona po stranách, je uzavretý atektonickým nadstavcom s Najsvätejšou Trojicou. Okolnosti jeho vzniku približuje kartuša s textom, že oltár zhotovila evanjelická obec v roku 1718 a omaľovať i pozlátiť ho nechal pán Ján Augustín Weisz s manželkou Martou rodenou Várady-Sákmaryovou (Várady-Szákmary) v roku 1727. V rovnakom názore vytvoril Lerch potom aj organovú skriňu a kazateľnicu kostola, nesenú postavou anjela s erbami donátorov z rodín Goldbergovcov a Maukschovcov na ozvučnej volútovej strieške. Lerchove rezyby sú vo figurálnych prvkoch značne konzervatívne a spočiatku mali len bielo-zlatú polychrómiu. Vo výstavbe celkov, naopak, uplatňuje stále aktuálne torčované stĺpy a bohatú akantovú dekoráciu s páskou či s motívmi kvetov, akú možno nájsť aj na tamjšom epitafe jeho manželky Judity (1727), či Oltári svätého Michala z Malého Slavkova (1729).²⁷

Interiér evanjelického kežmarského kostola je typickou ukážkou lokálneho vrcholnobarokového prejavu so silnými koreňmi v tradícii, s akcentovanou ornamentalizáciou a prvkami rustikalizácie foriem. K jeho názorovo celistvému charakteru nepochybne prispievajú aj bohaté dobové, dnes už viackrát reštaurované nástenné maľby. Pôvodne Lerchov mobiliár obklopovalo blankytne alebo s obláčikmi a Najsvätejšou Trojicou vytvorené levočským maliarom Mayerom v roku 1718. Nástropných a nástenných maliarskych dekorácií z tej doby sa síce na Spiši nezachovalo veľa, no aj tak je zrejmé, že jednoduchosť kežmarskej výmalby nebola v tom čase pravidlom. Potvrďuje to napríklad porovnanie s len o málo staršou maliarskou výzdobou farského Kostola svätého Kvirína v Nižných Lapšiach (Łapsze Niżne). Bohatá a s ľahkosťou prevedená maľba neznámeho umelca vznikla v závere rekonštrukcie kostola ukončenej aj podľa zachovaného nápisu



Obr. 70. Evanjelický kostol v Kežmarku: a) celkový pohľad, b) Johann Lerch: Oltár Ukrižovania, 1717 - 1727, c) Levočský maliar Mayer: detail maliarskej výzdoby, 1718, d) Kežmarská rezbárska dielňa: patronátna lavica, okolo 1750.

²⁷ Oltár bol považovaný za pozostatok staršieho epitafu zo 17. storočia a pripisovaný Pavlovi Grossovi ml. Kornel DIVALD a János VÁJDOVSKÝ: *Szepesvármegye művészeti emlékei*, vol. 3. Budapest 1907, s. 53. V práci Katarína CHMELINOVÁ: *Sochárska rodina Grossovcov zo Spišskej Soboty*. Levoča 2002, s. 33, bolo datovanie presunuté na počiatok 18. storočia a pripísanie spochybnené. S poukázaním na stručné zmienky v kanonických vizitáciách. *Rímsko-katolícky farský archív Malý Slavkov, Historia domus*, rok 1744 – záznam o hlavnom oltári svätého Michala, prešetrenie financovania a omaľovanie, kde sa uvádza, že sochár Lerch dostal za rezbú pre oltár 40 zlatých a zmieňuje sa rok 1729.



Obr. 71. Johann Gottlieb Kramer: a) Marek Horvát-Stančič ako 6 ročný, 1739, b) Klára Horvátová-Stančičová ako 6 ročná, 1745 (?), Slovenská národná galéria Bratislava.



Obr. 72. Neznámy maliar: Nanebovzatie Panny Márie na drevenom strope farského Kostola svätého Kvirína. Nižné Lapše, 1714.

v roku 1714. V priestore plochého dreveného prestopenia lode kostola zachytáva zrejme grafikou inšpirované, iluzívne poňaté mnohofigurálne Nanebovzatie Panny Márie zasadené do bohatého, rovnako maľovaného akantového rámu.²⁸

Mayerove nebo v kežmarskom evanjelickom kostole bolo zhruba o dve dekády neskôr „reštaurované“ Gottliebom Krammerom a doplnené postupne po stenách a emporách zaujímavými alegóriami či typologicky previazanými scénami *Starého* a *Nového zákona*. Krammerovská rozvetvená umelecká rodina sa výrazne podieľala na formovaní maliarskeho prejavu Spiša i priľahlého Šariša.²⁹ Samotný Krammer sa okrem sakrálnej maľby a portrétu venoval aj rozmáhajúcim sa efemérnym divadelným scénam, napríklad pre jezuitov v Levoči, o ktorých však už dnes jestvuje len nejasná predstava. Najvýraznejším predstaviteľom uvedenej rodiny bol ale až jeho syn – známy portrétista Johann/Jonáš Gottlieb Krammer, o generáciu mladší od Adama Manyokiho. Veľkom teda už skôr bližší tvorcom nasledujúcich teraziánskych čias, no jeho vlastný prejav, počínajúc ranou tvorbou záveru tridsiatych rokov 18. storočia, okrem iného, pre rodinu Horvát-Stančičovcov (Horvath-Stansith) zo Strážok, bol však úzko zviazaný so staršou tradíciou.³⁰ Johannove maľby,

²⁸ Andrzej SKORUPA : *Zabytkowe kostoly polskiego Spisza*. Kraków 2001, s. 40 – 45. Kostol svätého Kvirína pochádza zo 14. storočia, pričom hlavná časť jeho barokového interiérového vybavenia sa spája s rekonštrukciou po roku 1700. Z tej doby pochádza aj hlavný oltár s erbom donátora – Baltazára Hrhovského (Görgey). Meno sochára s charakteristicky a dobovo príznačne vírivo traktovanou drapériou je neznáme, vytvoril však zrejme aj Ukrižovanie v triumfálnom oblúku. Hlavný oltár je poznačený viacerými sekundárnymi zásahmi – napríklad centrálna maľba pochádza z roku 1763 a Boh Otec v nadstavci je novodobou úpravou (namiesto maľby svätej Rozálie spomínanej v roku 1799).

²⁹ Mária NOVOTNÁ : *Portrét 18. storočia na Spiši*. Levoča 1986. K súdobej maľbe na východe Slovenska zo starších prác pozri tiež Klára GARASS : *Magyarországi festészet a XVIII. Században*. Budapest 1955, s. 9 – 23 a Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*. Bratislava 1983, s. 59 – 86.

³⁰ *Tamže*. Johann/Jonáš Gottlieb Krammer žil v rokoch 1716 – 1771. Okrem Krammerovcov sa v úvodných dekádach 18. storočia na Spiši stručne zmieňujú napríklad Leonard Ladiver, Esaiáš Metzner, Jozef Alauda so synom Kristiánom či Ján Juraj Tilly. K Manyokimu pozri monografiu Enikő BUZZÁSI : *Ádám Manyoki (1673 – 1757) : Monographie und Oevrekatalog*. Budapest 2003.

a obľúbené u miestnej šľachty a zemanstva, tak v podstate predĺžili život na východe udomáčeného hieratického* reprezentačného portrétu. Strnulosť a plošnosť starších diel však vďaka svojmu talentu dokázal obohatiť o pôvab a oživiť ne-tradičnými doplnkami, početnými dekoratívnymi detailmi či výnimočne aj priehľadom do krajinárskeho pozadia. Po polovici štyridsiatych rokov 18. storočia sa oženil, usadil v Prešove a vo svojej dielni vyškolicil niekoľko žiakov vrátane Levočana Dávida Kramera, s ktorým spolupracoval napríklad na dielach pre tamojších františkánov. Dávid Kramer neskôr s neznámym prešovským sochárom, okrem iného, vytvoril aj dvojicu bočných oltárov farského kostola v spišskom Fridmáne.³¹ Ani jeden zo študentov či nasledovníkov Johanna Gottlieba Kramera ho však už kvalitou a tvorivou invenciou neprekonal, a tak podoby lokálnej portrétnej maľby zanikali postupne po polovici 18. storočia pod silnejúcim vplyvom viedenskej tvorby. Doznievanie foriem ukotvených v rozvinutom ranom baroku malo teda dlhý život aj v maľbe vzdialenej od veľkých umeleckých centier.

b Úvod 18. storočia naznačený niekoľkými kľúčovými realizáciami a tiež obdobie vlády Karola III. sú z umelecko-historického hľadiska na Spiši dosiaľ prebádané len veľmi málo. Zapríčinené je to aj skromným počtom artefaktov prevažne priemernej kvality, ktoré miestami dopĺňajú zatiaľ len nesystematické archívne bádania prinášajúce mená niektorých umelcov, zvyčajne bez známej tvorby. Aj napriek tomu však možno konštatovať, že úvodné štyri dekády 18. storočia boli vo výtvarnej produkcii Spiša všeobecne charakteristické prejavom plným historizmov a jeho silnou väzbou k tradícii. Svoj podiel na tom má rovnako periférnosť prostredia, len pozvoľna revitalizovaného po sérii vojen a pohrôm, ako aj odklon miestnych elít od Viedne, zámerne demonštrovaný konzervativizmom. V tomto čase Spiš aj naďalej udržiaval čulé kultúrne kontakty s okolitými regiónmi, najmä však s priľahlým Šarišom a Malopoľskom. S doznením vojen postupne došlo od záveru druhej dekády 18. storočia k oživovaniu umeleckej tvorby, ktorá nachádzala široké uplatnenie i v početných chrámoch vyžadujúcich neraz komplexnú



* Umelecko-historický termín pre strnulú, štylizovanú formu spodobovania používajúceho popisné atribúty namiesto záujmu o psychológiu (pozn. redakcie).

³¹ Andrzej SKORUPA : *Zabytkowe kostoly polskiego Spisza*, s. 18. Autor sa odvoláva na *Knihu príjmov a výdajov Kostola svätého Stanislava vo Fridmáne z rokov 1751 – 1829*. Ide o rustikalizmom poznačené rokokové bočné oltáre Ukrižovania (vpravo) a Panny Márie Škapuliarovej (vľavo) s maľovanými antependiami, ktoré spája dekoratívny drevený polychrómovaný oblúk nesúci sochársky prevedenú skupinu Ukrižovania od rezbára Antona Oleskeho (Olexi) zo spišskej Lubice. Vybavenie kostola vznikalo v priebehu päťdesiatych až sedemdesiatych rokov 18. storočia. Najmä vďaka pôsobeniu farára Michala Lorenza podporovaného barónom Antonom Medňanským (Mednyanszky).



Obr. 73. Ukážky mariánskych stĺpov neznámych sochárov v mestách patriacich do poľského zálohu: a) Spišská Sobota, 1689, b) Spišské Podhradie, 1726, c) Lubica, 1726, d) Spišské Vlachy, 1728.

rekonštrukciu. Nanešťastie, veľká časť týchto realizácií bola zhruba po polstoročí prevrstvená rozmáhajúcimi sa rokokovými úpravami a dopĺňaním starších mobiliárov či ich kompletnou výmenou. O tvorcoch, ale i samotných realizáciách toho poznáme pomerne málo. A to aj v prípade zaujímavých diel, akým je napríklad na Slovensku typologicky ojedinelý atektonický akantový Oltár svätej Rodiny z Kostola svätého Mikuláša v Starej Lubovni (okolo 1730), blízky sčasti o niečo staršej Panne Márii v oválnom ráme so siedmimi medailónmi tajomstiev svätého ruženca z Kostola svätého Ladislava v Spišskom Štvrtku.³² Okrem interiérového, prevažne sakrálneho sochárstva, ktorému jednoznačne dominovala polychrómovaná rezba, možno v tom čase na Spiši sledovať aj postupne vzrastajúci záujem o exteriérové kamenosochárske realizácie. Doložiť ich možno napríklad sériou mariánskych stĺpov v spišských mestách zálohovaných Poľsku. Ich stavbu inicioval Teodor Konštantín Lubomirský (†1745), posledný starosta z kniežacej rodiny Lubomirských.³³ Boli sčasti votívnymi darmi za záchranu pred morom a zvyčajne mali podobu jednoduchého stĺpu nesúceho kvalitatívne skôr priemernú sochu Nepoškvrnenej Panny Márie (*Immaculata*), aké sa dodnes nachádzajú napríklad v popradských mestských častiach Stráže (1724 – 1730) alebo Veľká (okolo 1730).

V maľbe, najmä sakrálnej, sú vďaka závislosti na grafických predlohách kompozície zvyčajne lepšie než ich detaily. Svetskej oblasti dominuje portrét opierajúci sa o lokálnu dielenskú tradíciu, v ktorej absentuje kontakt s aktuálnymi dobovými snahami. Objavujú sa v ňom aj prvky blízke poľským, takzvaným sarmatským portrétom, no samotná príbuznosť ich foriem vychádzala skôr z podobného sociologického základu ako z umeleckých kontaktov. Známe sú postupne aj rozsiahlejšie nástenné dekorácie a zrejme nemalý priestor pre maliarsku tvorbu ponúkali efemérne divadelné scény. Vo všeobecnosti však boli zatiaľ náročnejšie realizácie ojedinelé a vrcholný barok na Spiši ešte nezaznieval v plnej sile.

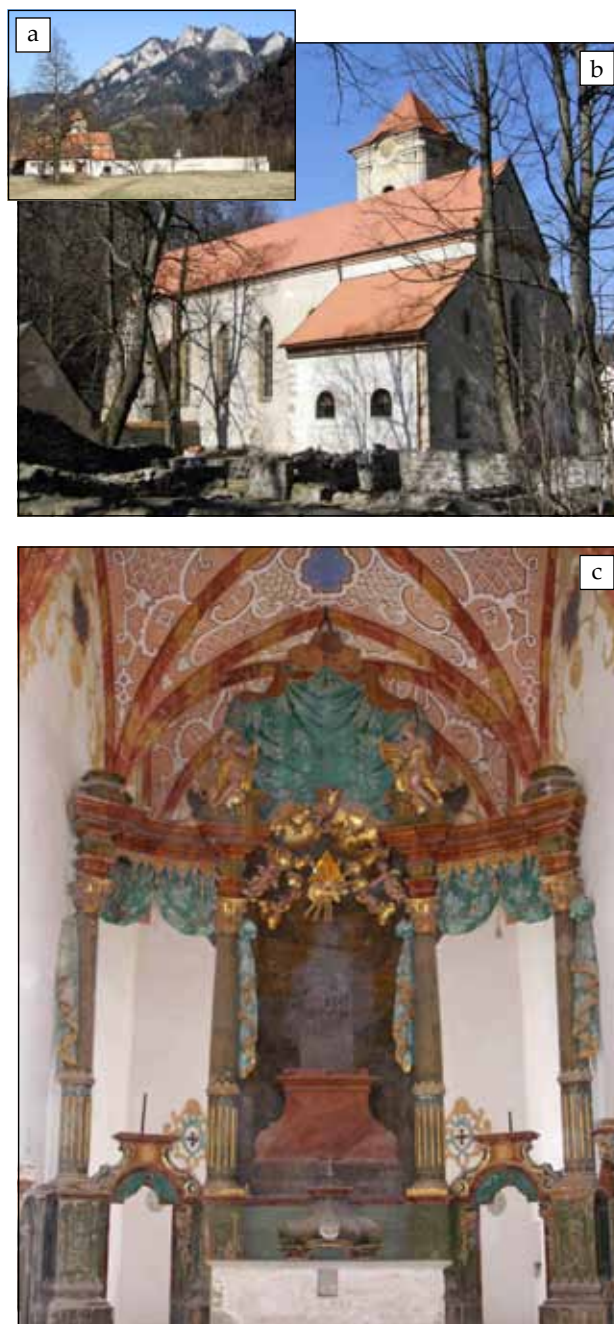
Karolovi III. sa podarilo napraviť niektoré chyby svojich predchodcov a získať časť uhorských elít pre ideu posilnenia centrálnej moci smerujúcu

³² Mária NOVOTNÁ a Eva SPALEKOVÁ : *Oblastný reštaurátorský ateliér v Levoči 1983 – 2003*. Levoča 2003, s. 57 – 65. Panna Mária vznikla pravdepodobne niekedy okolo druhého desaťročia 18. storočia pri barokizácii interiéru. Oltár svätej Rodiny z Kostola svätého Mikuláša v Starej Lubovni má v centre maľbu Svätej rodiny podľa grafickej predlohy od neznámeho autora. Autorstvo celku sekundárne doplneného o takzvanú Lubovniansku madonu (okolo 1360) vo vrchole a predelovú časť s Baránkom Božím sa niekedy hypoteticky spája aj s tvorcami spolupracujúcimi s Engelholmovou dielňou, naďalej však ostáva otáznou.

³³ K Lubomírskym pozri Maria MARCINOWSKA : Lubomirscy jako starostowie Spiscy, in: *Terra Scepusiensis*, s. 609 – 614.

k presadeniu viedenského absolutizmu.³⁴ S týmto dianím súviselo zvýraznenie viedenského vplyvu v umení, ktorý už začal prenikať aj do periférnych oblastí. Umelecký vplyv Viedne postupne zasiahol celú strednú Európu.³⁵ Na Spiši, rovnako ako i v iných uhorských stoličiach na rozhraní Potisia a Sedmohradska, jeho plnému presadeniu bránil silno zakorenený lokálny tradicionalizmus. Odlišnosti kultúrneho vývoja západu (vo vtedajšej terminológii Dolného Uhorska) a východu (Horného Uhorska) jasne dokumentuje porovnanie ich umeleckého prejavu v tridsiatych rokoch 18. storočia. Vďaka pôsobeniu Georga Raphaela Donnera v Bratislave sa západ krajiny stal vplyvným centrom nových, šíriacich sa klasicizujúcich tendencií. Naopak východ sa ešte stále nevymanił zo staršej tradície udržiavanej pri živote ako znak odlišnosti a istej nezávislosti od viedenského dvora. V druhej štvrtine 18. storočia tak napríklad na Spiši prosperujú konzervatívne sochárske dielne Levočanov Johanna Grossa a Johanna Köblinga – so zľudoveným a značne dekoratívnym prejavom. Köblingovu tvorbu pritom možno pokojne označiť za jeden z neskorých a posledných dozvukov dekoratívnej a už rustikalizovanej rezbárskej produkcie miestneho 17. storočia. Majster, dnes známy najmä vďaka oltáru z Fričoviec (1737 – 1740) či Vyšnej Slanej (1743), našiel na Spiši uplatnenie aj pri výzdobe kostola vo Vrbove, Vyšných Repásoch a v Závade.³⁶

Napriek pozvoľnému oživovaniu umeleckej produkcie v druhej polovici obdobia vlády Karola III. rozkvet umeleckej produkcie možno sledovať, podobne ako v predchádzajúcom storočí, až od štyridsiatych rokov 18. storočia. Tieto roky priniesli so sebou novú generáciu tvorcov a zmenu štýlu, formujúcu postupne fenomén východoslovenského rokoka, ktorý vyvrcholil v rozmedzí šesťdesiatych až osemdesiatych rokov 18. storočia. Takto sa druhý rozmach baroka v jeho neskoršej a rokokovej fáze aj na Spiši spojil s obdobím vlády Márie Terézie (1740 – 1780). Uznanie jej nástupníctva po ujatí sa vlády v roku 1740 v Európe



Obr. 74. Červený Kláštor: a) celkový pohľad, b) kamaldulský Kostol svätého Antona pustovníka, c) Dionýz Reissmayer a dielňa: Architektúra hlavného oltára, 1748, d) Dionýz Reissmayer: Nepoškvrnená Panna Mária z hlavného oltára, e) Tenže: reliéf s motívom Jakubovho sna, f) svätý Štefan.

³⁴ Richard PRAŽÁK a kol.: *Dějiny Maďarska*, s. 118 – 122.

³⁵ Jozef MEDVECKÝ : Maliarstvo radikálneho baroka, in: *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*, s. 37.

³⁶ Hildegarde BARANYAI : Mesterek és műhelyek, s. 443, 446 – 447. Katarína CHMELINOVÁ : *Miesto zázrakov. Premeny barokového oltára* : [Kat. výstavy] : 24. jún – 28. august 2005. Bratislava 2005, s. 68 – 69. Miloslava BODNÁROVÁ a Katarína CHMELINOVÁ : Umeľci a umeleckí remeselníci Prešova v 16. – 18. storočí, in: *Ars*, roč. 39, 2006, č. 2, s. 233 – 262. Ivan CHALUPECKÝ ed.: *Dejiny Vrbova*. Levoča 1996, s. 133. Johann Gross, zatiaľ bez bližšie známej rodinnej väzby k spiškosobotskej sochárskej rodine Grossovcov, spolupracoval v Tokaji so stolárom Leonardom Strasserom, čo potvrdzuje prepis jedného z listov v citovanej práci H. Baranyaiovej. Evanjelistov vrbovskej kazateľnice, svätého Petra a Pavla v Oltári svätého Ondreja vo Vrbove (po 1729, tridsiate roky) pripisuje Chalupický levočskému sochárovi tvrdiac, že nie je vylúčené, že ide o Köblinga. Jeho sochy svätcov z Vyšných Repáš sa dostali prostredníctvom Ulože do zbierok SNG v Bratislave (inv. č. P 1611 – 1617), svätí Peter a Pavol zo Závady sú dnes v SNM – Spišskom múzeu v Levoči. Pozri tiež Hildegarde Baranyai BÉLANÉ : A Nyirbatori Minorita-Templom Berendezése, in: *Művészettörténeti Értesítő*. Budapest 1960, s. 196 – 229.



nebolo bezproblémové a riešenie tohto problému sa v mnohom odzrkadlilo aj na vývoji v Uhorsku. V boji proti bourbonským štátom, ako aj Prusku a Bavorsku, pomohli totiž mladej panovníčke práve uhorské stavy, ešte nedávno ostro bojujúce s habsburským dvorom o svoju slobodu. Jej podpora však bola podmienená niekoľkými požiadavkami, ako napríklad potvrdením svojbytnosti Uhorského kráľovstva v monarchii či nezávislosťou jeho kancelárie a komory od orgánov dvora.³⁷ Výsledkom bol odlišný vývoj uhorskej časti monarchie, kde reformy a pokusy o presadzovanie osvietenскеj absolutistickej vlády narážali na predchádzajúce dohody a viedenská centralizácia moci slávila výraznejšie úspechy až v závere vlády Márie Terézie, keď bolo zrejmé, že uhorská šľachta v záujme udržania hospodárskej prosperity už nezvolí radikálnu formu odporu. Z umelecko-historického hľadiska možno konštatovať, že na Spiši i v jeho okolí istý čas ešte doznievala staršia tradícia, no pacifikované vzťahy s viedenským dvorom sa čoskoro pretavili aj do výraznejšieho viedenského vplyvu na tamjšie umenie.

Podstatným znakom umeleckej produkcie v stabilizovaných podmienkach tereziánskych čias bol rastúci počet komplexnejších realizácií či už v starších, alebo novovznikajúcich objektoch. Popri opätovnom vzopätí rezbárstva a iných sochárskych foriem sa do popredia dostala najmä monumentálna iluzívna freska, ktorá spolu s ďalšími revitalizovanými výtvarnými druhmi smerovala k ich vzájomnej harmonizácii. Práve vďaka tomu možno vtedajšiu spišskú tvorbu, popri plejáde zaujímavých solitérov, v zásade charakterizovať hlavne prostredníctvom niekoľkých výnimočných, v jednotnom duchu scelených interiérov. Ide skoro výlučne o sakrálne objednávky, ktoré síce neboli jediným typom tvorby, avšak jednoznačne vyčnievali nad miestny dobový priemer nielen rozsahom, ale najmä kvalitou svojho prevedenia. Uplatnenie pri nich našli domáci, ako aj prizývaní umelci prinášajúci so sebou znalosť aktuálnych trendov. Aj u takzvaných známych tvorcov či veľkých realizácií je stav ich poznania, i napriek istým pokrokom, zatiaľ len v počiatkovom štádiu. Je preto pochopiteľné, že to značne limituje možnosti komplexnejšej interpretácie dobovej tvorby.

Na čele spišských realizácií raných tereziánskych čias nepochybne stojí výzdoba kostola kamaldulského Červeného kláštora,³⁸ vytvorená

³⁷ Richard PRAŽÁK a kol.: *Dějiny Maďarska*, s. 124.

³⁸ K Červenému kláštoru a jeho Reissmayerovskej úprave pozri najmä János KAPOSSY : A magyarországi barokk európai helyzete, in: *Magyar művészet*, roč. 7, 1931, s. 21. Katarína CHMELINOVÁ: Nové poznatky k tvorbe Dionýza Reissmayera, in: *Acta Musaei Scepusiensis* 2007, ed.: Mária Novotná. Levoča 2007, s. 151 – 170.

umelcami určujúcimi v nasledujúcich desaťročiach podobu i smerovanie umeleckého prejavu celej oblasti. Celé desaťročia bol výlučne s touto realizáciou spájaný sochár, ktorý, ako sa v ostatných rokoch ukázalo, viedol na Spiši plodnú a prosperujúcu dielňu so značným vplyvom presahujúcu hranice regiónu. Bol ním pôvodcom rakúsky majster Dionýz Reissmayer, ktorý tu v roku 1745 vytvoril monumentálny hlavný oltár s bohatou sochárskou výzdobou, prekrývajúci celú šírku gotického presbytéria. Architektúru oltára, ktorá sa dlho považovala za zničenú a bola známa len z archívnych fotografií, nedávno reštaurovali spolu s freskami kostola, najskôr bez jej podstatných sochárskych zložiek, ktoré sú v súčasnosti predmetom prebiehajúceho odborného zásahu.³⁹ Nová výzdoba kostola bola súčasťou postupných rozsiahlych úprav bývalého stredovekého kartuziánskeho kláštora, ktorý kamalduli získali na počiatku 18. storočia vďaka testamentárnemu odkazu nitrianskeho biskupa Ladislava Matiašovského. V polovici štyridsiatych rokov 18. storočia vzrástol jeho význam, keďže tu bolo zriadené aj *Professorium* – centrum teologickej výuky mladých kamaldulských mníchov.⁴⁰ Reissmayerov oltár mal podobu v tom čase v strednej Európe značne rozšíreného typu s jedným trojosovým podlažím, perforovanými bočnými interkolumniami a nadstavcom. Pre severovýchodné komitáty Uhorského kráľovstva pritom predstavoval skorú a vplyvnú ukážku tohto typu oltára. Jeho varianty, vrátane rôznych priestorových rozvinutí do podoby kolonády, dominovali potom hlavným oltárom celej oblasti až po záver 18. storočia. Ikonografický koncept výzdoby oltára je v zásade tradičný a okrem zvyčajných postáv uhorských patrónov, svätého Štefana, svätého Ladislava a Panny Márie reflektoval samotný rád postavou zakladateľa svätého Romualda, ako aj patróna kostola i kláštora svätého Antona Pustovníka, či svätého Benedikta.

Okrem hlavného oltára zdobila jednodie kostola ešte štvorica bočných oltárov a nové chórové lavice, ktoré podobne ako oltár vytvoril Reissmayer s dielňou v spolupráci s levočským maliarom Jánom Reichom. Hoci Reich patril k výraznejším zjavom spišskej umeleckej scény štyridsiatych až päťdesiatych rokov 18. storočia, je o ňom známe len málo. Jeho spolupráca



s Reissmayerom pokračovala aj neskôr. Spoločne zrejme vyzdobili aj vikariátny Kostol Nepoškvrneného počatia Panny Márie v Spišskej Novej Vsi. Reich preň v roku 1751 vytvoril bohužiaľ dnes už nezachovaný hlavný oltárny obraz, ako aj nezvyčajné a ikonograficky zaujímavé maľby kazateľnice, symbolicky približujúce Apoštolské vyznanie viery a šesť hlavných právd.⁴¹ Neskôr boli k jeho tvorbe štýlovou kritikou pripísané napríklad i maľby z hlavného oltára v Spišských Vlachoch, alebo z bočného Oltára svätého Jána Nepomuckého v Spišskom Hrhove. Podstatnou súčasťou

³⁹ Archív Pamiatkového úradu Slovenskej republiky – Ladislav SZÉKELY a kol. : *Nástenná maľba, štuková výzdoba a kamenné články kláštorného Kostola sv. Antona Pustovníka v Červenom Kláštore*. Reštaurátorská dokumentácia akcie č. 50120/99/AB. Levoča 1999. Časť publikovaná Eva SPALEKOVÁ : *25. rokov Oblastného reštaurátorského ateliéru v Levoči 1983 – 2008 : Reštaurátorská tvorba 2003 – 2008*. Levoča 2008, s. 26 – 31. Sochy oltára začali nedávno reštaurovať v Štátnom oblastnom ateliéri v Levoči.

⁴⁰ Miroslav ŠTEVÍK a Michaela TIMKOVÁ : *Červený (Lechnický) kláštor*. Stará Ľubovňa 2004, s. 44.



Obr. 75. Kláštor piaristov v Podolínci: a) celkový pohľad, b) – c) Neznámy maliar (Imrich Jagušič?): Detail freskovej výzdoby kláštorného kostola, šesťdesiate - sedemdesiate roky 18. storočia.

sceľujúcou nový interiér kostola Červeného kláštora bola jeho rokoková štuková a fresková výzdoba vytvorená za účasti talianskych majstrov. Bohatá páskovo-mriežková ornamentika v bielej farbe na bordovom a ružovkastom podklade súvisle pokrýva gotickú klenbu jednodolia a v maliarskom, dnes už len fragmentárnom prevedení ornamentov, dekoratívnych závesov a anjelských postáv prechádza po bočných stenách i okenných špaletách kostola. Vzájomná súhra jednotlivých nových funkčných a dekoratívnych prvkov tak vytvorila jeden z prvých celistvých interiérov Spiša v aktuálnom výtvarnom názore.

O živote a pôvode Dionýza Reissmayera sa rovnako ako o jeho prípadnom vzťahu k bavorskému štukatérovi Mikulášovi Reissmayerovi, donedávna nevedelo takmer nič.⁴² Len stručný záznam informoval o jeho bratislavskom sobášii s Annou Máriou Mandlburgerovou z rakúskeho Cellendorfu

v januári roku 1740.⁴³ Medzi Reissmayerovými realizáciami sa neskôr bez bližších údajov spomína hlavný oltár Kostola Navštívenia Panny Márie z Fintíc (1755) vytvorený vďaka podpore baróna Samuela Dežófiho (Dessewffy). V tomto prípade však boli z fintického mobiliára zjavne prácou rovnakej dielne aj nespomínaný bočný Oltár svätého Jozefa Pestúna a kazateľnicový Oltár svätého Jána Nepomuckého. Takmer úplne nereflktované ostali početné, i keď nie vždy správne Reissmayerovi pripísané diela na základe štýlovej analýzy zahŕňajúce napríklad bočný Oltár Svätého Kríža z Vrbova (1774, iný autor), sochárske realizácie z Levoče (dvaja anjeli Oltára Narodenia, 1752; Ján Evanjelista z Kalvárie), Spišskej Kapituly (adoranti z kaplnky biskupskej rezidencie, 1761) či zo Žakoviec (stalla a spovednica).⁴⁴ Reissmayer bol tiež zrejme vďaka spolupráci s maliarom Reichom označený nie celkom správne, ako sochár pôsobiaci v Levoči a pracujúci pre mnohé spišské kostoly od štyridsiatych rokov 18. storočia. Dôsledne používal rokokové dekoratívne princípy s postavami charakteristickými typickou tvári či jemnou rezbou rúk s prehnutými prstami. Okruh Reissmayerovi pripisovaných diel sa v posledných rokoch rozšíril aj vďaka reštaurovaniu viacerých pamiatok. Okrem už spomenutého Červeného kláštora do neho spadali napríklad bočný Oltár svätého Jána Nepomuckého v Spišskom Hrhove (1767) a dva problematické bočné oltáre v Kostole svätého Duha v Levoči (okolo 1760), ktoré sú v skutočnosti mladšie a majú iného autora. Neskôr odôvodnene pribudol tiež hlavný oltár Kostola Nepoškvrneného počatia Panny Márie v Spišskej Novej Vsi z roku 1752, kde sa na zadných stranách podstavcov pod sochami našli nápisy obsahujúce okrem iného aj skratku *A.R.D.*, s otáznikom vzťahnutú k Dionýzovi Reissmayerovi.⁴⁵ Z menej známych prác sa podľa všetkého tomuto sochárovi dajú pripísať i niektoré z diel v zbierkach Východoslovenského múzea v Košiciach, napríklad busty svätého Petra a neznámej svätice, alebo výzdoba baldachýnu kazateľnice v kostole piaristov v Podolínci s rezbami Zmŕtvychvstalého Krista a evanjelistov.⁴⁶

⁴¹ Mária NOVOTNÁ a Eva SPALEKOVÁ : *Reštaurátorská tvorba 1995 – 2000 Oblastného reštaurátorského ateliéru v Levoči*. Levoča 2001, s. 79 – 84.

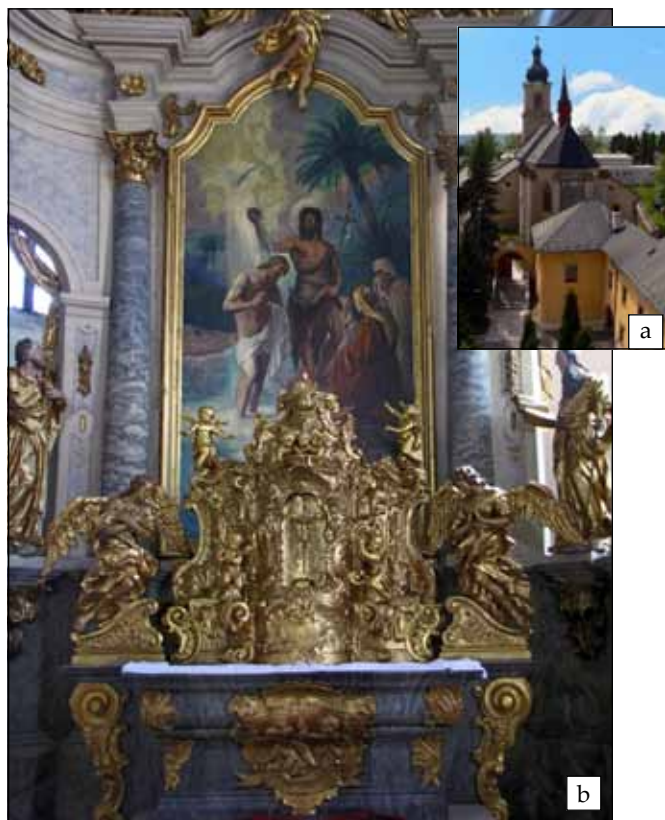
⁴² Vladimír BESKID : Sochárstvo 18. storočia na východnom Slovensku, in: Ivan RUSINA ed.: *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*, s. 86.

⁴³ Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : Bratislavskí výtvarní umelci a umeleckí remeselníci 18. storočia III, in: *Ars*, roč. 4, 1970, č. 1 – 2, s. 230.

⁴⁴ Ivan CHALUPECKÝ ed.: *Dejiny Vrbova*, s. 135 s odkazom na rukopis J. Antona GLATZA : *Monografia rím. kat. farnosti vo Vrbove na Spiši*, zv. I – II. Vrbov 1971.

⁴⁵ Mária NOVOTNÁ : Kostol sv. Jána Krstiteľa v Spišských Vlachoch a jeho baroková výzdoba (K reštaurovaniu bočného oltára Panny Márie), in: *Z minulosti Spiša*, roč. 9 – 10, ed.: František Žižčák. Levoča 2002, s. 161 – 173. EVA SPALEKOVÁ : Hlavný oltár a kazateľnica rím. kat. kostola Nepoškvrneného počatia P. Márie v Spišskej Novej Vsi, in: Mária Novotná a Eva Spaleková : *Reštaurátorská tvorba 1995 – 2000 Oblastného reštaurátorského ateliéru v Levoči*, s. 79 – 84.

S vplyvnou dvojicou Reissmayer – Reich sa spája aj ďalší z kľúčových rokokových interiérov Spiša. Ide o nový honosný svetlomodro-mramorovaný mobiliár s bohatým zlátением, osadený v priestore druhého najrozsiahlejšieho spišského gotického kostola – Kostola svätého Jána Krstiteľa v Spišských Vlachoch. Spišské Vlachy boli súčasťou poľského zálohu a katolíci získali svoj kostol späť v roku 1674 s tým, že kňazom sa stal piarista z Podolínca. Kostol i jeho zariadenie boli ešte na počiatku 18. storočia v dezolátnom stave, ako to potvrdzuje záznam kanonickej vizitácie z roku 1712.⁴⁷ K jeho, spočiatku najmä stavebnej, rekonštrukcii sa však pristúpilo až po konsolidácii pomerov v roku 1747. O päť rokov mladšia kanonická vizitácia zaznamenala v interiéri kostola ešte gotické oltáre, no už s poznámkou o tom, že sú zbavené výzdoby a nevyhnutne potrebujú obnovu.⁴⁸ Najskôr teda po roku 1752, pravdepodobne však až koncom päťdesiatych rokov 18. storočia vznikalo terajšie zariadenie kostola. Jeho koncept pritom zámerne negoval predchádzajúce obdobie reformácie a v duchu potridentského vývoja vedome vytváral viacvrstvomé väzby na vzorovú tradíciu stredoveku. Z gotickej výbavy bol v sakristii zachovaný bohostánok, v chráme krstiteľnica a časť lavíc a čo je podstatné, 7 nových oltárov dôsledne dodržalo pôvodnú ikonografiu a rozmiestnenie. S cieľom zdôrazniť nasledovaniahodnú tradíciu spomenutí autori vytvorili jednotný koncept chrámového interiéru v aktuálnom rokokovom jazyku, v ktorom aj novou symbolikou, emblémami a citátmi zo *Starého* i *Nového zákona* ponúkali ideu posilnenia viery prostredníctvom kresťanských cností. Jadrom súboru bol hlavný oltár zasvätený svätému Jánovi Krstiteľovi, nasledovali jednoosové atektonické Oltáre svätého Kríža a Panny Márie pri vífaznom oblúku, ďalej svätého Michala, svätého Mikuláša, svätej Kataríny a svätej Márie Magdalény. Súčasťou



Obr. 76. Kostol svätého Jána Krstiteľa, Spišské Vlachy: a) celkový pohľad, b) Dionýz Reissmayer: Hlavný oltár Krstu Krista, záver päťdesiatych rokov 18. storočia, obraz L. Táry 1927.

neskorobarokovej výbavy kostola bolo tiež jedennásadadlové stallum v presbytériu, ktorého základ je ešte gotický (z roku 1496).⁴⁹ Včlenené bolo do barokovej výstavby s reliéfnymi emblémami o hlavných pravdách a apoštolskom vyznaní viery na parapete a bustami Zachariáša, svätého Joachima a svätého Jozefa v severnom a ich manželiek v južnom nadstavci. Autor ideového konceptu nového zariadenia kostola v Spišských Vlachoch nie je známy, ale nepochybne ho treba hľadať v príslušných cirkevných kruhoch. O majstrov, ktorí tieto myšlienky zhmotnili, pramene

⁴⁶ Zmienené polychrómované drevorezby sú v stálej expozícii Východoslovenského múzea v Košiciach, svätý Peter 79 x 66 x 45 cm, inv. č. S 1091, svätica – možno svätá Katarína 73 x 88 x 34,5, inv. č. S 1094. Boli pravdepodobne súčasťou neznámych stáľ, o ich vzniku, rovnako ako o baldachýne kazateľnice z Podolínca nie sú nateraz známe bližšie údaje. Vzhľadom na charakter formy ich možno datovať do tretej štvrtiny 18. storočia. Úprava nosov figúr je príbuzná okrem Reissmayera aj mladšiemu Feegovi. Niektoré rozdiely v tvorbe majstrov je pri tomto stave bádania ešte ťažké vyhmetať. Napriek tomu sa vzhľadom na typológiu tvárí, úpravu vlasov a drapérie domnievam, že ide o práce bližšie a prináležiace Reissmayerovi.

⁴⁷ Ministerstvo vnútra Slovenskej republiky – Štátny archív Levoča (ďalej ŠA LE), fond Spišské biskupstvo (ďalej SpB), odd. Kanonické vizitácie (ďalej KV), Spišské Vlachy kanonická vizitácia z roku 1712, s. 1 – 3. Joseph HRADSKÝ: *Additamenta ad Initia progressus ac praesens status ad sanctum Martinum E. C. de Monte Scepusio*. Szepesváralja 1903 – 1904, s. 560. Zo staršej literatúry sú zmienky o interiéri či prípadných tvorcach in: Mária AGGHÁZY: *A barokk szobrászat Magyarországon*, vol. I – III. Budapest 1959, s. 131, 143, 272. Ivan RUSINA ed.: *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*, s. 84, 86, 445 – 446.

⁴⁸ ŠA LE, SpB, KV, Spišské Vlachy kanonická vizitácia z roku 1752, s. 1 – 3. Prameň pri svojej práci využila Mária NOVOTNÁ: Kostol sv. Jána Krstiteľa v Spišských Vlachoch a jeho baroková výzdoba, s. 161 – 173.

⁴⁹ Eva SPALEKOVÁ: Stallum Kostola sv. Jána Krstiteľa v Spišských Vlachoch, in: Mária Novotná a Eva Spaleková: *Oblastný reštaurátorský ateliér v Levoči 1983 – 2003*, s. 85 – 91.



Obr. 77. Dionýz Reissmayer a dielňa: sochárska výzdoba Kostola svätého Jána Krstiteľa, Spišské Vlachy: a) svätý Hieronym z bočného oltára, b) svätý Štefan kráľ z hlavného oltára, c) Archanjel Gabriel z oltára Immaculaty, d) svätý Joachim z chórovej lavice.

Finticiach (1755) či prameňmi doložený hlavný oltár pre františkánsky kláštorň Kostol Najsvätejšieho mena Ježiš a Mária (1761 – 1761) vytvorený vďaka Františke Sentiváni (Szentiványi, Svätójánsky) a jej druhému manželovi barónovi Samuelovi Dežóřimu.⁵¹ V tom čase už Reissmayer zjavne využíval značnú pomoc dielne, ktorá sa odzrkadlila v kvalitatívnych rozdieloch prác. Archívny výskum poslednej uvedenej objednávky priniesol nedávno viacero nových poznatkov o tomto sochárovi. Je isté, že Dionýz Reissmayer, so zatiaľ neznámym školením a azda s rakúskym pôvodom, strávil po získaní titulu majstra na území dnešného severného Slovenska značnú časť svojej umeleckej kariéry a preukázateľne tu pôsobil od polovice štyridsiatych rokov 18. storočia až do svojej smrti po roku 1761 a pred 5. októbrom 1767. Prirodzene z toho vyplýva, že autora mladších diel pripisovaných Reissmayerovi, ako napríklad spomínaného Oltára Svätého Kríža z Vrbova (1774), bude nutné hľadať inde. Uvedené pramene Reissmayera tiež opakovane uvádzajú s prívlastkom *sculptor Varalliensis*, čiže zo Spišského Podhradia. Nasvedčujú tomu aj mená rôzne rodovo spriaznených Reissmayerovcov objavujúce sa v archívnych prameňoch, vrátane zhruba o generáciu mladšieho sochára Jozefa s rodinou, ktorý by mohol byť Dionýzovým synom.

zatiaľ mlčia, no štýlová kritika jasne svedčí v prospech Dionýza Reissmayera a jeho dielne. Predpokladá sa tiež jeho tunajšia spolupráca s už spomenutým maliarom Jánom Reichom, no jeho kľúčové plátna z hlavného oltára a Oltárov svätého Michala a Márie Magdalény boli v roku 1927 nahradené prácami budapeštianskeho majstra Ludovíta Taryho.⁵⁰

Z päťdesiatych rokov 18. storočia pochádzajú aj známe šarišské realizácie Dionýza Reissmayera, ako sú hlavný oltár a dva bočné oltáre vo

⁵⁰ Mária NOVOTNÁ : Kostol sv. Jána Krstiteľa v Spišských Vlachoch a jeho baroková výzdoba, s. 170 – 171, pozn. 15.

⁵¹ Katarína CHMELINOVÁ : Nové poznatky k tvorbe Dionýza Reissmayera, s. 151 – 170.

Práve minimálna znalosť Reissmayerovho života a tvorby dlho spôsobovala časté zamieňanie jeho prác s dielami generáčného vrstovníka Jozefa Hartmana usadeného v Košiciach. Obaja dosiahli najproduktívnejšie obdobie svojej tvorby v druhej polovici štyridsiatych a v päťdesiatych rokoch 18. storočia. U Hartmana je ho možné vymedziť rokmi 1744 až 1755, čiže dobou jeho manželstva. V tom čase sa etabloval ako jedna z kľúčových postáv sochárstva východného Slovenska a pracoval pre významné šľachtické rody, ako napríklad Čákiovci, Sentivániovci, Klobušickí, Sirmajovci (Szirmay) či Spléniovci (Splényi). So svojou produktívnou dielňou tvoril najmä pre Abov a Šariš, Gemer, ale i časti dnešného Maďarska či Ukrajiny. Ako sa ukazuje, Spiš zasiahol len okrajovo a to realizáciami v Smolníku a Švedlári.⁵² Na druhej strane, práve početnými rezbami pre Švedlár vytvoril jedny zo svojich najkvalitnejších diel. Vznik hlavného oltára pre tamojší Kostol svätej Margity Antiochijskej popisuje *História domus*. Hovorí, že hlavný oltár a dva bočné oltáre, zasvätené Panne Márii a svätému Jozefovi, vytvoril v roku 1751 košický sochár Jozef Hartman a obraz svätej Margity namaloval rovnako košický maliar Henrich Schweitzer.⁵³ Spolu s ním realizoval tiež dvojicu bočných Oltárov svätého Jozefa a Nepoškvrnenej Panny Márie, za čo mu bolo vyplatených 700 zlatých. Okrem nich tvoril Hartman v rovnakom čase pre kostol aj kazateľnicu. Je veľmi pravdepodobné, že pre Švedlár pracoval aj vo svojom neskorom období po roku 1757 (Oltárik svätého Jána Nepomuckého, Ukrižovanie s postavami svätej Margity Antiochijskej a svätého Františka Xaverského, sochárska výzdoba chórového organu). Nie je tiež vylúčené, že práve s Hartmanovou dielňou súviseli aj zlomky sôch Madony, Ukrižovania, Vzkrieseného Krista či svätice zaznamenané Vierou Luxovou v majetku tamojšej fary. U modelácie švedlárskych oltárnych sôch dokonca vidí Mária Aggházyová spojitost s expresívnou tvorbou výnimočného vrocľavského sochára Thomasa Weissfelda, zrejme však len vzdialenú. Hartmanov rokokový sochársky prejav bol príznačný špecifickou figurálnou formou štíhlych postáv s malou hlavou. Jeho tváre mali typické veľké



Obr. 78. Jozef Hartmann: návrh oltára z roku 1750 – 1755.

nosy a výrazné oči s takmer plochými viečkami. Pohybové motívy figúr sú naďalej jednoduché s obmenou niekoľkých základných typov a drapériami, ktoré sa chápali ako podstatné prvky

⁵² Bližšie k Hartmannovi pozri Viera Luxová : Príspevok k tvorbe Jozefa Hartmanna, in: *Ars*, roč. 9–10, 1975 – 1976, č. 1 – 4, s. 53 – 78.

⁵³ K Hartmannovej tvorbe na území dnešného Maďarska Katalin Györfy : Adatok Hartman József kassai tévékenységéhez, in: *Ars Hungarica*, roč. 12, 1984, č. 1, s. 51 – 66. Originál záznamu v *Historii domus* znie: „Ara major et due laterales BMV et Sti Josephi sunt per sculptorem Cassoviensem Josephum Hartmann anno 1751 paratae; Imaginem vero Stae Margaritae pinxit pictor Cassoviensis Henricus Schweitzer“.



Obr. 79. Kostol svätej Margity Antiochijskej vo Švedlári:
a) celkový pohľad, b) detail Immaculaty.

výrazu. Zvlášť od päťdesiatych rokov 18. storočia sa však v Hartmanovom prejave čoraz výraznejšie stretala rokoková tendencia k dekorativizmu a príznačný zmysel pre detail s nárastom charakterizačného úsilia a prvkami realizmu. U rozsiahlejších realizácií sa prirodzene prejavovala istá nejednotnosť prejavu spôsobená dielenskou produkciou, čo sa ešte zvýraznilo v Hartmanovej neskoršej tvorbe od druhej polovice päťdesiatych rokov 18. storočia. Rozdielnosť jeho rezieb a Reissmayerových prác je však aj napriek ich skoršej štýlovej príbuznosti zreteľná. Evidentné je odlišné vnímanie, a teda i traktovanie drapérií oboch autorov, ako aj organickejší pohyb Reissmayerových postáv či pre neho typická rezba očí s hlbokým podrezávaním horných viečok. V každom prípade bola pre samotné spišské územie v polovici 18. storočia nepochybne určujúcou práve Reissmayerova tvorba a, ako sa ukazuje, pokiaľ ide o kvalitu i rozsah tvorby, tento umelec bol aj v širšom kontexte východoslovenského regiónu Hartmanovi rovnocenným partnerom.

V priebehu šesťdesiatych rokov 18. storočia pozvoľna končila prvá fáza revitalizácie umeleckej tvorby, začatá zhruba o dve dekády skôr. Rovnako postupne dochádzalo aj ku generačnej výmene na umeleckej scéne. Práve v tomto prechodnom období vznikol interiér Kostola svätého Ducha v Levoči, jeden z najreprezentatívnejších interiérov Spiša, ktorým možno v základných rysoch definovať charakter miestneho umeleckého prejavu 18. storočia. V odbornej literatúre je opakovane uvádzaný ako jeden z trojice najvýznamnejších neskorobarokových a rokokových interiérov východného Slovenska (popri výzdobe kostola paulínov vo Vranove nad Topľou od Johanna Lucasa Krackera a Jozefa Hartmana, po roku 1745 a výbave interiéru premonštrátskeho kostola v Jasove od Johanna Lucasa Krackera a Johanna Antona Krausa, po roku 1762). Aj napriek tomu je zatiaľ z umelecko-historického hľadiska nedostatočne prebádaný a viac-menej známy len vďaka signovanej freskovej výmalbe Andreja Trtinu.⁵⁴ Samotný kostol vystavali po ničivom požiari mesta medzi rokmi 1748 – 1751 na mieste staršieho stredovekého

⁵⁴ *Súpis pamiatok na Slovensku : Zväzok druhý K – P*, ed.: Alžbeta Güntherová-Mayerová. Bratislava 1968, s. 217. Alexander FRICKÝ : *Pamiatky hnutel'né Východoslovenského kraja v štátnych zoznamoch*, vol. 2. Prešov 1969, s. 355 – 357. Klára GARASS : *Magyarországi festészet a XVIII. Században*. Budapest 1955. Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*, s. 59 – 86. Jozef MEDVECKÝ : *Nástenné maliarstvo na východnom Slovensku v období neskorého baroka a rokoka*, in: *Vlastivedný časopis*, roč. 24, 1975, č. 4. Jozef MEDVECKÝ : A. I. K. Trtina : *Fresky klenieb. 1758 a 1765. Levoča, minoritský Kostol sv. Ducha*, in: Ivan RUSINA ed.: *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*, s. 480. Niekoľko nových údajov k výzdobe interiéru priniesol príspevok Katarína CHMELINOVÁ : *K interiérovému vybaveniu Kostola sv. Ducha v Levoči*. Prednesený na konferencii „700. rokov prítomnosti rehole minoritov na Spiši a v Levoči“. Pripravený do tlače.



a

chrámu, ktorý minoriti získali v roku 1684, ako náhradu za svoj pôvodný, v tom čase už jezuitský kostol. Literatúra preto datuje vznik interiérového vybavenia kostola od roku 1751. Možno predpokladať, že v priebehu päťdesiatich rokov 18. storočia sa sformovala istá predstava podoby interiéru, uvádzaného niekedy ako vzorový príklad lokálnych snáh o dosiahnutie dobovo príznačného *Gesamtkunstwerku**. Bohužiaľ, diáriá z nasledujúcich rokov bezprostredne po ukončení výstavby kostola nie sú známe. V každom prípade však samotná realizácia výzdoby interiéru v duchu dominantného, takzvaného východoslovenského rokoka, je však prevažne neskoršieho dáta a svoju dnešnú podobu získaval ešte niekoľko desaťročí. Základné architektonické aj maliarske riešenie vnútra chrámu nových minoritov (vrátane konštrukčnej časti retabula hlavného oltára) sa sformovalo v päťdesiatich rokoch a prvej polovici šesťdesiatich rokov (1758, 1763/1765). Maliarska výzdoba vytvorená v súzvuku s architektúrou je signovaná a datovaná Andrejom Ignáčom Kajetánom Trtinom – známym ako *Patricius sarosiensis*. Jej ikonografický program začínajúci tradičnou nebeskou hudbou s dobovými hudobníkmi po stranách organovej emporie sa prirodzene viaže



b

k samotnému rádu. Od predstavenia Videnia svätého Antona až po Zoslanie Ducha svätého v priehlade nad hlavným oltárom je sprevádzaný celou plejádou františkánskych svätcov a svätíc.

O maliarovi – najznámejšom a najplodnejšom spomedzi stále málo známej generácie východoslovenských tvorcov šesťdesiatich až sedemdesiatich rokov 18. storočia má slovenská umenoveda naozaj iba skúpe poznatky.⁵⁵ Pokrstený bol v Prešove 1. decembra 1731 ako Andrej Ignác, syn Václava Trtinu (Tertinu) z moravského Hradiska

* Syntetizujúce dielo vytvorené súhrou viacerých výtvarných druhov a techník (pozn. redakcie).

⁵⁵ Jozef MEDVECKÝ : Nástenné maliarstvo na východnom Slovensku v období neskorého baroka a rokoka, s. 178. Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*, s. 64. Ivan RUSINA ed.: *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*, s. 84 a 480. Katarína CHMELINOVÁ : *Nové poznatky k tvorbe Dionýza Reissmayera*, s. 151 – 170.



Obr. 80. Kostol svätého Ducha v Levoči: a) barokový interiér kostola, b) – d) Andrej Ignác Trtina: fresková výzdoba kostola, 1758 – 1765.

a jeho ženy Žofie.⁵⁶ Jeho rodičia pokrstili i pochovali v meste viacero detí a zotrvali tam až do svojej smrti. Obaja boli pochovaní u prešovských františkánov. Úzky vzťah rodiny k františkánskemu rádu zrejme pretrval aj neskôr, čo okrem iného naznačujú viaceré realizácie Andreja Trtinu preň. Jeho školenie v maliarskej profesii je zatiaľ neznáme, no podľa zachovaných diel na čele s monumentálnou

levočskou objednávkou ho musel získať v dielni niektorého zo známejších stredoeurópskych majstrov nástropných fresiek.⁵⁷ V Prešove je opäť zaznamenaný 14. apríla 1753, keď ho prijali za tamojšieho meštana s poznámkou, že ide o maliara a patricija katolíckeho vierovyznania.⁵⁸ Tým sa, bohužiaľ, známe Trtinove biografické údaje končia a sledovať jeho umelecký vývoj ďalej možno len prostredníctvom niekoľkých už doložených realizácií. Okrem tejto skorej a signovanej práce tvoril napríklad v Géci (1760), vyzdobil kostol Kalvárie v Prešove (cca 1765) a nevelkú Kaplnku Bratstva svätého Františka v Nižnej Šebastovej (1766). Podieľal sa aj na výzdobe kostola v Jágri (Eger). Poslednou nateraz známou Trtinovou prácou je výmalba Ka-

plnky Božieho hrobu minoritského kláštorného kostola v Brehove (1769). Už levočské fresky sú dokladom práce vyzretého majstra so špecifickým dekoratívnym prístupom, kde svojské poňatie architektonického článkovania a podriadená figurálna zložka menia samotný celok na akýsi ornament.

Úvodná fáza vzniku a zariaďovania takzvaného kostola nových minoritov v Levoči sa teda, zrejme aj vďaka rádovým kontaktom, niesla v duchu „prešovského“ rokokového dekorativizmu reprezentovaného jednak Trtinom a pravdepodobne aj samotným architektom, ktorým bol rovnako Prešovčan Gašpar Urlespacher.⁵⁹ Realizácia celkovej predstavy po architektonicko-maliarskej fáze, avšak s absenciou zvyčajných sochárskych doplnkov a, zdá sa, že aj celej oltárnej výbavy v lodi kostola, ustrnula pravdepodobne z finančných dôvodov.⁶⁰

Ešte v päťdesiatych rokoch 18. storočia investoval kláštor pomerne mnoho do funkčne nevyhnutnej úpravy kostola – čiže výmalby, hlavného

⁵⁶ Miloslava BODNÁROVÁ a Katarína CHMELINOVÁ : Umelci a umeleckí remeselníci Prešova v 16. – 18. storočí, s. 241.

Trtinovými krstnými rodičmi boli Juraj Smolník a Terézia Mária Spekartová. Jeho vlastní rodičia v Prešove pokrstili aj ďalšie deti napríklad v roku 1726 Annu, 1729 Jána Alvisia, 1730 Máriu a 1734 Václava Michala.

⁵⁷ Jozef MEDVEČKÝ: A. I. K. Trtina: Fresky klenieb. 1758 a 1765. Levoča, minoritský Kostol svätého Ducha, s. 480.

⁵⁸ Miloslava BODNÁROVÁ a Katarína CHMELINOVÁ : Umelci a umeleckí remeselníci Prešova v 16. – 18. storočí, s. 241. Meno maliara je uvedené v prepise *Andreas Tertina* a bol mu určený poplatok 6,6 zlatých.

⁵⁹ *Tamže*, s. 242.

⁶⁰ Leszek RZEŚNIEWIECKI : *Dzieje kościoła i klasztoru OO. Franciszkanów w Lewoczy (1671 – 1918)*, Mgr. práca papiéska Akademia Teologiczna w Krakowie 1997. Príčiny ustrnutia začatej výzdoby interiéru kostola možno dedukovať z rôznych historických indícií. Zdá sa, že kláštor bol svojou novou výstavbou vyčerpaný, čo naznačujú historické zmienky o jeho biednom stave v druhej polovici 18. storočia – keď napríklad v príspevkoch na výučbu klerikov v Jágri a Baiu Mare (Veľkej Bani) figurujú medzi ostatnými kláštorami provincie so smiešne nízkou sumou (10 zlatých).

oltára a tiež do bohoslužobnej výbavy, kde prím hrala honosná monštrancia od najznámejšieho zlatníka tej doby – Jána Silašiu (Szilassy) pôsobiaceho v Levoči.⁶¹ Po istom útlme stúpala nový záujem o chrámové zariadenie opäť až po polovici šesťdesiatych rokov 18. storočia, keď Trtina v druhej fáze doplnil fresky a kostol získal aj už spomínaný organ či lavice. Ignác Trtina sa postupne profiloval ako jeden z čelných predstaviteľov svojráznej, miestne zafarbenej štýlovej polohy – „východoslovenského rokoka“. Jeho plodné profesijné pôsobenie, zviazané najmä s rádom minoritov, umožňuje sledovať kvalitatívny vývoj autorovho značne dekoratívneho prejavu, meniaceho aj architektonické prvky určené na budovanie priestorotvornej ilúzie na takmer výlučne ornamentálne rámovanie scén. Levočské fresky, ktoré v druhej etape signoval a dotoval rokom 1765, sú jednými z Trtinových najlepších prác s pomerne presvedčivým previazaním všetkých zložiek. Maliarov výtvarný prejav, čiastočne poznačený rustikalizmom, vyvrcholil v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch 18. storočia a spolu s dielami spomínaného Jána Reicha, ale aj mimo spišských maliarov Antona Dwornického či Antona Urlespachera, predstavuje na severovýchode vtedajšieho Uhorského kráľovstva kvalitou síce občas skôr k remeslu tiahnucu, avšak vitálnu lokálnu protívahu pribúdajúcim importom stredoeurópskeho rokoka.⁶²



⁶¹ Róbert FELBER : *J. Szilassy, levočský barokový zlatník vo víre dejín a umeleckých snáh : Diplomová práca FiF UK*. Bratislava 1972. Anton ŠPIESZ a Eva TORANOVÁ : *Zlatnícke cechy na východnom Slovensku, posudok kandidátskej dizertačnej práce*, in: *Ars*, roč. 6 – 8, 1972 – 1974, č. 1 – 6, s. 318 – 319. Zlatníci pôsobili aj v menších centrách, napríklad v Sabinove či Smolníku. Eva TORANOVÁ: *Zlatníctvo na Slovensku*. Bratislava 1975, s. 9, 17 – 26. TÁŽE : *Osudy zlatníctva*, in: Ivan Rusina ed.: *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*, s. 79 – 80. Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ: *Bratislavskí výtvarní umelci a umeleckí remeselníci 18. storočia III*, in: *Ars*, roč. 4, 1970, č. 1 – 2, s. 60. Jan SAMEK : *Znane i neznane diela zlotníka Jana Szilassyego z Lewoczy w Polsce*, in: *Folia Historiae Artium*, roč. 13, 1977, s. 97 – 115. Silaši sa, pravdepodobne po vyučení v Košiciach, ako mladý tovariš dostal do levočskej dielne vedenej vdovou po zlatníkovi Andrejovi Reutherovi, ktorý svoje diela okrem iného zdobil maľovanými emailami, na čo mladý autor nadviazal. V roku 1728 sa oženil s Reutherovou dcérou Katarínou, o rok na to sa stal mešťanom, požiadal o inkorporáciu do levočského zlatníckeho cechu a zrejme prevzal dielňu. V Levoči potom zotrval až do svojej smrti, pričom po tragickom úmrtí cechmajstra Langa pri požiari v roku 1747 sa stal hlavou tamojšieho cechu. Samotný pohreb Jána Silašiu zaznamenali do cechovej zápisnice i miestnej evanjelickej matriky. Pochovaný bol 9. mája 1782 ako sedemdesiatpäťročný zlatník z Rožňavy. Jeho tvorba sa spája s obdobím rozkvetu neskorobarokového a rokokového umenia na východnom Slovensku a bola v podstate vyústením i ukončením barokových snáh tohto umeleckého remesla na našom území. Nasledujúca generácia miestnych zlatníkov vrátane jeho žiakov sa však už priklonila k striedmejšiemu tvarosloviu klasicizmu. Potvrďuje to napríklad kalich Jána Kolbenhayera, školeného v Silašiu levočskej dielni, pre kostol v Spišskej Novej Vsi z roku 1793.

⁶² Jozef MEDVECKÝ : *Johann Lucas Kracker : Jasov a východoslovenské rokoko*, in: Ivan Rusina ed.: *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*, s. 84.



Obr. 81. Kostol svätého Ducha v Levoči: a) Johann Feeg, Jozef Lerch: bočný Oltár svätého Antona, 1778 – 1780, b) a d) Johann Feeg: Anjeli z nadstavca bočného Oltára svätého Františka, 1778 – 1780, c) Johann Feeg: svätá Alžbeta Uhorská, bočný Oltár svätého Františka, 1778 – 1780.

Komplexnejší pohľad na problematiku uzatvára charakteristika autorov, zrejme generačne spriaznených s Trtinom, ktorí kvalitou svojho prejavu prevyšovali miestny dobový štandard. Prvým z nich je neznámy maliar prizvaný v roku 1764 piaristom Jánom Wiśniewskim pre výzdobu farského Kostola Nanebovzatia Panny Márie v Lubici. Na poliach svätyne tam zvečnil personifikácie štyroch svetadielov a v jednom z iluzívnych

okien na bočných stenách aj samotného farára Wiśniewskeho. Jeho dekoratívny prejav s rokokovo subtilnejšími tvarmi a suverénnejšie zvládnutými figúrami možno okrem Lubice vidieť ešte na fragmentoch výmalby lode kostola piaristov

v Podolínci. Otázka, či za nadaným anonomom možno hľadať v staršej literatúre spomínaného krakovského umelca Johanna Neydörfera alebo nie, však ešte nebola uzavretá.⁶³ So Spišom je napokon koreňmi zviazaný aj talentovaný autor obsahuvo zaujímavej a formálne kvalitnej výmalby gotickej sieťovej klenby bývalého kláštorného kostola piaristov v Trebišove (1777), ktorý bol len nedávno identifikovaný

ako Franz Lieb, pôvodom zo Spišskej Novej Vsi.⁶⁴ Jeho tvorba, doložená zatiaľ za hranicami Spiša i dnešného Slovenska, už patrí k vrcholom záverečnej fázy doznievajúceho neskorého baroka a rokoka vo východnej časti strednej Európy.

Vráťme sa však späť k interiéru levočského Kostola svätého Ducha, ktorého značný význam v spišskom umení 18. storočia nespočíval len v jeho už popísanej, názorovo jednotnej výzdobe. Pozornosť je potrebné venovať aj mladším, zatiaľ opomínaným bočným oltárom, variujúcim oblúbenú stĺpovú schému retabula. Chronologicky i časťou tvorcov už zväčša dokladajú druhú fázu spišskej neskorobarokovej a rokokovej tvorby, ktorá nastupuje zhruba na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov 18. storočia a je spojená aj s postupnou generačnou výmenou tvorcov. Spomedzi oltárov lode kostola levočských nových minoritov je nepochybne najvýraznejšia dvojica pri triumfálnom oblúku. Zasvätené sú svätému Františkovi a svätému Antonovi Paduánskemu. Dokončené boli v roku 1780, ako je spolu so signatúrou levočského maliara Jozefa Lercha uvedené

⁶³ Tamže. Pozri tiež Jozef MEDVECKÝ: Novovek 1526 – 1780, in: *Umenie na Slovensku: Stručné dejiny obrazov*, ed.: Zuzana Bartošová, Ivan Gerát, Marta Herucová, Jozef Medvecký a Martin Vančo. Bratislava 2007, s. 122. Autor Neydorferovo meno v súvislosti s uvedenými dielami už nespomína, poukazuje však na štýlové znaky malieb s viacerými analógiami k tvorbe Imricha Jagušiča.

⁶⁴ Okrem klenby bývalého pavlínskeho kostola v Trebišove z roku 1777 zachytávajúcej scény z mariánskeho cyklu a legendy o pustovníkovi Pavlovi, sú jeho dielom napríklad aj fresky sakristie premonštrátskeho kostola v Lelesi či kaštieľov v Edelénye a Monoku (Maďarsko). Bližšie pozri Anna JAVOR: Lieb Ferenc, az „edelényi festő“, in: *Művészettörténeti Értesítő*, roč. 49, 2000, č. 3 – 4, s. 167 – 186.

na ich plátnach. Profesionálne školenie získal tento maliar už v dielni Jána Reicha. Niekedy sa však ako o jeho učiteľovi uvažuje aj o Karolovi Woluckom. Obe oltárne plátna sú dokladom skorej tvorby tohto typického miestneho majstra s rustikalizovaným a konzervatívnym prejavom v duchu neskorého baroka. Časom sa v jeho tvorbe, ktorá zasahuje až ku koncu prvej štvrtiny 19. storočia, čoraz dominantnejšie uplatňujú princípy klasicizmu. Pramene vo vzťahu k oltárom upresňujú, že maľbu svätého Antona vytvoril vďaka miestnemu senátorovi Jánovi Reichovi a do relatívne nového oltára ju, rovnako ako jej pendant predstavujúci svätého Františka, vsadil v roku 1780.⁶⁵ Samotné konštrukcie retabulí, v ktorých forme sa ozýva rovnaký spôsob použitia nespojitého prekladu ako u architektúry kostola či hlavného oltára, dokázateľne vznikli spolu s ich sochami necelé dva roky predtým. V závere júna 1778 ich totiž už posvätil spišský biskup Ján Salbek. Je preto možné, že práve s nimi súviseli bližšie nešpecifikované murárske práce majstra Leopolda z júla predchádzajúceho roku. Autor ich výstavby, ako aj pre Spiš ojedinelej monumentálnej štukovej sochárskej výzdoby sa priamo nespomína. So štukou a jej možnosťami pri formovaní príbuzných plastík zoznámil východ Slovenska pôvodcom rakúsky umelec Johann Anton Krauss svojou výnimočnou prácou v Jasove zo šesťdesiatych rokov 18. storočia. K jej rozšíreniu a obľube zrejme prispeli nielen uvedený jasovský príklad, ale následne aj prosperujúca dielňa, ktorú si tam Krauss založil. No hoci je vplyv príkladu rakúskeho majstra na tunajšie diela tohto typu nepochybniteľný, autora oboch oltárov je nutné hľadať inde a za jeho ďalšími dielami ani netreba ísť ďaleko. V rokoch 1767 – 1772 vznikol totiž v neďalekom Kežmarku hlavný oltár kostola pavlínov, slovenskou umenovedou doposiaľ ignorovaný.⁶⁶ Hoci oltár už v roku 1787 značne poškodil požiar a do dnešného dňa bol viackrát upravovaný, individuálny charakter sochárskeho rukopisu je zrejme najmä na spodobení Joachima a Anny po stranách nezachovanej maľby Navštívenia Panny Márie, ako aj anjelov po bokoch inak staršieho tabernákula.⁶⁷ S levočskými



Obr. 82. Johann Feeg: svätá Anna, boční Oltár Immaculaty, Kostol svätého Petra a Pavla Vyšné Lapše, 1778.

⁶⁵ Katarína CHMELINOVÁ : K interiérovému vybaveniu Kostola sv. Ducha v Levoči.

⁶⁶ *Tamže*. Starší Glatzov pokus spojiť autorsky obe uvedené práce, podaný však bez akejkoľvek bližšej argumentácie, zapadol v regionálnej literatúre a nevyvolal žiadnu odbornú reakciu. K vzniku oltára pozri Archív rím. kat. farského úradu Kežmarok, *Memorabilia ...residentie Késmarkiensis, 1765 – 1785 : 1772 1. december: „Ara major ecclesiae parvae terminata est“*. Bela GYÉRESSY : *Documenta Artis Paulinorum : A magyar rendtartomány monostorai : Az anyagot gyűjt, B. 2.* Budapest 1975 – 1977, s. 207. Christian GENERISCH : *Merkwürdigkeiten der königlichen Freystadt Késmark in Oberungarn, am Fusse der Carpathen*. Caschau 1804, s. 33.

⁶⁷ Požiar v roku 1787 a následné preborenie klenby so 14 ročným ponechaním kostola v takomto stave a bez strechy viedli k poškodeniu hlavného oltára. V roku 1801 bol spolu s kostolom opravený na náklady mesta, ďalšiu rozsiahlu úpravu

bočnými oltármi ho jasne spája charakter modelácie sôch v identickom materiáli. Ich autorom je Johann Feeg, u nás dosiaľ skoro neznámy kežmarský sochár a štukatér so sliezkymi koreňmi. Stručné podklady k jeho tvorbe však možno čerpať z okolitých poľských a čiastočne i maďarských zdrojov. Naša literatúra zaregistrovala iba okrajovo jeho staršieho brata Františka Feega, a to ako jedného zo žiakov a spolupracovníkov umelca rovnako sliezskeho pôvodu – Jozefa Hartmana, po ktorom dokončil niektoré objednávky.

Johann Feeg bol pokrstený v Kežmarku deň pred Štedrým večerom v roku 1749.⁶⁸ O jeho umeleckom školení nie sú známe žiadne doklady. Vzhľadom na suverénne zvládnutie štukovej techniky a niektoré modelačné prvky však možno, i keď zatiaľ len hypoteticky, predpokladať istý kontakt s jasovskou dielňou skoro o generáciu staršieho Johanna Antona Kraussa. V protiklade k zatiaľ skúpyim poznatkom o jeho živote

je rozsah prác tohto autora v kontexte súčasnej znalosti lokálneho sochárstva druhej polovice 18. storočia nadpriemerne bohatý.⁶⁹ Identifikovať ho možno na základe záznamu z roku 1778 v účtovnej knihe Kostola svätého Petra a svätého Pavla vo Vyšných Lápšiach (Łapsze Wyżne). Údaj okrem iného potvrdzuje, že zachovaný bočný Oltár Nepoškvrnenej počatia vytvoril práve Johann Feeg, najmä vďaka podpore baróna Johanna Joanelliho, ktorý na bočné oltáre kostola prispel sumou 250 rýnskych zlatých.⁷⁰ Feeg v rovnakom čase vytvoril tiež druhý bočný Oltár svätého Mikuláša, aj 4 evanjelistov na korunnej rímse svätyně. Tejto objednávke predchádzali sochárve rezby dvoch bočných oltárov, kazateľnice a anjelov na Oltári Svätej rodiny v Nedeci vytvorené okolo roku 1770 počas pôsobenia a na náklady kňaza Šimona Goreloviča, pre ktorého tu v tom čase pracoval aj maliar Šimon Kowalski (Kawalski), vyškolený v Krakove.⁷¹ Oba upravované chrámové priestory

za 1 090 zlatých inicioval kežmarský farár Karol Planitz v roku 1821, nasledovali úpravy G. A. Weiszom (Weiss) z roku 1895, keď došlo k nahradeniu ústrednej maľby umelou grotto so sochou Lurdskej Panny Márie (dnes pod organovým chórom). Archív r. k. farského úradu Kežmarok, *Kanonická vizitácia farnosti Kežmarok 1805, Liber rationum* Kostola Navštívenia Panny Márie v Kežmarku z roku 1821, cenový návrh G.A. Weissa na opravu oltára a zhotovenie súsošia, korešpondencia správcu farnosti M. Mareka s pamiatkovým úradom. Existenciu pôvodnej maľby spomínajú ešte Oskar SCHÜREK a Erich WIESE : *Deutsche Kunst in der Zips*, s. 213. Dnes známa nie je a je možné, že bola súčasťou zničenej zbierky diecézneho múzea v Spišskej Kapitule. Ďalšia oprava interiéru sa realizovala v rokoch 1981 – 1982, keď bolo vykonané „očistenie“ oltára a výmalba Českou Charitou – Chrámovou službou. Zatiaľ posledným zásahom do podoby oltára bola „svojpomocná“ úprava realizovaná v roku 2005. Okrem iného bol pri nej do centra oltára vložený nový „à la barokový“ obraz Navštívenia Panny Márie, kopírujúci príbuznú predlohu. Za sprístupnenie informácií ďakujem MUDr. Jaroslavovi Grocholovi.

⁶⁸ ŠA LE, Zbierka cirkevných matrík (ďalej ZCM), Matrika rím. kat. cirkvi Kežmarok, Matrika narodených a sobášených, s. 134, 178 a 213. Za upozornenie ďakujem J. Grocholovi. Ako rodičia sú uvedení Juraj Feeg (Feck) a Agneša pôvodom zo Sliezska. So Zuzanou Loxovou sa zosobášil 3. októbra 1772. Dcéra Mária Terézia sa im narodila 14. januára 1773 a Anna Mária 9. septembra 1778. Aký bol jeho vzťah k sochárovi Johannovi Feegovi, ktorý v rokoch 1765 – 1768 vytvoril rezbársku dekoráciu organového prospektu dominikánov v Krakove zatiaľ nie je známe. V každom prípade mal však v Kežmarku pokrstený Feeg v tom čase na samostatnú objednávku tohto typu málo rokov. *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających*, Tom II D – G. Wrocław; Warszawa; Kraków a Gdańsk 1975, s. 205.

⁶⁹ Bela GYÉRESSY : *Documenta Artis Paulinorum : A magyar rendtartomány monostorai*. Katarína CHMELINOVÁ : *Miesto zázrakov*, s. 69. Andrzej SKORUPA : *Zabytkowe kostoly polskiego Spisza*. Stanislav ŠMATLÁK : *Slovensko KULTÚRA – I. časť*. Bratislava 1979, s. 759. Pozri tiež <http://lexikon.katolikus.hu/F/Fech.html> (dňa 25. mája 2009). Ivan CHALUPECKÝ (ed.) : *Dejiny Vrbova*, s. 130 – 131, sa vo svojej práci v časti venovanej umeniu opiera o rukopis Anton GLATZ : *Umelecko-historické pamiatky Vrbova*, ktorý sa pokúsil, i keď nie vždy správne, vymedziť okruh vzájomne autorsky súvisiacich prác preňho neznámeho spišského rezbára či dielne. Do okruhu tohto autora radil sochy bočných oltárov z Nedece, Nižných Lápš, Jurgova, sochy svätého Jána Nepomuckého z kaplnky vo Vrbove a tiež hlavný Oltár svätého Serváca vo Vrbove (1781) či hlavný oltár pavlínov v Kežmarku. Z dnešného pohľadu naznačil v základe správne okruh prác majstra v súčasnosti uvádzaného ako Johann Feeg zo Spiša, aj keď s istými chybami ako napríklad v uvedení Nižných Lápš namiesto Vyšných.

⁷⁰ Rímskokatolícky farský archív Vyšné Lápše, kniha *Rationes Ecclesiae Felfő Lapsensis ...ab 1759*, s. 23 – rok 1778. Práce na oltárnej výbave kostola prebiehali už niekoľko rokov, čo potvrdzujú skoršie výdaje na ne bez uvedenia mena autora, len so všeobecným označením sochár či maliar. Záznam z roku 1778 je kompletným vyúčtovaním bočných oltárov Nepoškvrnenej Panny Márie – Immaculaty a Svätého Mikuláša, ktoré spolu stáli 375 zlatých a 39 grajciarov. Ako sochár je tu označený Johann Feeg. Oltáre sa realizovali vďaka finančnej podpore baróna Joanelliho, Regíny Olexiakovej, miestneho obyvateľa Jozefa Tomaskiewicza a čiastočne aj z peňažnej zbierky. Oltár Immaculaty bol pozlátený až v roku 1782. Pozri Andrzej SKORUPA : *Zabytkowe kostoly polskiego Spisza*, s. 46 – 52.

⁷¹ Tadeusz Mikołaj TRAJDOS : Kult publiczny w parafii niedzickiej w ujęciu historycznym, s. 14 – 41. S. MICHAŁEZUK a Tadeusz Mikołaj TRAJDOS : Szymon Kawalski, spiski malarz kościelny późnego baroku, in: *Almanach Nowotarski*, roč. 7, 2003, s. 127 – 133. Šimon Kowalski (Kawalski) prišiel z Nižných Lápš do Nedece na pozvanie farára Šimona Gorelowicza, pripravujúceho sa na rozsiahlu obnovu kostola. Stretli sa pravdepodobne v Krakove, kde sa maliar, označovaný ako Dominus Generosus a pochádzajúci zrejme zo schudobneného šľachtického rodu, vyškolil. Oženil sa s Reginou Relowskou, s ktorou mal 3 deti. V Nedeci zotrval do roku 1774. Jeho neskorá tvorba po roku 1780 je spojená so stredným Spišom (napríklad Farkašovce, Haligovce) a zatiaľ je málo prebádaná.

prítom nespájali len farár a umelci, ale tiež hlavný mecén barón Joanelli, ktorý mal iste vplyv na ich výber. Krátko na to, v čase ukončovania hlavného oltára pavlínov v Kežmarku, sa tam Feeg oženil so Zuzanou Loxovou a v nasledujúcich rokoch dal pokrstiť v meste niekoľko detí. Úspešne začaté sedemdesiate roky 18. storočia boli pre mladého majstra tvoriaceho v rôznych materiáloch aj pracovne úspešné. Okrem už spomenutých diel v tejto dekáde realizoval napríklad bočné oltáre a niektoré sochy hlavného oltára v Jurgove, alebo hlavný Oltár svätého Serváca vo Vrbove z rokov 1776 – 1781 za 350 rýnskych florénov. Spolu s levočským kamenárom Matejom Mrázom a sochárom Vincentom Schwartzom z Podolínca sa tiež okolo roku 1775 – 1776 (1778) podpísali pod výzdobu kaštieľa Mariášiovcov – letohrádku a príslušného parku v Markušovciach pri Spišskej Novej Vsi – pozostávajúcu z 8 sôch, dekoratívnych váz pre park a výzdoby priečelia. V rovnakom čase vznikla aj bohatá rokoková štuková výzdoba fasády domu Provincie spišských miest v Spišskej Novej Vsi (1775 – 1776), pri nedávnom reštaurovaní tiež hypoteticky spojená so Schwartzom a Feegom.⁷² Z mladších prác mu možno pripísať sochárske riešenie bočného Oltára svätého Mikuláša v Poprade-Veľkej v štýle neskorého rokoka. Posledné dve desaťročia jeho života boli okrem Spiša spojené s realizáciami v tokajskej oblasti (na území dnešného Maďarska). Spája sa s ním totiž sochárska výzdoba kaplnky a záhrady kaštieľa v Hejciach realizovaná v rokoch 1782 – 1783, prevoz bližšie nešpecifikovaného oltára z Budína do Blatného Potoka (Sárospatak) po roku 1788, či hlavný oltár a kazateľnica pre kostol v Erdőhorváti. Johann Feeg umrel pravdepodobne v roku 1798 v Košiciach. Štvorica sôch biskupov pre kazateľnicu rímskokatolíckeho kostola v Novom Meste pod Šiatrom (Sátoraljauhely) datovaná do roku 1796 je zatiaľ poslednou známou realizáciou spájanou s týmto tvorcom. Presun jeho tvorivého záujmu počiatkom osemdesiatych rokov 18. storočia zo Spiša na juh do tokajskej oblasti mohol súvisieť s úmrtím jeho staršieho brata Františka v roku 1779 v Košiciach, kde pravdepodobne zanechal dielňu a možno i neukončené objednávky. Viac však o nich nateraz nie je známe.



Obr. 83. Kostol svätého Sebestiána a Ružencovej Panny Márie v Jurgove: a) celkový pohľad, b) Johann Feeg: svätý Ján Nepomucký z bočného Oltára svätého Mikuláša, c) Tenže: detail svätého Petra z hlavného oltára, d) Tenže: svätý Jozef z bočného oltára, sedemdesiate roky 18. storočia.



Obr. 84. Imrich Jagušič: Svätá Rodina z nadstavca bočného Oltára Panny Márie, Jurgov, sedemdesiate roky 18. storočia.

⁷² Mária NOVOTNÁ a Eva SPALEKOVÁ : *Oblasťný reštaurátorský ateliér v Levoči 1983 – 2003*, s. 28 – 33. V 6 dekoratívnych rokajových kartušiach sú zachytené symboly poslania úradníkov Provinčného domu doplnené stručným textom. Dokumentácia reštaurovania diel uvedených ako práce domácich spišských štukatérov a kamenárov, so zmienkou o Schwartzovi a Feegovi až v texte, je v Archíve Pamiatkového úradu SR vedená pod č. akcie 50136/00. V budove dnes sídli Múzeum Spiša.



Podľa pramenných záznamov o výdavkoch farnosti vo Vyšných Lapsiach vznikla len krátko pred bočnými oltármi Johanna Feega kazateľnica, ktorej úhrada vo výške 120 zlatých nešpecifikovanému sochárovi bola v účtovnom roku 1776 – 1777 spojená s platbou rezby evanjelistu Matúša.⁷³ Na základe tohto spojenia a iných záznamov, podľa ktorých Feegovi zaplatili za ďalších evanjelistov pre presbytérium kostola, možno predpokladať, že aj kazateľnica vznikla v jeho dielni. Osadená bola o rok neskôr, no definitívne omaľovanie a pozlátenie, ktoré stálo 200 zlatých, bolo zrejme aj z finančných dôvodov zrealizované až v roku 1792 a to Ignácom Grimom zo Spišskej Starej Vsi.⁷⁴ Napriek štýlovej väzbe však Feegovou prácou určite nie je hlavný oltár kostola. Rôzne platby naň a na jeho súčasti sú zaznamenané už od roku 1768, s dôrazom na rozmedzie rokov 1771 – 1774, kde je okrem iného odkaz na staršiu zmluvu so sochárom a priamo zachytená napríklad aj platba za sochárske prevedenie Najsvätejšej Trojice pre nadstavec oltára.⁷⁵ Záznam o venovaní sumy 1 000 zlatých barónom Joanelim na výzdobu hlavného oltára z roku 1776 sa zrejme vzťahuje už na jeho záverečnú polychrómiu a zlátenie. Sochárska výzdoba tejto rokokovej, do priestoru rozvinutej kulisy retabula je, okrem dvojice figúr na rozoklanom štíte zrejme doplnenej Feegom, dielom zatiaľ neznámeho majstra a jeho dielne. Jeho rezbám v porovnaní s Feegom chýba akcentovaný výraz aj vnútorná monumentalita. Tvorí subtilnejšie figúry v dekoratívnych drapériách s niekedy trochu vratkými postojmi a bábkovitými pohybmi. Iné sú aj tváre či monotónne riešenie drapérií. Podsúva sa otázka, či náhodou túto ústrednú časť nového mobiliára kostola nerealizoval Hartmanov nasledovník a súčasne starší Feegov brat František.⁷⁶

Z oboch sochárskych majstrov lapsianskeho mobiliáru bol nepochybne tvorivo výraznejšou osobnosťou Johann Feeg. Jeho figúry vytvárané v rôznych materiáloch sú obdarené značnou

⁷³ Rímskokatolícky farský archív Vyšné Lapshe, kniha *Rationes Ecclesia Felfő Lapsensis ...ab 1759*, s. 21 – 22: roky 1776 – 1778. V účtovnom roku od 1. apríla 1776 do 23. apríla 1777, v ktorom bola uhradená kazateľnica, získal kostol aj cibórium slávneho levočského zlatníka Jána Silašihu a zaplatil zaň 97 zlatých.

⁷⁴ *Tamže*, s. 34, rok 1792. Za farára Jozefa Haszszaja záznam: „Pictori Ofalvensi Ignatio Grim pro inauratione Ambona 200 Rhs“.

⁷⁵ *Tamže*, s. 19 – 22: roky 1768 – 1777. V centre oltára je malba patrónov Kostola svätého Petra a svätého Pavla, prevedením blízka dobovým prácam Imricha Jagušiča avšak i Šimona Kowalského, ktorý predtým pracoval pre interiér kostola v Nedeci, čiastočne autorsky i objednávateľsky spriaznený s tým v Lapsiach.

⁷⁶ Viera Luxová : Príspevok k tvorbe Jozefa Hartmanna, s. 77, pozn. 59. Autorka cituje platbu Františkovi Feegovi z roku 1763 za prácu pre Hertník podľa archívu Rady mesta Košice. Jeho prácou bola napríklad výzdoba Kostola svätej Kataríny Alexandrijskej v Hertníku vytvorená po roku 1764, no v kostole ostala len časť bočného oltára pri kazateľnici s novými sochami a štyri sochy z pôvodného vybavenia sú podľa súpisu pamiatok v zbierkach SNM – Martin. *Súpis pamiatok na Slovensku. Zväzok prvý A – K*, ed.: Alžbeta Güntherová-Mayerová. Bratislava 1967, s. 400.

vnútornou silou a zasadené do celkov zdobených rokokovou ornamentikou. V súlade s dobovou tendenciou majú predĺžené proporcie, no na rozdiel od prevažnej časti dobovej produkcie Spiša sú obdarené presvedčivo prirodzeným pohybom s elegantnými gestami. Feeg sa však v prípade potreby nevyhýbal ani tvarovým deformáciám podporujúcim celkové vyznenie jeho diel. Charakteristické sú pre neho výrazné, pomerne široké tváre s premodelovanými lícami a sánkou. Takmer autorskou značkou by mohol byť ich príznačne veľký rovný nos, ako aj pohľad akcentovaný hlboko podrezanými viečkami. Feegov nadpriemerný prejav poukazuje súčasne na znalosť tak Reissmayerovej, ako aj Kraussovej tvorby. Špecifický je tiež jeho prístup k expresívne formovanej, takmer až lámanej drapérii, voľne pripomínajúcej Ivovské rokokové sochárstvo Pinsla či Osiňského. Stav štúdia diela Johanna Feega zatiaľ neumožňuje presnejšie vymedziť realizácie, predpokladanú dielňu a nasledovníkov tohto sochára. Do okruhu tvorby tohto autora či jeho dielne, zdá sa patria aj ďalšie realizácie zo Spiša. Takou je napríklad sochárska výzdoba dvojice bočných oltárov a zjavne dielenských stáľ v presbytériu farského kostola v Lubici, datovaných nápisom do roku 1773, ale aj typovo „poreissmayerovský“ hlavný oltár kostola v Spišskej Starej Vsi. V porovnaní s majstrovými dielami pre Vyšné Lapše, Jurgov či Kežmarok, tamojšie figúry stratili na výraze a aj príznačné nosy sú u nich jemnejšie. Ťažko však určiť, či to spôsobila iba účasť dielne, alebo ide o samostatnú realizáciu nasledovníka Johanna Feega. Teoretický rozsah tvorby a individuálny prejav tohto autora však z neho už dnes robia kľúčovú postavu druhej etapy neskorobarokového a rokokového sochárstva na Spiši v závere osemdesiatich rokov 18. storočia. Touto etapou sa zároveň uvedené umelecké smerovanie na Spiši uzatvára.

Ako sa zdá, pendantom Feega, s rovnocenným postavením v maliarskej oblasti, bol počas jeho spišského pôsobenia maliar Imrich Jagušič.⁷⁷ Aj keď sa o ňom ešte pomerne málo vie, stále viac sa o ňom hovorí. Isté je, že obaja majstri sa poznali a pravdepodobne aj aktívne spolupracovali na niektorých objednávkach. Ich diela sa stretli napríklad v chrámovom interiéri pavlínov v Kežmarku, v Jurgove a azda aj v spomínaných Vyšných Lapšiach. Jagušič, spájaný niekedy s prívlastkom „zo



Obr. 85. Imrich Jagušič: a) svätý Ambróz, b) svätý Augustín, sedemdesiate - osemdesiate roky 18. storočia.

⁷⁷ Katarína CHMELINOVÁ : *Miesto zázrakov*, s. 53, 69 – 70. TÁŽE : *Ars inter Arma*, s. 49 – 50, 53. Jozef MEDVECKÝ : *Novovek 1526 – 1780*, s. 122.



Obr. 86. Bývalý kostol paulínov v Kežmarku. Johann Feeg: svätá Anna Samotretia.

Spišskej Soboty“, sa v rozmedzí šesťdesiatych až osemdesiatych rokov 18. storočia etabloval ako prejavom výrazná a značne produktívna osobnosť miestnej maliarskej školy. Jeho neskorobarokové maľby charakterizovali intenzívna, expresívne akcentovaná farebná škála, príznačné tvarové deformácie, či svojské podanie perspektívy. Aj vďaka nedávnomu reštaurovaniu je dnes najznámejšou prácou tohto umelca ústredná maľba bočného Oltára svätého Jozefa v spišskosobotskom Kostole svätého Juraja z roku 1780. Oltár si objednal kňazský spolok – Bratstvo svätého Jozefa, založené v Spišskej Sobote po morovej epidémii v roku 1711.⁷⁸ Výstavbu a sochársku výzdobu oltárneho retabula v čele bočnej lode kostola vytvoril v rokoch 1777 – 1779 pôvodom levočský rezbár Matej Köbling. Jagušičova maľba vo svojom centre s námetom Smrti svätého Jozefa bola odvodená z grafickej predlohy. Používanie takýchto predlôh bolo stále bežnou umeleckou praxou. Do nadstavca namaloval Madonu rozprestierajúcu ochranný plášť nad členmi bratstva, rovnako ako to pred ním v roku 1765 urobil Andrej Trtina vo freske levočského kláštora, ktorú Jagušič zrejme poznal. Neskôr bola



Obr. 87. Imrich Jagušič: svätý Jozef s Ježiškom, kostol paulínov v Kežmarku, sedemdesiate roky 18. storočia.

postava Panny Márie v tejto spišskosobotskej maľbe zmenená na svätého Jozefa. Maliarov špecifický rukopis je citeľný aj na obraze Korunovania Panny Márie, sekundárne osadenom do bočného retabula farského kostola vo Vyšných Ružbachoch, vytvoreného v priebehu tretej štvrtiny 17. storočia. Z osemdesiatych rokov 18. storočia pochádza, zdá sa, tiež jedna zo spoločných realizácií Imricha Jagušiča a Johanna Feega. Štíhly bočný Oltár svätého Mikuláša z Popradu-Velkej je ukázkovým príkladom atektonického oltára na Spiši z obdobia neskorého rokoka. Ústrednú maľbu svätého biskupa, flankovanú rezbami svätého Petra a svätého Pavla, v nadstavci dopĺňa jeho polfigúrové spodobenie svätej Kataríny. Pravdepodobne z jeho ruky pochádzajú aj maľby štyroch cirkevných otcov, pôvodne z Krompách.⁷⁹ Napokon, podľa súčasného stavu bádania, vyšli z Jagušičovho ateliéru tiež maľby hlavných oltárov svätého Serváca vo Vrbove (1777 – 1781) a svätého Mikuláša v Starej Lubovni (1785).⁸⁰ Isté analógie k Jagušičovmu prejavu boli konštatované aj pri už zmienených freskách z presbytéria v Lubici a u fragmentov v lodi kláštorného kostola v Podolínci.⁸¹

⁷⁸ Mária NOVOTNÁ a Eva SPALEKOVÁ : *Oblastný reštaurátorský ateliér v Levoči 1983 – 2003*, s. 71 – 75.

⁷⁹ Olejomaľby s rozmermi cca 77x61 cm sú dnes v zbierkach SNM – Historické múzeum Bratislava s inv. č. UH 11 264 – 11 267.

⁸⁰ Ivan CHALUPECKÝ ed.: *Dejiny Vrbova*, s. 131.

⁸¹ Jozef MEDVECKÝ : *Novovek 1526 – 1780*, s. 122.

Vo Vrbove, naďalej prevažne evanjelickom, sa po more v roku 1710 čiastočne menila náboženská skladba obyvateľstva prílevom obyvateľstva z okolia a tiež postupujúcou rekatolizáciou. Zvyšujúci sa počet katolíkov podnietil prirodzene aj zveľaďovanie ich chrámu, ktorého nezvyčajné patrocínium svätého biskupa Serváca priniesli so sebou v stredoveku kolonisti Vrbova z oblasti Dolného Rýna.⁸² Premeny interiéru a zariadenia stredovekého jednolodia kostola osvetľujú dobové kanonické vizitácie, z ktorých vyplýva, že najvýznamnejšie úpravy spadajú do sedemdesiatych rokov 18. storočia. Vzhľadom na dostupné pramene je jasné, že sa tak stalo počas pôsobenia farárov Ignáca Weingrubera a Karola Hornlaka.⁸³ V tom čase sa už v kostole okrem päťice gotických oltárov nachádzal aj relatívne nový bočný Oltár svätého Ondreja (1729 – 1742) a kazateľnica, podľa všetkého z levošskej dielne Johanna Köblinga, ako aj nové lavice. V roku 1772 bola aj podľa nápisu vo vífaznom oblúku ukončená rekonštrukcia, bohatá štuková dekorácia a nová výmalba interiéru, ktoré scelili priestor v aktuálnom duchu neskorého rokoka.⁸⁴ Štuky pokryli všetky gotické rebrové klenby lode a presbytéria, ale aj južnú predsieň, emporu a sakristiu. Štýlové zjednotenie priestoru si tiež vyžiadalo prekrytie zbehov gotických rebier plochými zväzkovými pilastrami. Bohatosť jemnej, no početnej rokokovej ornamentiky schádzajúcej z klenieb v podobe dekoratívnych zrkadiel, či inej výzdoby aj na steny kostola, bola podporená intenzívnou farebnosťou červeno-ružovo-modrých tónov s bielymi akcentmi. Autori tejto výzdoby, u ktorej je v porovnaní s predchádzajúcou úpravou interiéru kostola Červeného Kláštora zrejmy nielen časový posun, nie sú známi. Dielensky ich však v rámci regiónu možno spojiť s tvorcami rovnako datovanej úpravy fasády v Jaklovciach. Následne Vrbovčania pristúpili aj k ďalším úpravám mobiliáru. V roku



Obr. 88. Kostol svätého Serváca vo Vrbove: a) celkový pohľad, b) hlavný oltár, c) Neznámy autor: neskororokoková štuková výzdoba gotickej klenby kostola, 1772.

⁸² *Tamže*, s. 125.

⁸³ ŠA LE, SpB, KV, 1700 (Zsigray), 1731 (Peltz), 1752 (Csaky), 1781 Salbeck, neskôr napríklad 1801 (Revay), 1832 (Belík).

⁸⁴ K poškodeniam a technickej stránke nedávneho reštaurovania štukovej výzdoby pozri Juraj MATÁK a Peter HRIC: Štuková výzdoba presbytéria rímskokatolíckeho Kostola sv. Serváca vo Vrbove, in: *25 rokov Oblastného reštaurátorského ateliéru v Levoči 1983 – 2008*, ed.: Eva Spaleková. Levoča 2008, s. 50 – 55.



Obr. 89. Zlatnícke práce Jána Silášiho: a) monštrancia z Levoče, b) detail monštrancie z Vrbova, c) kalich z Levoče, d) detail emailu s motívom požiaru Levoče.



1774 pribudol napríklad z fundácie farára Weingrubera bočný Oltár Svätého Kríža s maľbou neznámeho podhradského umelca. Kopíroval obraz oltára nových minoritov v Levoči, ktorého rezby boli mylne pripísané Reissmayerovi.⁸⁵ Zo sedemdesiatych rokov 18. storočia je aj Oltár svätého Jána Nepomuckého v kaplnke (1775 – 1776) či Oltár Panny Márie a spovednica, prevezené sem z Ruskinoviec. Úpravy kostola vrcholili novým hlavným oltárom, ktorého retabulum s výrazným tabernákulom prekrylo celú šírku presbytéria. Jeho tvorcovia nie sú v prameňoch menovaní. Oltár je zrejme jednou zo spoločných prác Imricha Jagušiča a sochárskej dielne Johanna Feega. Práce boli, zdá sa, ukončené už v rokoch 1776 – 1777. V tomto období bolo maliarovi za ústredný obraz patróna kostola vyplatených 50 rýnskych zlatých a 48 grajciarov. Bodkou za úpravami 18. storočia, počas ktorých kostol získal napríklad aj reprezentatívnu sériu liturgických predmetov vytvorených Jánom Silášim, bolo zjednocujúce zlátenie



⁸⁵ Ivan CHALUPECKÝ ed.: *Dejiny Vrbova*, s. 135.



Obr. 90. Levočský kalich Jána Silašiho z roku 1777 s detailami.

a polychrómia kostolného zariadenia datovaná rokom 1781, zaznamenaným v knihe Evanjelistu Lukáša z hlavného oltára. Niekoľkodesaťročné sústredené úsilie farárov Kostola svätého Serváca vo Vrbove dalo život výpravnému celku, ktorý je dnes vzorovým dokladom pozdnej podoby miestneho artizmu neskorého rokoka s príslušnými prvkami rustikalizácie.⁸⁶

Realizáciami v duchu príbuznom Vrbovu, tvorenými donedávna takmer anonymnou generáciou umelcov na čele s Imrichom Jagušičom a Johannom Feegom, doznieva toto štýlové smerovanie v dielach celej plejády zväčša priemerne nadaných tvorcov rôzneho pôvodu. Zhruba od

osemdesiatych rokov 18. storočia tak možno považovať vývoj barokového i rokokového prejavu aj na Spiši za ukončený. V tom čase už nastupovala prechodná generácia umelcov výraznejšie poznačená presadzujúcim sa klasicizmom. Do nej patrí napríklad už Levočan Jozef Lerch, ktorý ako mladý umelec spolupracoval s Feegom na dvoch bočných oltároch Kostola svätého Ducha

⁸⁶ *Tamže*. Podoba tohto interiéru bola, bohužiaľ, krátko po ukončení prác poškodená požiarom (1785) a neskôr aj ďalšími sekundárnymi zásahmi. Vďaka reštaurátorským zásahom posledných rokov však získava opäť pôvodne zamýšľaný charakter.



Obr. 91. Detail záverečnej strany testamentu zlatníka Jána Silášiho z roku 1774.

v Levoči. Okrem školenia sa na základe podobnosti niektorých motívov uvažovalo o jeho neskoršom kontakte či pôsobení u Johanna Geорга Dorffmeistera. Z rozsiahlejších dekoratívnych realizácií sa mu pripisuje napríklad výmalba sály kaštieľa v Dubovici (1782) a uvažuje sa o ňom aj v súvislosti s výzdobou kaštieľa v Humennom inšpirovanou grafikami.⁸⁷

Slohový vývoj neskorého baroka a najmä rokoka sa teda aj na Spiši na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 18. storočia vyčerpal. Neskorý barok a rokoko vyznievali potom na Spiši, ako aj inde v Uhorskom kráľovstve, do záveru storočia už len v retardovaných formách na pozadí presadzujúceho sa klasicizmu. Umelci prechodnej generácie sa viac či menej úspešne snažili prispôsobiť zmeneným potrebám a vkusu objednávateľov, v ktorom sa prirodzene zrkadlili aj odlišné historické podmienky. V závere vlády Márie Terézie došlo k zintenzívneniu reformných a absolutisticko-centralistických snáh viedenského dvora, ktoré vyústili do osvieteného absolutizmu jej syna Jozefa II. Na miestnej umeleckej tvorbe sa samozrejme podpísal aj postupný, od šesťdesiatych rokov 18. storočia čoraz naliehavejší úpadok významu dnešného slovenského územia v rámci monarchie. Po konsolidácii pomerov v krajine a zažehnaní vojnových nebezpečenstiev nasledoval odsun kľúčových úradov a inštitúcií z jeho územia. Zmenila sa tiež skladba mecénov umenia a to nielen odchodom niektorých šľachtických rodov, ale hlavne obmedzením činnosti cirkevných rádov. Rok po tom, čo sa poľský záloh dostal opäť pod správu Habsburgovcov (1772), zrušila Mária Terézia rád jezuitov a v priebehu osemdesiatych rokov 18. storočia boli na príkaz Jozefa II. zrušené početné kláštory kontemplatívnych reholí. Jozef II. sa naviac už nedal korunovať za uhorského kráľa, uhorské korunovačné klenoty previezol do Viedne, miestodržiteľskú radu nasledovanú vysokou šľachtou presunul do Budína a ďalšími reformami radikálne, aj keď len na krátko, zmenil obraz územia dnešného Slovenska. Spišské mestá tak rovnako ako aj iné na severovýchode krajiny, prišli o svoj strategický význam a v zmenených podmienkach sa z týchto kedysi dôležitých stredoeurópskych obchodných stredísk stávali len lokálne centrá oproti Viedni a Budínu periférnych oblastí.

⁸⁷ Jozef MEDVECKÝ : Johann Lucas Kracker, s. 85.

Umenie 19. storočia na Spiši. Portrét a krajinomaľba spišských maliarov*

V priebehu 19. storočia sa oproti predchádzajúcim obdobiam rozvíjal umelecký život na Spiši v rýchlejšej a dynamickejšej forme. Táto bývalá župa Uhorského kráľovstva si naďalej udržiavala pomernú homogenitu. Vývoj tu navyše mohol nadväzovať aj na predchádzajúcu bohatú výtvarnú tradíciu.¹ Dané obdobie bolo charakteristické fluktuáciou umelcov, príchodom takzvaných „cudzích“ i postupne rozvíjajúcimi sa možnosťami uplatnenia pre tých domácich. Rozvoj osvietenскеj spoločnosti výrazne ovplyvnil hlavne výtvarnú prezentáciu jednotlivých šľachtických rodov, čo sa prejavilo v zachovaných dielach. Vo výtvarnom umení sa nedostávali do popredia otázky vysokého umenia (historická maľba), preferovaný bol hlavne portrét. Súviselo to so širšou škálou objednávateľov. Zároveň sa rozvíjala krajinomaľba, ktorú ovplyvnilo špecifické prostredie tatranskej a spišskej krajiny. V pokojnejšom období tridsiatych a štyridsiatych rokov 19. storočia sa i na Spiši prejavili hlavne v portrétnom umení prvky *biedermeieru*. Po postupnej stagnácii okolo roku 1850 sa v druhej polovici storočia niektorí zo spišských maliarov dostali k najaktuálnejším trendom v zahraničí, iní ustrnuli na regionálnej úrovni. Popri školených umelcoch možno na Spiši identifikovať aj niekoľko amatérov, najmä medzi členmi vzdelanej šľachty, prípadne z prostredia prevažne evanjelickej inteligencie. Súčasne Spiš a Tatry inšpirovali tvorbu umelcov mimo tohto regiónu.

K bohatšiemu poznaniu spišského výtvarného umenia prispela aj začínajúca sa výstavná aktivita, ako aj informovanosť prostredníctvom existujúcich periodík. Spoznanie takého zložitého obdobia, akým bolo 19. storočie, si vyžadovalo obsiahly výskum, zoznámenie sa s galerijnými a muzeálnymi zbierkami nielen na Slovensku, ale aj v Maďarsku a Rakúsku, kam sa výtvarný materiál zo Spiša

najčastejšie dostal. V priebehu prvých desaťročí 20. storočia sa organizovali výstavné projekty, na ktorých participovalo široké spektrum umelcov zo Spiša. Išlo hlavne o staršie výskumy historika Samuela Webera a výstavy o spišskej krajinomaľbe (1928), o spišskom portréte (1933) Eleméra Kószeghyho a prehliadku spišského umenia na národnom salóne v Budapešti (1937).²

Prvá polovica 19. storočia – portrét a krajinomaľba v službách umenia

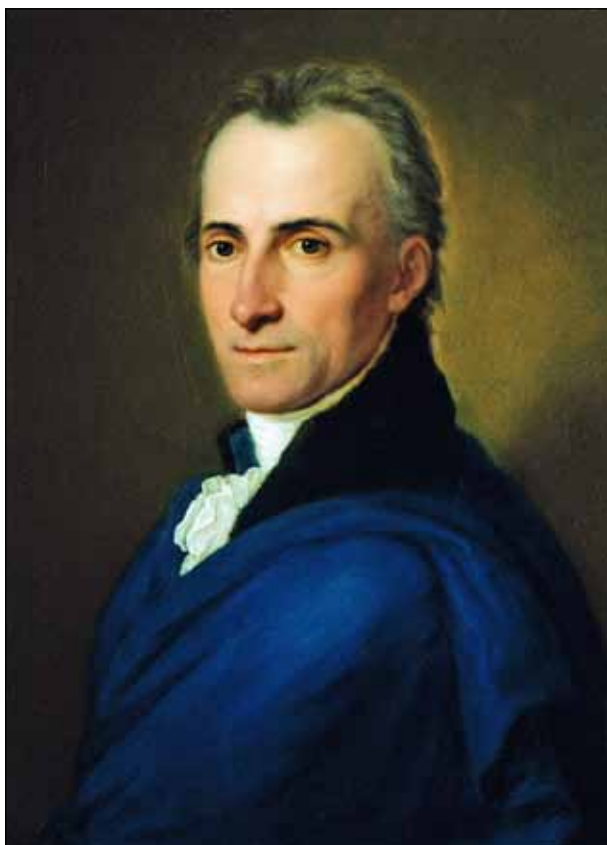
Výtvarné umenie zažívalo v danom období na Spiši svoj najväčší rozkvet práve v prvých desaťročiach 19. storočia. Silná tradícia barokového umenia, aktivity maliarov Jonáša Gottlieba Krammera (1716 – 1771), Kristiána Alauda (1715 – ?) v službách spišskej šľachty a bohatého patriciátu tu zanechali svoje diela.³ Spoločnosť ovplyvňovali v tejto dobe *jozefínske reformy*, snahy o modernizáciu monarchie, ale tiež činnosť *slobodomurárskych lóží*. Všetky tieto faktory zanechali stopu na vývoji výtvarnej kultúry na Spiši na prelome 18. a 19. storočia. V nadväznosti na osvietenскую dobu sa aj do spišského prostredia dostali umelci zo zahraničia, niektorí len pre objednávky, napríklad Ján Donát pre Čákiovcov (Csáky), Heinrich Füger pre kostol v Smolníku, Antonín Machek pre rodinu pánov z Markušoviec (Mariášovci/Máriássy). Iní, ako Ján Jakub Stunder, sa tu usadili a výrazne tak ovplyvnili vývoj miestneho výtvarného umenia. V prvej polovici 19. storočia v regióne pôsobili maliari, ktorí mali možnosť akademického štúdia vo Viedni, a to Jozef Czaučik (Caucík) alebo Ján Jakub Müller. Ďalší si dokonca vybudovali kariéru vo svete, ako Levočania Ján Rombauer v Rusku alebo Karol Marko st. v Taliansku. Základy pre svoju tvorbu však získali práve na Spiši.

* Práca vychádza z výskumných projektov zameraných na tvorbu spišských maliarov v rámci projektov – VEGA grantov – *Osobnosti a súvislosti umenia 19. storočia na Slovensku* (2005 – 2007) a *Európa a my, My a Európa : Inklúzie európskeho umenia 19. storočia na Slovensku* (2008 – 2010), ako aj z výskumov k výstavným projektom Slovenskej národnej galérie – *Mednyánszky* (2004), *Rombauer* (2010) a Maďarskej národnej galérie – *Markó* (2011).

¹ Katarína CHMELINOVÁ : *Ars inter Arma : Umenie a kultúra raného novoveku na východnom Slovensku*. Bratislava 2008.

² Samuel WEBER : *Ehrenhalle verdienstvoller Zipser des XIX. Jahrhundert 1800 – 1900*. Igló 1901. Elemér KÓSZEGHY : *Die Zipser Landschaft ihre Darstellung in der Malerei und Graphik des XVIII. – XX. Jahrhunderts*. Kesmark 1928. TENŽE : *Bildnismalerei in der Zips. Katalog der Zipser Porträtausstellung*. Kesmark 1933. TENŽE : *Szepesi Művészek*, Nemzeti Szalon. Budapest 1937.

³ Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*. Bratislava 1983, s. 59 – 60.



Obr. 92. Ján Donát: Portrét Františka Kazinczyho, 1812.

Rozdiel medzi kvalitou domácich a zahraničných umelcov bol pomerne výrazný. Aktuálne klasicistické tendencie priniesol na Spiš maliar dánskeho pôvodu Ján Jakub Stunder (1759, Kodaň – 1811, Banská Bystrica), ktorý sa v roku 1797 v Levoči oženil. V tom čase už aktívne pôsobil na Spiši hlavne maliar Jozef Lerch (1751, Spišská Sobotka – 1828, ?), vychádzajúci z neskorobarokovej tradície.⁴ Tento umelec sa vyučil pravdepodobne v miestnom prostredí u maliara a pozlacovača Jána Reicha a freskára Karola Voluckého. V roku 1789 ho prijali za mešťana Levoče a v roku 1809 sa tu oženil. V levočských mestských knihách sa objavuje viacero záznamov o jeho činnosti pre

mesto a Spiš.⁵ V roku 1782 vytvoril nástropnú maľbu v kaštieli v Duboviciach s námetom *Zhromaždenia bohov na Olympe* alebo v tympanóne tému *Kristus a Samaritánka*. Zachovali sa aj jeho práce mimo Spiša, napríklad pre Ružomberok, pretože tu v roku 1797 poškodil oheň kostol, alebo je autorom návrhu na oponu divadla pre Košice (1804).⁶ Popri realizáciách pre miestnu cirkev sa venoval aj portrétnej tvorbe. Známý je *Portrét evanjelického farára Jozefa Forneta* (okolo 1790) a *Zuzany Fornetovej* v zbierke evanjelickej fary v Štrbe, oba vyhotovené v strohom klasicistickom štýle s pomerne ťažkopádne zvládnutou fyziognómiou.⁷ V roku 1791 portrétoval *Krištofa Festa a Dámu v bielom s červenou šatkou*.⁸ Anna Petrová-Pleskotová pripisuje Lerchovi ešte *Portrét neznámeho architekta s dieťaťom* v majetku Múzea v Kežmarku. Vďaka málo zachovaným dielam je ho však veľmi náročné priradiť do autorovej tvorby. Pomerne vyspelú maľbu v každom prípade vytvoril školený umelec.

Obdobie prelomu 18. a 19. storočia charakterizovali na jednej strane odliv domácich umelcov, ako aj rozptýlenie ich výtvarného pôsobenia na viacero žánrov, ako sme to mohli pozorovať u Lercha. Na druhej strane sa naďalej objavuje hlavne v portrétnom žánri aktivita umelcov „cudzincov“, ktorí sa predovšetkým prostredníctvom kontaktov s Viedňou dostali aj na Spiš. To bol i prípad pôvodcom dánskeho maliara Jána Jakuba Stundera.⁹ Dobová osvietenská spoločnosť zdôrazňovala osobnosť jedinca, čo sa prejavilo aj v portrétom umení. Pre toho, kto si mohol dovoliť nechať sa portrétovať v zahraničí, mali tieto diela veľký význam. Už František Kazinczy spomína, „*kto sa chce nechať portrétovať, nech ide do Viedne k Fügerovi alebo Kreuzingerovi*.“¹⁰ V prostredí vtedajších severovýchodných stolíc bývalého Uhorského kráľovstva bola práve Viedeň hlavným inšpiračným vzorom. Tu pôsobilo najviac činných umelcov, konali sa pravidelné prehliadky umenia¹¹ a najmä

⁴ Ohľadne dátumu jeho úmrtia realizovala v šesťdesiatych rokoch 20. storočia výskum A. Petrová-Pleskotová, ale dátum jeho úmrtia v levočských a okolitých matrikách nevyšetrila. Pozri OF Petrová-Pleskotová, Archív výtvarného umenia Slovenská národná galéria, nespracované.

⁵ *Zipser Anzeiger*, 13. august 1864, č. 32.

⁶ *Pressburger Zeitung*, 6. februára 1782, č. 11, s. 5. *Művészeti*, roč. 14, 1915, s. 335. Jozef KÚTNIK ŠMÁLOV : *Ružomerská kalvária*. Ružomberok 1948, s. 40.

⁷ Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*, s. 92, obr. č. 161.

⁸ *Výstava portrétov a miniatúr košických rodín*. Košice 1921, s. 21, č. 94, 95.

⁹ Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : K životu a dielu maliara Jána Jakuba Stundera, in: *Ars*, roč. 1, 1967, č. 1, s. 35 – 68. Edit SZENTESI : Johann Jakob Stunder árjegyzéke, in: „*Ez világ mint egy kert...*“ : *Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*, ed.: Orsolya Bubryák. Budapest 2010, s. 259 – 270.

¹⁰ *Kazinczy Ferenc levelezése*. (*Kazinczy Ferencz Összes Művei, Harmadik Osztály, Levelezés*), ed.: János Váczy. Budapest 1899, s. 138.

¹¹ Katarína Beňová : Umelecké diela na výstavách Akadémie výtvarných umení v budove sv. Anny vo Viedni v rokoch 1786 – 1864, in: Dana Bořutová a Katarína Beňová : *Osobnosti a súvislosti umenia 19. storočia na Slovensku*. Bratislava 2007, s. 249 – 282.

práve vo Viedni pôsobila aktívna výtvarná akadémia. Samotný Stunder mal možnosť spoznať sa so svojimi prvými objednávateľmi z Uhorského kráľovstva práve v centre monarchie.

Ďalším zdrojom výtvarných impulzov historicky naviazaných na Spiš bol Krakov a jeho prostredníctvom i Poľsko. Stunder vo veľkej miere prispel k tomu, že sa na Spiš dostali aktuálne tendencie klasicistického umenia. Zhodou okolností sa rozhodol usadiť práve v Levoči, kde sa v roku 1797 oženil s Alžbetou,¹² dcérou obchod-

Hlavnou prioritou jeho tvorby boli portréty. Už v rakúskej metropole spoznal Stunder prostredníctvom tajomníka viedenského protestantského konzistória súdobú osobnosť uhorského osvietenského prostredia básnika a podporovateľa umenia Františka Kazinczyho. Stunder dokonca vytvoril v roku 1791 jeho portrét. Umiestnil doň i poprsie francúzskeho mysliteľa Jeana Jacquesa Rousseaua. Sám Kazinczy sa nechal 28 portrétovať (!) u umelcov ako Stunder, Donát, Ender a mnoho ďalších. Vo svojej



a



b

Obr. 93. Ján Jakub Stunder: a) autoportrét, b) portrét manželky, okolo 1800.

níka a mešťana Adamiho. Miestne protestantské prostredie vyhovovalo jeho naturelu a konzervatívnejšiemu vnímaniu výtvarného umenia viac ako prevažne katolícka Viedeň, Pešť, alebo Budín, kde pôsobil predtým. Pracoval pre mnohé uhorské rody, a to pre Esterháziovcov (Eszterházi, Esterházy), Brunšvikovcov (Brunswick), Péčiovcov (Péchy), Zičovcov (Zichy) a ďalšie.¹³ Niektoré jeho portréty sa realizovali aj v grafickej podobe, napríklad podobizeň historika z Kežmarku *Martina Schwartznera*.

obsiahlej korešpondencii s rôznymi osobnosťami umeleckého a politického života v monarchii si rozširoval poznanie o aktivitách maliarov a sochárov.¹⁴ Prostredníctvom dobrých kontaktov práve medzi spišskou šľachtou získal Stunder zaujímavé objednávky, medzi ktoré patrili napríklad podobizne pre rodinu Čákiovcov, Vayajovcov, Mariášiovcov. Jeho diela si mohla dovoliť prevažne vyššia vrstva. Medzi portréty vytvorené už v Levoči rok od jeho svadby v 1797 patrí tiež *Portrét banského inšpektora a banského radcu*

¹² Karoly PEKÁR : Stunder János Jakab, in: *Művészeti*, roč. 4, 1905, s. 347. Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : Die Entwicklungsaspekte, s. 44.

¹³ Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : Die Entwicklungsaspekte, s. 43. Pozri napríklad *Portrét Jána de Schilson*, okolo 1793, Západoslovenské múzeum, Trnava, inv. č. 7006.

¹⁴ Stunderove meno sa objavuje v záznamoch: *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. Ku Kazinczymu pozri György RÓZSA : *Kazinczy Ferenc a művészetben*, in: *Művészettörténeti Értesítő*, roč. 6, 1957, č. 2 – 3, s. 177, 178, 190. Endre CSATKAI : *Kazinczy és a képzőművészetek*. Budapest 1983. Péter SZABÓ : *Kazinczy portré-esztetikája*, in: *Ars Hungarica*, roč. 11, 1983, č. 2, s. 280.

Františka Xavera Drevenjaka z roku 1797, predstaviteľa banskej oblasti zo Smolníka. Túto osobnosť portrétoval aj Jozef Czauczik v roku 1827.¹⁵ Stunder ho stvárnil s tradičným atribútom jeho povolania – pravítkom v ruke a knihou, pričom zdôraznil vyznamenanie na hrudi. Ďalšími prácami sú dva miniatúrne portréty predstavujúce samotného autora a jeho manželku z obdobia okolo roku 1800,¹⁶ ktoré boli určené na vlastné účely. Na zadnej strane je uvedený nápis „Mahler Stunder und seine Gemählin Ada my aus Leutschau.“



Obr. 94. Ján Jakub Stunder: Portrét grófký Čákiovej, 1799.

V oválnej forme zachytil len poprsia v jednoduchom aranžmá.

Pre Stunderov ďalší rozvoj na Spiši bolo dôležité stretnutie s rodinou grófa Emanuela Čákiho (1763 – 1825), ktorý mal sídlo v Hodkovciach. Patril k dôležitým mecénom kultúry a vzdelania

na Spiši, boli mu blízke aktuálne tendencie nielen vo výtvarnom umení, ale napríklad aj v móde.¹⁷ V zbierke Maďarského národného múzea sa nachádza *Portrét grófa Emanuela Čákiho* z roku 1799.¹⁸ Tohto šľachtica, významnú osobnosť spišského prostredia, spodobil Stunder v reprezentatívnom prevedení so zvitkom v ruke ako tradičným atribútom aristokracie. Nachádza sa na ňom citát z Lessingovej básne *Lied aus dem Spanischem* – „Včera som miloval, dnes trpím. Zajtra zomriem: A predsa, dnes aj zajtra najradšej na včerajšok mys-



Obr. 95. Ján Jakub Stunder: Portrét grófa Emanuela Čákiho, 1799.

lím.“¹⁹ Zdôrazňuje duchovnú činnosť portrétovaného a jeho záujem o súdobú kultúru. Je oblečený v starouhorskom šľachtickom odevu so šablou na boku. Napriek reprezentatívne prevedeniu pozorujeme na obraze aj istú ležérnosť zobrazeného, hlavne v uvoľnenom pózovaní, akým sa gróf

¹⁵ Ján Jakub STUNDER : *Portrét Františka Xavera Drevenjaka*, 1797, Východoslovenské múzeum (ďalej VSM), inv. č. H 38042. Jozef CZAUCZIK : *František Xaver Drevenják*, 1827, Banské múzeum, Banská Štiavnica, inv. č. UH 906. Pozri Mikuláš ČELKO – Mária ČELKOVÁ – Igor GRAUS : *Portréty komorských grófov a osobností baníctva a hutníctva na území Slovenska v 17. – 19. storočí*. Košice 2007.

¹⁶ Ján Jakub STUNDER : *Autoportrét a portrét jeho manželky*, okolo 1800, Magyar Nemzeti Galéria (ďalej MNG), inv. č. FK 4276. Obraz ponúkali na XII. Ernst Múzeum aukcií, s. 42, č. 517. Kószegy uvádza na výstave spišského portrétu Stunderov obraz – autoportrét bez bližšieho určenia, v tom čase v majetku košického múzea. Elemér KÓSZEGHY : *Bildnismalerei in der Zips*, s. 24, č. 116.

¹⁷ Mnohé sa o jeho činnosti dozvedáme zo zachovaného denníka z roku 1803. Štátny archív Levoča (ďalej ŠA LE), fond Csáky, inv. č. 351 e/l. Denník Emanuela Čákiho v 41. veku jeho života, 1803.

¹⁸ Ján Jakub STUNDER : *Portrét Emanuela Čákiho*, 1799, Magyar Nemzeti Múzeum (ďalej MNM), inv. č. 19 (Csáky letét). Grófa portrétoval ešte neznámy maliar – MNM, inv. č. 55 (Csáky letét). NEZNÁMY MALIAR : *Portrét grófký Čákiovej*, MNM, inv. č. 58 (Csáky letét).

¹⁹ Doslovný prepis pozri Géza GALAVICS : *Záhrada v Hodkovciach a rodina Csáky*, in: Katarína BEŇOVÁ : *Ján Rombauer (1782 – 1849) Levoča – Petrohrad – Prešov*. Bratislava 2010, s. 41.

opiera o dosku stola. Stunder v tom istom roku spodobil pravdepodobne tiež jeho manželku grófkou Annu Máriu, rodenú Szirmai. Tento obraz sa dnes nachádza v zbierke múzea v Užhorode a je uvedený ako *Portrét neznámej ženy*.²⁰ V signatúre nachádzame nielen rok, ale aj miesto určenia Hodkovce (Stunder pinx Hottkocz 1799), kde bol obraz namalovaný, čo podporuje hypotézu, že skutočne ide o dámu z rodiny Čákiovcov. Je stvárnená stojaca v prírode s antickou lýrou v ruke. Podobne aj jej odev zložený z tunikových bielych šiat s vyšívaným opaskom pod prsiami a bohato riasenou drapériou prehodeného plášťa je typickým znakom klasicistickej módy. Stunder maľoval aj pre rodinu grófa Alexandra Čákiho, spodobil napríklad jeho manželku Júliu, rodenú Mariášiovú, dcéru grófa Wolfganga Mariášiho.²¹ Vychádzal z jednoduchosti klasicistického portrétu bez zbytočných atribútov. Zdôraznil estetický ideál doby.

V tomto období sa dostal aj k prvým krajinomaľbám. Ovplyvnila ho pravdepodobne návšteva loveckého domu rodiny Čákiovcov v ich letovisku v Starom Smokovci. Tu sa inšpiroval okolitou prírodou. Je to jedna z prvých známych prác s tatranským námetom v našom výtvarnom umení.²² Anna Petrová-Pleskotová tiež spomína a publikuje fotografie dvoch krajín vyhotovených na základe grafických

predlôh, ktoré kritizoval Kazinczy.²³ Ich dnešná identifikácia je obťažná. Je možné, že ide o dve práce v majetku múzea v Markušovciach, kam sa po roku 1945 previezlo v rámci zvozov viacero diel z pôvodne čákiovských majetkov.²⁴ Ďalšou dnes neznámou krajinomaľbou je *Idealizovaná krajina*, ktorá bola vystavená v roku 1952 v Budapešti.²⁵ Stunder dokonca neskôr pravdepodobne odporučil Čákiovcom svojho študenta Ján Rom-



Obr. 96. Ján Jakub Stunder: *Portrét grófa Hadika ako portrétuje umelca Stundera*, okolo 1800.

bauera. Pri veľkoformátových podobizniach Stunder často využíval prírodné prostredie. Nadväzoval tak na dobové tendencie osvieteniského prostredia. Môžeme sem zaradiť *Portrét neznámej ženy s dieťaťom v parkovom prostredí*, dnes v súkromnom majetku v Maďarsku.²⁶ K ďalším portrétom patria napríklad zobrazenie Tomáša Jekelfalušiho (Jakelfalusy) st., ktorý bol statkárom v Pongrácovciach, ako aj portrét jeho manželky Rozálie, rodenej Revickej (Reviczky). Stunder portretoval tiež Júliu Máriu Festetičovú (Festetich), vydatú za Eugena Mariášiho, portrét pána Gaitnera zo Spišskej Novej Vsi, ďalej Ludovíta Bosnyáka, dnes umiestnený v zbierke Slovenskej národnej galérie (ďalej SNG).²⁷ Spodobil neznámeho muža, dnes v majetku Východoslovenskej galérie (ďalej VSG) v Košiciach, alebo Michala Kováča a jeho manželku.²⁸ Do obdobia okolo roku 1800 môžeme ešte datovať *Portrét muža*

²⁰ Ján Jakub STUNDER : *Portrét ženy*, 1799, Múzeum Užhorod, inv. č. 170. Grigorij OSTROVSKIJ : *Mányokitól Aba Novákig : Magyar képzőművészet a Szovjetunió múzeumaiban*. Budapest 1988, s. 52, kat. č. 347, obr. č. 19. Podobné dielo je i *Portrét grófa Zaya s dieťaťom*, 1803, Liptovská Galéria P. M. Bohúňa, inv. č. O 988.

²¹ Elemér KÓSZEGHY : *Bildnismalerei in der Zips*, s. 24, č. 117 a Ján Jakub STUNDER : *Portrét grófa Mariášiho*, MNM, inv. č. 24 (Csáky letét).

²² Ivan HOUDEK : *Osudy Vysokých Tatier*. Liptovský Mikuláš 1951, s. 88.

²³ Kazinczy Ferenc levelezése, IX, 1899, s. 136 – 138. Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : K životu a dielu, s. 41, 44, 63.

²⁴ Géza GALAVICS : Két atipikus Markó-festmény a Kismartoni Esterházy-Kastély parkjáról, in: *Művészettörténeti Értesítő*, roč. 60, 2011, s. 405 – 415.

²⁵ *Háborus műtárgyvesztesség-jegyzékek*, vol. IV. Budapest 1952, s. 51, č. 729.

²⁶ Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : K životu a dielu, obr. s. 44, kat. č. 10.

²⁷ *Slovenský biografický slovník* (ďalej SBS), ed.: Vladimír Mináč a kol. Martin 1992, vol. 2, s. 376. Ján Jakub STUNDER : *Portrét banského inžiniera Ludovíta Bosnyáka*, SNG, inv. č. O 448.

²⁸ Ján Jakub STUNDER : *Portrét neznámeho muža*, 1800, Východoslovenská galéria (ďalej VSG), inv. č. O 337. *Portrét Michala Kováča*, 1801, VSG, inv. č. O 934. *Portrét pani Kováčovej*, 1801, VSG, inv. č. O 962.

v oválnom rámovaní alebo *Portrét ženy v empírovom úbore*, ako aj ďalší *Portrét neznámej ženy*,²⁹ ktoré môžu súvisieť s jeho pôsobením na Spiši.

Medzi ideovo najzaujímavejšie portréty z obdobia okolo roku 1800 patrí bezpochyby *Portrét grófa Hadika ako portrétuje umelca*. Existuje ďalší variant tohto portrétu. Na ploche obrazu Hadik maľuje namiesto Stundera portrét svojej manželky.³⁰ Obraz vznikol v období módnjej vlny tzv. priateľských portrétov, ktorými sa vyjadrovala vzájomná náklonnosť po stránke umeleckej a duchovnej. Keďže prvá kompozícia bola určená pre grófa Hadika, je možné, že druhú pozmenenú verziu Stunder namaľoval sám pre seba. Gróf Ján Hadik sa narodil v Levoči a v rámci tejto rodiny známych vojakov sa jediný nedal na túto dráhu, ale pôsobil ako miestodržiteľský radca. Tento portrét patrí medzi inovatívne riešenia tohto žánru nielen po stránke kompozičnej, ale aj námetovej. Dovtedy zdôrazňovaná reprezentatívnosť podobizne členov jednotlivých rodov, na ktorých okrem slávnostného odevu bývali zobrazované najmä vyznamenania a zaužívané atribúty ich moci, vidíme zrazu podobizeň Hadika zaujatého pri maľovaní. Jeho domáci odev podčiarkuje romantizujúce tendencie vtedajšej doby.³¹ Stunderov vplyv pokračoval v tvorbe jeho nasledovníkov. Okrem spomínaného Jozefa Czauzika ho nájdeme najmä v ranej tvorbe Jána Rombauera.



Obr. 97. Ján Juraj Lumnitzer: *Podobizeň neznámej dámy v atlasovom živôtku*, 1805.

Ďalšou osobnosťou spišského výtvarného umenia, ktorého aktivita začala po roku 1800, bol Ján Juraj Lumnitzer (1783, Spišská Nová Ves – 1864, Brno), ktorý zastával miesto profesora kreslenia na lýceu v Kežmarku. Študoval v Levoči a teológiu v Debrecíne. V Lipsku sa správy o jeho pôsobení v Nemecku dostali aj k Františkovi Kazinczemu.³² Pracoval ako vychovávateľ vo Viedni i v Drážďanoch. Práve možnosť dôkladne spoznať diela drážďanskej obrazárne mala vplyv na jeho maliarsku činnosť. Od roku 1809 sa stal profesorom matematiky a kreslenia na lýceu v Kežmarku. Tu vyučoval do roku 1815, keď odišiel na ďalšie miesta svojho pôsobenia do Českého Tešína a Brna. Venoval sa krajinomaľbe a portrétnemu umeniu. Portrétoval napríklad členov šľachtickej rodiny z Granč-Petroviec (Petróczy). V zbierke Východoslovenskej galérie sa nachádza jeho klasicistický obraz s námetom češúcej sa ženy.³³ Jeho kópiu vytvoril neskôr Czauzík (1839). Zachovali sa tiež Lumnitzerove grafické *Portréty Františka Rákociho* (Rákoczy) a *Portrét arcikniežata Jána*. Grafický list s Rákocim je datovaný do roku 1804, keď ešte nežil na Spiši. V majetku Maďarskej národnej galérie sa nachádza *Podobizeň neznámej dámy v atlasovom živôtku*³⁴ z roku 1805, stvárnenej v honosnom odevu s látkovou členkou a závojom. Svojím prevedením pripomína Stunderove dámske portréty, pričom viac

²⁹ Ján Jakub STUNDER : *Portrét muža*, 1800, VSG, inv. č. O 337. *Portrét mladej ženy v empírovom úbore*, Múzeum Betliar, inv. č. VU108. *Portrét ženy*, 1800, MNG, inv. č. 60.23T.

³⁰ Ján Jakub STUNDER : *Portrét grófa Hadika s autoportrétom Stundera*, okolo 1800, SNG, inv. č. O 2506. *Portrét grófa Hadika s portrétom umelcovej manželky*, MNM, inv. č. 1034. K tomuto dielu pozri Enikő BUZÁSI : A barátság-motívum térhódítása a 18. századi magyar portréfestésben, in: *Művészettörténeti Értesítő*, 1984, roč. 33, č. 3, s. 218 – 221. Marta HERUCOVÁ : Stunder a jeho portrét grófa Hadika : Nová interpretácia, in: *Acta Musaei Scepusiensis* 2007, ed.: Mária Novotná. Levoča 2007, s. 179 – 192.

³¹ Marta HERUCOVÁ : Stunder a jeho portrét grófa Hadika, s. 190.

³² Z listu od Gabriela Döbrenteiho sa dozvedáme o tom, že tu v roku 1807 Ján Juraj Lumnitzer pôsobil. Pozri Kazinczy Ferenc *levelezése*, IV, 1893, s. 513.

³³ Ján Juraj LUMNITZER : *Dievča pred zrkadlom*, VSG, inv. č. O 492.

³⁴ Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : Die Entwicklungsaspekte, s. 45. Ján Juraj LUMNITZER : *Portrét dámy v živôtku*, 1805, MNG, inv. č. F.K. 8420.

zdôrazňuje bohatstvo a postavenie portrétovanej. V katalógu spišskej krajinomalby je uvedený jeho gvaš *Pohľad na Tatry s Lomnickým štítom* z roku 1834 a *Kúpele v Starom Smokovci*.³⁵ Rok pred tým sa podľa Kószeghyho stal levočským mešťanom. Počas pobytu v meste mal iste možnosť poznať tvorbu miestneho krajinomaliara Jána Jakuba Müllera. Tatranské motívy nachádzame na grafike – cechovej listine z roku 1876 pre majstra Ignáca Pochnera, kde bola použitá jeho staršia práca z roku 1814. Podobne *Pohľad na Kežmarok a Vysoké Tatry* použili

Pfannschmiedt.³⁷ Často išlo o portréty mladších členov rodiny, vytvorené na upomienku ich zasnúbenia, prípadne mladých ofíciov pred odchodom a plnenie ich vojenských povinností. Pomerne kompaktné sa zachovali drobné portréty rodín Sirmajovcov a Medňanských (Mednyánszky), ktorí obývali kaštieľ v Strážkach, prevažne od stredoeurópskych alebo viedenských maliarov. Pastelové podobizne vytvoril napríklad maliar Jozef Friedrich Wagner, ktorý tiež okolo roku 1790 pôsobil na Spiši, kde portrétoval členov



Obr. 98. Ján Rombauer: a) dáma v červenom kabátiku a b) muž v klobúku, 1802.

na oficiálnom doklade *Conspectus restauratoris Magistratus Liberae Regiae Civitatis Kesmark*.³⁶

V období okolo roku 1800 boli populárne aj portrétné miniatúry, siluetové kresby a pastelové portréty. Predstavitelia šľachtických a bohatých meštianskych rodín si ich nechávali vytvárať práve pre menší formát. Na základe katalógu spišského portrétnu od Kószeghyho sa dozvedáme napríklad o miniatúrach členov rodiny Genersich, Sirmaj (Szirmai), Sturmman, Mariáši,

rodiny Horvát-Stančičovcov (Horváth-Stansith) a Sirmajovcov.³⁸ V zbierke Maďarského národného múzea sa napríklad nachádzajú pastelové portréty Petronely a Karola Čákiovcov vyhotovené neznámymi autormi.³⁹

K priamemu nasledovateľovi Stunderovho maliarskeho cítenia patrila Ján Rombauer (1782, Levoča – 1849, Prešov).⁴⁰ Jeho rodina pôsobila na Spiši už od 17. storočia. Podrobný prieskum v levočskom archíve nepotvrdil informácie

³⁵ Elemér KÓSZEGHY : *Die Zipser Landschaft ihre Darstellung*, s. 4, č. 16, s. 5, č. 17.

³⁶ Ján Juraj LUMNITZER : *Cechová listina*, 1814, Múzeum Tatranského národného parku (ďalej Múzeum TANAP), inv. č. X 938. *Kežmarok s Vysokými Tatrami*, Múzeum TANAP, inv. č. X 3339.

³⁷ Elemér KÓSZEGHY : *Bildnismalerei in der Zips*, s. 23, č. 86 – 114.

³⁸ Anton GLATZ : *Portrét 17. – 19. storočia na Slovensku*. Bratislava 1990, s. 5 – 6, 62 – 63.

³⁹ NEZNÁMY AUTOR : *Portrét Petronelly Čákiovej*, okolo 1800, MNM, inv. č. 43, 49 (Csáky letét). *Portrét grófa Karola Čákiho*, okolo roku 1800, MNM, inv. č. 50 (Csáky letét).

⁴⁰ Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *Die Entwicklungsaspekte des Schaffens Johann Rombauers*, in: *Ars*, roč. 2, 1968, č. 1, s. 1, 31 – 66. Katarína BEŇOVÁ (ed.) : *Ján Rombauer (1782 – 1849)*.



Obr. 99. Ján Rombauer: *Chlapec s mydlovými bublinami*, 1803.

o Rombauerovom štúdiu, pričom prvé zmienky o jeho umeleckej tvorbe máme až z roku 1802, keď nachádzame jeho prvé datované diela. Nie je známe, či sa podobne ako jeho otec vyučil za remeselníka. K. Divald spomína dokonca plány, aby sa stal farárom.⁴¹ Na prelome 18. a 19. storočia už mohol byť Rombauer v kontakte so Stunderom, čo potvrdzujú jeho dva miniatúrne portréty inšpirované autoportrétom a portrétom manželky od

jeho učiteľa – *Miniatúrne podobizne dámy v červenom kabátiku a muža v klobúku*, pôvodne vo vlastníctve rodiny Dežófi (Dessewffy)⁴². Je možné, že práve prostredníctvom Jozefa Dežófiho a jeho kontaktov v Bardejove a ďalej na východ sa Rombauer dostal do kontaktu s Ruskom, čo sa na nasledujúce dve desaťročia stalo smerodajné pre jeho kariéru.

Dnes nezvestnými dielami z ranej Rombauerovej tvorby sú portréty pre rodinu Révaiovcov, kde spodobil neznámeho člena tohto rodu so sídlom v Štiavničke. Ďalej portrétoval grófa Štefana Mariášiho, gemerského podžupana, a členov rodiny Spléniovcov – konkrétne grófa Gábora Spléniho, jeho dcéru Petronelu van der Náth a jej manžela Františka van der Náth, ktorých portréty videl Kazinczy okolo roku 1812 v kaštieli v Slivníku.⁴³ Do roku 1803 je datovaný portrét Pavla Sponera z Kežmaruku.⁴⁴ Kazinczy píše, že v roku 1803 navštívil Rombauer v Pešti dokonca svojho učiteľa Stundera. Nielenže mu pomohol k získaniu prvých objednávok hlavne pre spišskú rodinu Čákiovcov, ale skontaktoval ho aj s Prešovom. Stunder a jeho svokor Adami boli členmi slobodomurárskej lóže a napriek tomu, že v čase začiatku Rombauerovej kariéry boli lóže už oficiálne zru-

šené, kontakty jej členov pokračovali. Týmto spôsobom mohol pravdepodobne získať objednávky pre bohatú prešovskú rodinu Steinhüblcov, ktorých portrétoval v roku 1804. Z toho istého roku pochádza aj novo atribuovaný *Portrét neznámeho mladého muža*.⁴⁵ Rombauer sa v roku 1805 rozhodol odcestovať do Ruska. Prispel k tomu jeho krátky pobyt v Bardejovských kúpeľoch. Tie boli v tom čase populárne práve medzi ruskou

⁴¹ Katarína BEŇOVÁ (ed.): *Ján Rombauer (1782 – 1849)*, s. 11 – 12: „Ako teológ sa mohol dostať do Holandska, kde nasledoval svoju túžbu stať sa maliarom a počas štúdií sa dostal do Francúzska a miestnym jazykom perfektne hovoril.“

⁴² JÁN ROMBAUER: *Miniatúrne portrét dámy v červenom kabátiku*, 1802, Šarišská galéria (ďalej ŠG) Prešov, inv. č. 186. *Miniatúrne portrét muža v klobúku*, 1802, ŠG, inv. č. 187.

⁴³ Katarína BEŇOVÁ (ed.): *Ján Rombauer (1782 – 1849)*, s. 199, kat. č. 3 – 7.

⁴⁴ Elemér KÓSZEGHY: *Bildnismalerei in der Zips*, s. 28, č. 171. Elemér KÓSZEGHY: *Arcképfestő művészet Szepességben*, in: *Szepesi Híradó*, 1. júl 1933. Katarína BEŇOVÁ (ed.): *Ján Rombauer (1782 – 1849)*, s. 199, kat. č. 8 (obr.).

⁴⁵ Vlastimil HÁBL: „Neznámy“ Rombauer, in: *Múzeum*, roč. 56, 2010, č. 4, s. 33 – 34 (obr.).

šľachtou. Napriek krátkemu času, ktorý poznáme od jeho prvého značeného diela v roku 1802 a návštevou Ruska, namaloval niekoľko pozoruhodných diel hlavne pre rodinu grófa Emanuela Čákiho, sídliacu v Hodkovciach. Jednou z prvých prác pre rodinu bol dnes nezvestný portrét grófa Vincenta Čákiho (1784 – 1863), ktorý bol v rokoch 1800 – 1806 spišským županom. Táto miniatúra z roku 1804 sa nachádzala v majetku grófa Michala Čákiho v Bijacovciach.⁴⁶

Hlavným Rombauerovým objednávateľom bol Emanuel Čáki, pre ktorého na Stunderove odporúčanie vytvoril dva detské portréty jeho synov. *Chlapec s mydlovými bublinami*⁴⁷ z roku 1803 je pravdepodobne Emanuel Čáki ml. (1802 – 1876). Čákiovci mali 7 detí – Máriu Ludovicu (1792 – 1866), Teodora (1798 – 1855), Imricha Emanuela (1802 – 1876), Augustína (1803 – 1883), Adelu (1805 – 1872), Rudolfa (1809 – 1887) a Natáliu (1812 – 1878). Chlapček na obrázku je zachytený pri fúkaní bublín, v nich sa odrážajú okná miestnosti a je stvárnený starší ako dvojročný, čomu by napovedal vek Emanuela Čákiho. A. Petrová-Pleskotová dala tento obrázok do súvislosti s tvorbou Lercha, u ktorého napriek fragmentárnemu zachovaniu jeho tvorby boli známe anekdotické štylizácie pri portrétoch.⁴⁸ Druhou detskou podobizňou je stvárnenie *Teodora Čákiho ako chlapca s kalamárom*.⁴⁹ Rombauer tu podporil postavenie najstaršieho syna, ktorého spodobil v tradičnom spôsobe ako „malého dospelého“, ktorý bude pokračovateľom rodu. Je možné, že i obraz *Portrét neznámeho muža s vlasmi sčesanými do čela* môžeme dať do súvislosti s rodinou Čáki.⁵⁰

Medzi portrétmi sa u Rombauera nachádzajú dve diela, ktoré súvisia s dobovou krajinomalbou. Emanuel Čáki si u mladého umelca objednal pohľad na svoje sídlo v Hodkovciach a príľahlý park.⁵¹ Ten vybudoval gróf spolu so svojou manželkou na konci deväťdesiatych rokov 18. storočia. Ako možná inšpirácia mohla v tom čase poslúžiť už existujúca záhrada v Iľiašovciach u grófa



Obr. 100. Ján Rombauer: *Portrét Teodora Čákiho ako chlapca s kalamárom*, 1804.

Štefana Čákiho. Park v Hodkovciach je ideovým dielom svojho tvorca a predstavuje jeho vybraný vkus a rozhladenosť v dobových trendoch. Emanuel Čáki do členitej spišskej krajiny vkomponoval rad architektúr a záhradných prvkov. Našťastie, vďaka Rombauerovmu obrazu, ktorý zachytil jednotlivé časti v 24 políčkach svojho obrazu v roku 1803, si vieme predstaviť, ako táto záhrada vyzerala. Zároveň ju mal možnosť vidieť a následne opísať aj Kazinczy.⁵² Francúzsku záhradu pri kaštieli z troch strán rámovala anglická. Tu sa nachádzali drobné architektúry ako napríklad pustovňa, gotický rytiersky hrad, ruiny „rímskej rotundy“, kaplnka, cintorín. Súčasťou

⁴⁶ Elemér KŐSZEGHY : *Bildnismalerei in der Zips*, s. 28, č. 173. Katarína BEŇOVÁ (ed.) : *Ján Rombauer (1782 – 1849)*, s. 199, kat. č. 9.

⁴⁷ Ján ROMBAUER : *Chlapec s mydlovými bublinami. Emanuel Čáki (?)*. 1803, Spišské múzeum Markušovce (ďalej SM Markušovce), inv. č. UH 973. Na zadnej strane obrazu je sekundárny štítok s menom Augustína, ktorý sa v roku vzniku tohto portrétu len narodil. Katarína BEŇOVÁ (ed.) : *Ján Rombauer (1782 – 1849)*, s. 200, kat. č. 11 (obr.).

⁴⁸ Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *Die Entwicklungsaspekte*, s. 62, pozn. č. 18.

⁴⁹ Ján ROMBAUER : *Chlapec s kalamárom*, 1804, súkromný majetok. Katarína BEŇOVÁ (ed.) : *Ján Rombauer (1782 – 1849)*, s. 200, kat. č. 12 (obr.).

⁵⁰ Ján ROMBAUER : *Portrét muža s vlasmi sčesanými do čela*. SM Markušovce, inv. č. UH 977 a *tamže*, s. 201, kat. č. 19.

⁵¹ Ján ROMBAUER : *Park v Hodkovciach*, 1803, MNM, inv. č. 2068. Pozri tiež Géza GALAVICS : *Záhrada v Hodkovciach*, s. 39 – 52. Katarína BEŇOVÁ (ed.) : *Ján Rombauer (1782 – 1849)*, s. 200, kat. č. 10. K pôvodnému stavu pozri aj mapu. Mapa s pôdorysom parku a kaštiela Čákiovcov v Hodkovciach, 1888, ŠA LE, Fond Csáky, p. č. 430i/1.

⁵² Ferenc KAZINCZY : *Hotkócz – Ánglus kertek*, in: *Hazai Tudósítások*, roč. 1, 1806, č. 31 – 33. Podľa Géza GALAVICS : *Záhrada v Hodkovciach*, s. 41. Zaujímavosťou publikovaného Kazinczyho textu je celkový opis jeho cesty po Spiši.



Obr. 101. Ján Rombauer: Pohľad na sídlo Emanuela Čákiho v Hodkovciach a príľahlý park, 1803.



Obr. 102. Ján Rombauer: Portrét muža sediaceho v krajine, 1804.

boli náhrobky predkov a pomníky. Niektoré polia Rombauerovho obrazu ukazujú drobný záhradný nábytok, priestor na hry (detská hojdačka, kolky), drevený altánok alebo sochy Amora

a Venuše. To, že sa všetky tieto časti záhrady dostali na plátno, je potrebné dať do súvislosti s osobnosťou objednávateľa, ktorý vytvoril riešenie výstavby obrazu a „diktoval“ maliarovi jednotlivé témy. Samotný Čáki sa inšpiroval napríklad zobrazením záhrad v Ludwigsburgu alebo Freundenhaim, ktoré boli podobne kompozične riešené.

V roku 1804 namaľoval Rombauer *Portrét muža sediaceho v krajine* v anglickom parku s jazerom a drobnou architektúrou v pozadí. Obraz pôvodne v majetku VSG je dnes známy len na základe fotografie, keďže bol zničený. Zobrazený muž, zachytený ako číta knihu, bol s určitosťou vzdelanec, milovník prírody. Kószeghy píše k jeho identifikácii vo svojom katalógu, že je to taktiež člen rodiny Čákiovcov.⁵³ Najnovší výskum ukázal, že ide pravdepodobne o zobrazeného maliara J. J. Stundera, ktorého zachytil jeho žiak Rombauer.⁵⁴ Tento

⁵³ Elemér KÓSZEGHY : *Bildnismalerei in der Zips*, s. 28, č. 172: „Parklandschaft sitzende Mann, im Hintergrund Musentempel, doch die auf der Rückseite des Bilders angebrachte Inschrift „Anno aetatis XXX“ passt weder auf Kazinczy, noch auf Rombauer. Es wird vielleicht um ein Mitglied der Familie Csáky handeln.“

⁵⁴ Edit SZENTESI : *Johann Jakob Stunder*, s. 259 – 270.

obraz patrí k tým pár dielam, ktoré nadväzujú na klasicistický ideál a odkaz Jeana Jacquesa Rousseaua. Už Enikő Buzási vo svojej práci o takzvaných priateľských portrétoch nevyučovala pri tomto diele spojenie Stundera s Rombauerom. Okolo roku 1800 vytvoril Stunder portrét baróna Imricha Fischera, ktorého umiestnil do krajiny s malým psíkom pri nohách. Zdôraznil opäť voľného ducha portretovaného a namiesto tradičných reprezentačných podobizní podčiarkol jeho záujem o prírodu. V Uhorskom kráľovstve bolo toto prevedenie populárne i v súvislosti so súdobou literatúrou. Možno to porovnať s podobne stvárnenou sediacou postavou muža v krajine, aký vidíme na titulnom liste k dielu *Himfys Geliebte. Die klagende Liebe* od Sándora Kisfaludyho z roku 1801.⁵⁵

Pre celú prvú polovicu 19. storočia mal hlavne v portrétnom umení významné postavenie maliar Jozef Czauczik (1780, Levoča – 1857, Levoča).⁵⁶ Popri Rombauerovi patril k hlavným pokračovateľom stunderovskej tradície. Jeho pôsobenie v Levoči, kde prežil väčšinu svojho života, ovplyvnili práve objednávky, ktoré získaval od spišskej šľachty, meštianskeho prostredia a cirkvi. Sám seba charakterizoval ako človeka skromného a nerozlučne spojeného s jeho dielňou.⁵⁷ Vytvoril široké spektrum diel od reprezentatívnych podobizní cez alegorické portréty až po miniatúry. Popritom sa zachovali jeho oltárne obrazy, pomalované tabatierky, vývesné štíty i kópie podľa starých majstrov. Postupne sa jeho pôsobenie rozšírilo na Gemer a Šariš, ale aj naďalej všetky realizácie vytváral vo svojom ateliéri v Levoči.

Na Spiši malo veľmi dobré renomé evanjelické lýceum, kde študovali deti patricijov, šľachty, ako aj bohatých mešťanov a obchodníkov. Samotní študenti boli vo väčšine, samozrejme, evanjelického vyznania.⁵⁸ Našli sa však medzi nimi i niekoľkí katolíci, napríklad spomínaný Czauczik,⁵⁹ ktorý práve tu získal vzdelanie. V ranej fáze školenia

sa inšpiroval tvorbou Stundera, hlavne v klasicistickom portréte. V aukčnej spoločnosti Nagyházi v Budapešti ponúkali drobný portrét, ktorý predstavuje mladého Czauczika, namalovaný jeho učiteľom Stunderom, čo je dokladom ich vzájomných vzťahov.⁶⁰ Z obdobia prelomu 18. a 19. storočia poznáme jeho prvé diela – napríklad *Zátišie s orechmi a vtáčikom* z roku 1798, alebo *Zátišie s kvetinami v pohári* z 1800.⁶¹ Nie je známe, kým sa



Obr. 103. Ján Jakub Stunder: Portrét mladého Jozefa Czauczika.

inšpiroval, lebo ani po jednom z jeho vzorov, či už Lerchovi, alebo Stunderovi, sa podobné práce nezachovali. V katalógu Spišského maliarstva z roku 1937 v Budapešti sa objavuje ešte jedno jeho zátišie.⁶² Na jeseň 1803 sa Czauczik zapísal na viedenskú akadémiu.⁶³ Ako píše A. Petrová-Pleskotová, býval na Himmelfortgasse pri Burgu. Prvé

⁵⁵ Júlia SZABÓ : *Die Malerei des 19. Jahrhunderts in Ungarn*. Budapest 1988, s. 78, č. 12 (obr.).

⁵⁶ Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve : Jozef Czauczik a jeho okruh*. Bratislava 1961. Viacero diel i zo súkromných majetkov je publikovaných v katalógu *Jozef Czauczik a jeho okruh*, ed.: Eva Gottliebiová. Košice 1981.

⁵⁷ Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 66 a 95.

⁵⁸ Vladislav RŮŽIČKA : *Školstvo na Slovensku v období neskorého feudalizmu*. Bratislava 1974. Eva KOWALSKÁ : *Evanjelické a.v. spoločenstvo v 18. storočí*. Bratislava 2001.

⁵⁹ Katarína BEŇOVÁ (ed.) : *Ján Rombauer (1782 – 1849)*, s. 11, pozn. č. 14.

⁶⁰ Ján Jakub STUNDER : *Czauczik József arcképe*, olej, drevo, 20 x 16 cm. 105. Nagyházi aukcia, Budapešť, kat. č. 128 (obr.)

⁶¹ Prvé sa nachádzalo v súkromnom majetku Vojtecha Bethlenfalvyho v Betlanovciach (Elemér KŐSZEGHY : archív, Budapešť, inv. č. CLIII.9), druhé v súkromnom majetku v Budapešti. Diela boli vystavené Elemér KŐSZEGHY : *Szepesi Művészek*, č. 1 – 2. Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 115, kat. 1 – 2, obr. s. 5. Pozri i *Kytica kvetov s motýľom*, VSM, inv. č. S 2300.

⁶² *Szepesi Művészek a XIX. – XX. században : A szepesi szovetség képzőművészeti kiállítása*, in: *Nezmeti Szalon*, Budapest 1937, nestr., č. 1.

⁶³ Gyula FLEISCHER : *Magyarok a bécsi képzőművészeti akadémián*. Budapest 1935, s. 36.



Obr. 104. Jozef Czauzík: Portrét mladej Zuzany Steinhauszovej, rok (1810 – 1815).

mesiac strávil v prípravke, ale keďže predsa len tam prišiel už ako skúsenejší umelec, dostal sa v januári 1804 do triedy historickej kresby k prof. Hubertovi Maurerovi.⁶⁴ Pre jeho neskoršiu, hlavne sakrálnu tvorbu malo veľký vplyv spoznanie diel starých majstrov, ktoré mal možnosť vo Viedni vidieť. Neskôr môžeme v jeho tvorbe pozorovať vplyv Agostina Carracciho, Quida Reniho alebo Carla Dolciho. K nim ho priviedol pravdepodobne vplyv jeho učiteľa Maurera.⁶⁵

Czauzika v protokoloch viedenskej akadémie po roku 1804 už nenachádzame a v Levoči

spoločnosti Judit Virág Galéria v Budapešti bol v roku 2014 ponúkaný obraz, ktorý predstavuje svieži portrét mladej ženy, Zuzany Steinhauszovej. Maliar ju zachytil v exteriéri s košíkom kvetín v ruke, oblečenú podľa dobovej empírovej módy. Obraz nie je datovaný ale vznikol pravdepodobne krátko po návrate Czauzika z Viedne a jeho potuliek a je dokladom veľmi citlivého prístupu k stvárneniu portrétovanej, čo bolo iste ovplyvnené ich vzájomným citovým vzťahom. Väčšinu Czauzikovej tvorby podmieňovali objednávky, hlavne tie portrétné. Krátko po škole poznáme

je opäť doložený až okolo roku 1810. Je možné, že istý čas strávil na cestách, zrejme aj pod vplyvom napoleonských vojen, ktoré významnou mierou zasiahli do života v habsburskej monarchii. Po návrate Czauzika z viedenských štúdií sa začal rozvíjať jeho vlastný osobitý rukopis. Na jednej strane si z akadémie priniesol návyky školeného umelca, na druhej strane si zachovával stále vlastný „umelecký naturel“, čo vidíme na niektorých príkladoch jeho diel, ktoré kvalitatívne kolíšu. V roku 1805 namaľoval obraz s námetom *Jupiter a Juno*.⁶⁶ Na výstave spišského umenia v Budapešti v roku 1937 tento obraz, v tom čase už v zbierke barónky Wielandovej, pripísali Müllerovi. Je preto pravdepodobné, že ide o jeho ďalšiu verziu, pričom Czauzík pracoval na základe predlohy.⁶⁷ Czauzík sa mal v Levoči oženiť a jeho vyvolenou bola dcéra kožušníka Jána Samuela Steinhausza. Na 46 aukcii

⁶⁴ Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 91, pozn. č. 34 a 35. Z tohto obdobia sa zachovala prípravná kresba *Svalovec*, datovaná do roku 1804. Dnes v zbierke VSM. Viacero kresieb sa nachádza v zbierke VSG a VSM v Košiciach. K školským prácam môžeme zaradiť i *Sediaci mužský akt*, SNG, inv. č. K 2282.

⁶⁵ Jozef CZAUZIK : *Detský portrét (Gyermek arckép)*, značený Nach Dolce Czauzík, 1842, MNG, inv. č. 58,3.

⁶⁶ TENŽE : *Jupiter a Juno*, 1805, MNG, inv. č. 6879. Bližšie určenie predlohy si vyžaduje ešte podrobnejší výskum.

⁶⁷ Elemér KŐSZEGHY : Szepesi Művészek, č. 13. Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 115 – 116.



Obr. 105. Jozef Czauczik: Andrej Probstner a jeho manželka Mária, rodená Horvátová, 1815.

jeho sépiovú kresbu s námetom *Výjavu z gréckej mytológie*,⁶⁸ ktorá je jednou z mála diel, kde reagoval na historickú maľbu, najviac cenenú a preferovanú vo Viedni. Jeho prvou značenou prácou po návrate do Levoče je *Portrét historika a riaditeľa levočského gymnázia Jána Bárdošiho*.⁶⁹ K raným portrétom patrí i *Podobizeň mladíka*, ktorý sa predal na aukcii v Budapešti v roku 1911, alebo podobizne členov rodiny de Doloviczény,⁷⁰ právne zastupujúcich napríklad Czauczikovu matku.

Počas celej prvej polovice 19. storočia patrila Czauczik k popredným portrétistom Spiša. Práve tento žáner sa stal jeho hlavným zdrojom obživy. V druhej dekáde 19. storočia tvoril pod vplyvom klasicizmu. Ten ovplyvnil jeho kompozičné riešenia, ako aj zámernú štylizáciu k jednoduchosti. Využíval striedanosť prevedenia, ktoré poznal od svojho učiteľa Stundera. Získaval objednávky z väčšiny dôležitých spišských rodín, ako boli hlavne Probstnerovci alebo Steinahauszovci.



Obr. 106. Jozef Czauczik: Podobizeň mladíka.

⁶⁸ Jozef CZAUCZIK : *Výjav z gréckej mytológie*, okolo 1810, VSM, inv. č. S 2301. Pozri Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 154 (obr.).

⁶⁹ *Tamže*, s. 24. V zbierke VSM Košice.

⁷⁰ Szent György CÉH, VII. Művészeti aukciója, máj 1911, Budapest, č. 243 (obr.). Pozri aj František ŽIFČÁK a Zdeňek HRAVAR : Jozef Czauczik a jeho rodina a predkovia, in: Kol. : *Jozef Czauczik, Ján Jakub Müller a Probstnerovci* [Kat. k výstave], ed.: Mária Novotná. Levoča 2001, s. 16.



Obr. 107. Jozef Czaučzik: Pohľad na Rochusovu štólu v Rudňanoch, 1815.

V roku 1812 portrétoval svojho potenciálneho svokra, levočského kožušníka Jána Samuela Steinhausa a jeho manželku Juditu, rodenú Pollagovú.⁷¹ Nakoniec sa pre rozdielnu konfesijnú príslušnosť svadba nekonala. Popritom maľoval aj miniatúry, kde sa neprispôbil ich technologickej náročnosti, ale zostal pri využívaní plátna a olejových farieb. Zo zachovaného materiálu tohto obdobia sa vymykajú dve pendantové podobizne banského podnikateľa *Andreja Probstnera a jeho manželky Márie, rodenej Horvátovej* z obdobia okolo roku 1815.⁷² Živosťou prevedenia ich možno dať do kontextu s viedenským portrétom, hlavne s tvorbou Petra Kraffta.⁷³ Modelácia

portrétovaných je mimoriadne živá. Pritom sa zameral aj na zachytenie bystrého ducha podnikateľa a detaily odevu jeho manželky. V tomto období získal objednávku namaľovať pohľad na Rudné bane, kde táto rodina podnikala. Pod názvom *Rochus Erbstollers Ansicht in der Rotterbach* (rok 1815) vytvoril obraz s pohľadom na industriálnu krajinu s rozloženými stanoviskami banskej činnosti, kde ako figurálnu štafáž umiestnil trojicu – majiteľov spolu s inžinierom. Podľa Kószeghyho popisu ide o Andreja Probstnera a jeho pomocníkov.⁷⁴

Okolo roku 1815 nachádzame príklady ďalšej spoločnej spolupráce s maliarom J. J. Müllerom,

⁷¹ Elemér KÓSZEGHY : *Bildnismalerei in der Zips*, s. 25, č. 136 – 137. Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 117, č. 22 – 23.

⁷² Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 26 – 27, obr. č. 40 – 41. Autorka ich uvádza v ich súkromnom majetku v Budapešti. Elemér KÓSZEGHY : *Bildnismalerei in der Zips*, s. 25, č. 129 – 130. Alena KREDATUSOVÁ : *Probstnerovci a Levoča*, in: Kol. : *Jozef Czaučzik, Ján Jakub Müller a Probstnerovci*, s. 51 – 60.

⁷³ Mal možnosť pravdepodobne poznať i tvorbu českého maliara Antonína Macheka, ktorého *Portrét generála A. Mariášiho* z roku 1814, bol vytvorený pre Spiš. V majetku VSM, inv. č. S 742.

⁷⁴ Elemér KÓSZEGHY : *Die Zipsler Landschaft ihre Darstellung*, s. 4, č. 12. Obraz bol v čase výstavy v majetku rodiny Wielandovcov.

kam patrí napríklad portrét Karola Emanuela Pulszkého, otca neskoršieho zakladateľa Národného múzea v Budíne.⁷⁵ Zachytil ho sedia- ceho v prírode, ako hrá šach rozložený na stole a v ruke drží drobný miniatúrny portrét mladej ženy. Jeho manželku stvárnil v tradičnej štylizácii s košíkom ruží a v dobovej móde s rozmer- nou červenou šatkou prehodenou cez biele šaty.



Obr. 108. Jozef Czauczik a Ján Jakub Müller: Portrét Karola Emanuela Pulszkého, okolo 1815.

Krajina v pozadí je prácou práve spomínaného krajinomaliara. Poznanie Müllerovej tvorby a postupne prebúdajúci sa záujem o krajinu aj u Czauczika môžeme pozorovať na niektorých jeho portrétoch. Patrí sem napríklad podobizeň *Tomáša Mariášiho*, ktorého stvárnil v krajine so šatkou v jednej a s listom v druhej ruke.⁷⁶ Je zaujímavosťou, že sa tu stretávame s motívom Tatier v pozadí, ktoré neskôr rád využíval.

V tomto období dochádza u Czauczika k vyvrcholeniu jeho klasicistickej fázy, kam môžeme zaradiť obraz *Mladej rybárky*,⁷⁷ ktorý Szabó porovnáva s podobným kompozičným prevedením diela od Johanna Friedricha Augusta Tischbeina. Ten portrétoval grófkku Teréziu Friesovú na konci deväťdesiatych rokov 18. storočia. Nie je známe,

či Czauczik poznal toto dielo, ale pravdepodobne sa inšpiroval prácami klasicistických umelcov, kde sa zdôrazňuje osobnosť postavy v krajinnom prostredí. U Czauczika je to jeden z mála obrazov na pomedzí portrétu a žánrovej maľby, kde stvárnil dámu pri práci. Je zarážajúcim faktom, že napriek tomu, že drží v ruke udicu, nenachádza sa pri nej nijaká voda a pri bližšom pozorovaní je pri



Obr. 109. Jozef Czauczik: Obraz mladej rybárky, 1818.

jej nohách na pravej strane sieťka s tromi mužskými postavami. Medzi týmito drobnými figúrkami môžeme identifikovať dôstojníka (v uniforme) a ďalších dvoch v dobrom oblečení (šľachtici). Ide o jeden z prvých alegorických obrázkov v spišskom umení, ktorý odkazuje na nastupujúce obdobie *biedermeieru*. V tomto období zdôrazňuje pri ženských podobizniach červenú drapériu, častý motív empírovej módy. Popri prácach pre rodinu Probstnerovcov pracoval Czauczik aj pre Čákiovcov a Mariášiovcov. Získaval aj k objednávky od rodiny Sirmajovcov v Strážkach. Tu portrétoval napríklad Annu Máriu, manželku Baltazára Sirmaja, Medňanského starého otca, ktorá zomrela ako veľmi mladá. Práve na základe už existujúcej miniatúrnej podobizne vytvoril spomienkový

⁷⁵ Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 118.

⁷⁶ Elemér KÓSZEGHY : *Bildnismalerei in der Zips*, s. 25 a Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 120.

⁷⁷ Jozef CZAUCZIK : *Mladá rybárka (Dáma s udicou)*, 1818, SM Markušovce, inv. č. 978.

portrét, ktorého sa zachovali dve verzie.⁷⁸ V roku 1820 sa Czauczik uchádzal neúspešne o miesto učiteľa kreslenia na levočskej kresliarskej škole, následne sa ešte viac zamerl na svoju maliarsku kariéru. Preto požiadal napríklad o uvoľnenie z funkcie kapitána mestskej milície.⁷⁹



Obr. 110. Jozef Czauczik: *Trojica bratov*, 1828.

K vrcholom portrétneho žánru patrila skupinová podobizeň, ktorá je dnes známa len na základe fotografie. Veľkoformátový obraz zachytáva *Rodinu Jána Daniela Prihradného v záhrade*.⁸⁰

Dielo môžeme datovať približne do dvadsiatych rokov 19. storočia. V súvislosti s rozvinutým záujmom o krajinomalbu, ktorý pozorujeme na Spiši od prvých desaťročí tohto storočia, je logické, že v intenciách dobových tendencií dochádzalo k spojeniu portrétov a prírodného prostredia. To,

čo sa následne v polovici tridsiatych rokov stáva bežnou súčasťou biedermeierovských podobizní, malo svoj predobraz v osvietenských a neskôr romantických kompozíciách orientovaných na prírodu. Júlia Szabóová dáva práve tento obraz tematicky do súvislosti so skupinovú podobizňou rodiny Wallnerovcov z roku 1809, namaľovanou maliarkou Barbarou Krafftovou.⁸¹ Czauczik umiestnil jednotlivých členov rodiny do rozkvitnutej záhrady. Významové centrum koncentruje do postavy otca rodiny. Ženská časť jej členov je sústredená okolo stola. Ďalšou skupinovú podobizňou, známou len z kópie, je portrét rodiny Probstnerovcov v krajine z okolia Krompách. Czauczik ich zachytil v banskom prostredí, na mieste ich podnikania. Okrem jednotlivých portrétov, ktoré maliar pre túto rodinu vytvoril, bol tiež krstným otcom detí Andreja Probstnera ml. a jeho manželky Amálie, rodenej Fuchsovej.⁸² Portrétoval ich v roku 1834 ako predstaviteľov novonadobudnutého šľachtického titulu. Popri reprezentatívnej štylizácii v slávnostných uhorských odevoch zdôraznil krajinné pozadie. U dámy je to drobná kaplnka a u muža pohľad na jeho domáce prostredie. Ďalším skupinovým, v tomto prípade súrodeckým portrétom je *Trojica bratov*,⁸³

drobný portrét mladíkov umiestnených v prírodnom prostredí s tatranským končiarom v pozadí.

Rod Čákiovcov bol tiež u Czauczika jedným z objednávateľov niektorých diel. Poznáme

⁷⁸ Jozef CZAUCZIK : *Anna Mária Szirmayová, rodená Horvát Stančič* (Stansith), SNG, inv. č. O 4894, ďalšia verzia: O 4899.

⁷⁹ František ŽIFČÁK a Zdeňek HRAVAR : *Jozef Czauczik a jeho rodina*, s. 14.

⁸⁰ *Magyar biedermeier kiállítás*. Budapest 1937, s. 33, č. 478. Elemér KÓSZEGHY : *Szepesi Művészek*, č. 5 a Júlia SZABÓ : *Die Malerei des 19. Jahrhunderts*, s. 83.

⁸¹ Júlia SZABÓ : *Die Malerei des 19. Jahrhunderts*, s. 82, kat. č. 17.

⁸² Alena KREDATUSOVÁ : *Probstnerovci*, s. 56.

⁸³ Jozef CZAUCZIK : *Trojica bratov Petróczyovcov*. 1828. MNG, inv. č. FK 8419. Pozri aj Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 126 – 127, kat. č. 80.

napríklad komorný *Portrét grófa Emanuela Čákiho* z obdobia okolo roku 1825, dnes v majetku múzea v Spišskej Novej Vsi. Obraz bol pôvodne určený pre šľachticov kabinet v jeho sídle v Hodkovciach.

Czauczik ho preto spodobil v reprezentatívnej polohe. V polovici dvadsiatych rokov 19. storočia portrétoval spišského podžupana *Ludovíta Almášiho*,⁸⁴ dôležitého poslanca spišských miest na uhorskom sneme. Okolo roku 1830 vyhotovil Czauczik niekoľko rozmerných reprezentatívnych portrétov členov spišského politického života. Napríklad administrátora 16 spišských miest baróna Imricha Fischera s podobizňou Imricha Horváta-Stančiča, prípadne spišského župana grófa Karola Čákiho, alebo uhorského palatína Štefana III. Čákiho (okolo roku 1840).⁸⁵ Z ďalších zaujímavých osobností Spiša portrétovaných Czauczikom možno spomenúť napríklad geometra a znalca Tatier Fridricha Fuchsa z roku 1831, ktorého uvádza Kószeghy.⁸⁶ Spodobil ho v takzvanom rumunskom kostýme. Vidieť tu paralelu v obľube tejto kostýmovej štylizácie napríklad v tvorbe Mikuláša Barabáša a jeho *Odchode rumunskej rodiny na trh* (1843 – 1844). Z cirkevných hodnostárov Czauczik portrétoval baróna Michaela Brigida, ktorý pôsobil ako spišský biskup. Od tridsiatych rokov 19. storočia narastal

počet Czauczikových objednávok. On sám reagoval na dobové biedermeierové tendencie v portrétnom umení. Často štylizoval, hlavne pri ženských podobizniach, mladé dámy ako rôzne alegorické postavy, zachytával ich s kvetmi alebo pri čítaní. Czauczik využíval ako pozadie k svojim dielam

prírodné prostredie. Napríklad okolo portrétu mladíka Konštantína Pfannschmieda, ktorý bol synom Amálie, rodenej Probstnerovej, a šľachtica Ludovíta Jozefa Pfannschmieda, sa traduje príbeh, že



Obr. 111. Jozef Czauczik: *Portrét spišského podžupana Ludovíta Almášiho*, 1825.

mladík zomrel na prechladnutie počas púzovania maliarovi v krajine.⁸⁷ K populárnym typom patrili u Czauczika detské portréty. Deti štylizoval často do prírodného prostredia a používal bežné atribúty v podobe hračiek. Často išlo hlavne o deti z rodiny Probstnerovcov, prípadne Wielandovcov.⁸⁸

⁸⁴ JOZEF CZAUCZIK : *Portrét Ludovíta Almášiho*. MNG, inv. č. 7027.

⁸⁵ TENŽE : *Portrét administrátora 16 spišských miest baróna Imricha Fischera s podobizňou Imricha Horváta-Stančiča*, 1830, SNG, inv. č. O 1855. Portrétovaný zastupoval Spiš na uhorskom sneme. Pozri ANTON GLATZ : *Portrét 17. – 19. storočia*, s. 65. JOZEF CZAUCZIK : *Portrét gr. Karola Čákiho*, po 1830, SNG, inv. č. O 2409, menšia verzia – SNG, inv. č. 3536.

⁸⁶ ELEMÉR KÓSZEGHY : *Bildnismalerei in der Zips*, s. 26, č. 151.

⁸⁷ ALENA KREDATUSOVÁ : *Probstnerovci*, s. 56.

⁸⁸ JOZEF CZAUCZIK : *Portrét Artura Napoleona Probstnera pred závesom*, 1831, súkromný majetok, ANNA PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 130, kat. č. 102 (obr.). *Portrét Artura Wielanda so psom*, 1851. Dnes nezvestné. *Tamže*, s. 142 – 143, kat. č. 181. *Portrét dievčatka s bábikou*. Okolo 1830, deponát SNG, s. 128, kat. č. 87.

V prvej polovici 19. storočia sa portrétnemu umeniu na Spiši darilo, čoraz viac ľudí si mohlo dovoliť nechať si namaľovať vlastnú podobizeň. Popri domácich maliaroch poznáme diela, ktoré



Obr. 112. Jozef Czauczik: Portrét administrátora 16 spišských miest baróna Imricha Fischera s podobizňou Imricha Horváta-Stančiča, 1830.

vytvorili významní rakúski alebo maďarskí umelci, hlavne pre dôležité spišské rody. Napríklad Mikuláš Barabáš portrétoval člena rodiny Sirmajovcov v roku 1846.⁸⁹ Maliar J. Geschwind zobrazil v roku 1847 grófa Alexandra Čákiho v bielom odevu s ružou na sukni a kyticou na prsiach alebo menej známy maliar Hruzik grófa Rudolfa Čákiho v roku 1864.⁹⁰ V zbierke Maďarského

národného múzea sa nachádza portrét grófa Jozefa Čákiho z roku 1834 od maliara Karola Schweikarta, aj podobizeň grófa Štefana Čákiho v dvoch variantoch. Karl Leybold namaľoval grófa Antona Vincenta Čákiho ešte v roku 1821. Viedenský majster portrétov Friedrich Amerling spodobil pravdepodobne zberateľa a podporovateľa umenia grófa Rudolfa Čákiho, ktorý pôsobil hlavne v Košiciach a neskôr i v Levoči. Neznámy maliar namaľoval jeho manželku Emíliu, rodenú Janičákovú.⁹¹ Toto je však len skromný výpočet diel tohto druhu, podrobnejší prieskum rodových galérií a zbierok by si vyžadoval dlhší čas a zaiste by priniesol ďalšie pozoruhodné výsledky.

V období prvej polovice 19. storočia okrem Czauczika na Spiši poznáme len málo miestnych maliarov. Spomenúť však možno Karola Wielanda, ktorý v tridsiatych rokoch 19. storočia pôsobil v Kežmarku. Spodobil napríklad Martina Ferdinanda von Rumann, evanjelického farára v Kežmarku, a jeho manželku Annu Sofiu, rodenú Maukschovú. Z rovnakého prostredia portrétoval tiež advokáta Jána von Raisz a jeho manželku Vilhelmínu, rodenú Ďurkovičovú (Gyurkovics) z Brezova.⁹² Jozef Teodor Lumnitzer bol synovcom už spomínaného maliara Lumnitzera a synom farbiara Andreja. Ako mladík podnikol cestu do Sliezska, kde veľmi mladý zomrel. Poznáme len niekoľko jeho diel, ako napríklad *Portrét dámy z rodiny Steinhausovcov pred zrkadlom* z roku 1836 a podobizeň Levočana Karola Nagyho de Nyir z roku 1842. Kószeghy uvádza aj jeho vlastný autoportrét, v miniatúrnom prevedení na dóze zo slonoviny, ktorý daroval svojmu bratovi farárovi Adolfovi Lumnitzerovi.⁹³ V rokoch 1845 – 1846 pôsobil na Spiši Štefan Döbrentei. Ten zvečnil dcéru Pavla von Spónera Agnešu, ako aj Juraja Rainera zo Spišskej Soboty.⁹⁴

⁸⁹ Mikuláš BARABÁS : Župan Szirmay, 1846, in: *Výstava portrétov a miniatúr košických rodín*. Košice 1921, s. 6, č. 9a.

⁹⁰ *Tamže*, s. 9, č. 21 a 26.

⁹¹ Diela sú súčasťou Čákiho fondu v zbierke MNM, inv. č. 28, 30, 32, 33 a 53 – 54 (Csáky letét).

⁹² Elemér KÓSZEGHY : *Bildnismalerei in der Zips*, s. 28, č. 174 – 177.

⁹³ *Tamže*, s. 30, č. 192, 193 a 191. Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, č. 105.

⁹⁴ Elemér KÓSZEGHY : *Bildnismalerei in der Zips*, s. 31, č. 218 a 219. Portrét Rainera je uvedený v čase konania výstavy v majetku evanjelického kostola v Kežmarku.

Krajina Tatier a Spiša

Popri portrétnej tvorbe spišských umelcov sa na prelome 18. a 19. storočia dostávala do popredia krajinomalba. V rámci európskeho umenia boli v tomto období populárne pôvabné krajinky odvolávajúce sa v inšpiratívnej rovine na odkaz maliara Clauda Lorraina. Umelci tej doby chodili hľadať do prírody krásne scenérie, ktoré dopĺňali o figurálnu štafáž. Ku klasickej krajinomalbe postupne pridávali prvé veduty a topografické sondy, pohľady na známe lokality. Ďalším



Obr. 113. Erasmus Schrött: Kláštorský vodopád, okolo 1800.

inšpiratívnym vzorom pre súdobú krajinomalbu bolo prostredie Ríma a talianskeho umenia. Tí z maliarov, ktorí nemali možnosť štúdovať, sa práve prostredníctvom organizovaných výstav vo Viedni dostali k dobovo aktuálnym dielam s krajinárskou tematikou, prípadne sa inšpirovali grafickými listami. Záujem o krajinu podnecovali aj literárne a filozofické práce, hlavne Jeana Jacka Rousseaua. Poznanie jeho diela patrilo k dobremu dobovému vzdelaniu. Jeho vplyv sa objavuje v dielach Stundera i Rombauera. Viditeľný je najmä v pôsobení prírody na jedinca, ale tiež v obľúbenom type krajín s motívmi pomníkov alebo náhrobkov. Medzi prvé stvárnenia tatranskej krajiny môžeme zaradiť práce od rektora kežmarskej latinskej školy Juraja Buchholtza ml. alebo Antona Schweitzera.⁹⁵ Nie je prekvapujúce, že prvé záznamy pochádzajú práve od inžinierov a kartografov dôkladne poznajúcich krajinu (napríklad Andreas Petrich). Mnoho umelcov sa zameralo na krajinárske prostredie v ich okolí. Robert Townson (1762, Spring Grove – 1827, Varro Ville), významný vedec, ktorý sa venoval skúmaniu Tatier, vytvoril niekoľko zobrazení

tohto pohoria, čoho dokladom sú zachované medirytiny *Zelené pleso s okolím*, *Belianske Tatry od Kežmarku* alebo *Jatky v Belianskych Tatrách*.⁹⁶ Svoje poznatky opísal v publikácii *Cestovania po Uhorsku (Travels in Hungary)*, vydané v roku 1797. Košický umelec Erasmus Schrött (1755 – 1804) vytvoril v roku 1799 kresbu *Podľa prírody – Nach der Natur* s námetom vodopádu v Studenovodskom potoku v Tatrách, ako aj *Pohľad na vodopád vo Velickej doline*. Stalo sa tak v rámci kolekcie rytín *Malerische Ansichten von Ungarn (Maliarske pohľady na Uhorsko)*. Spišským námetom je tiež jeho *Pohľad na Kláštorský vodopád na Spiši*.⁹⁷ Neboli to len topografické záznamy konkrétnej krajiny, ale samotná príroda sa často stávala súčasťou portrétnych diel.⁹⁸ Postupne sa začala rozvíjať tzv. „národná“ krajina,⁹⁹ ktorá mala prezentovať dominanty vlasti. Najznámejšou prácou boli napríklad ilustrácie pre dielo Alojza Medňanského *Malerische Reise auf dem Waag Flusse (Malebná cesta dolu Váhom, 1818)* od Josefa Fischera. Niektoré neskôr Karol Marko st. veristicky kopíroval.

Priekopníkom v domácej krajinomalbe bol od začiatku 19. storočia maliar Ján Jakub Müller

⁹⁵ Elemér KŐSZEGHY : *Die Zipser Landschaft ihre Darstellung*, s. 3, č. 1 – 2.

⁹⁶ Robert TOWNSON : *Zelené pleso s okolím*, okolo 1793, Múzeum TANAP, inv. č. X 3372. TENŽE : *Belianske Tatry od Kežmarku*, inv. č. X 3307 a TENŽE : *Jatky v Belianskych Tatrách*, inv. č. X 3308.

⁹⁷ ERASMUS SCHRÖTT : *A Tarpataki vézesés a Tátrában : Ansicht des Wasserfalls in der Kahlbach am Fluss des Carpathus*. 1799, MNM, inv. č. 62.54. TENŽE : *A Felka-völgyi vézesés a Tátrában*, MNM, inv. č. 70.262. *Lapis refugii v Slovenskom raji (Kláštorský vodopád)*, VSM, inv. č. K 8903. MNM, inv. č. 62.55. Publikované *Művészeti Magyarországon 1780 – 1830*, ed.: Géza Galavics a Hedvig Szabolcsi. Budapest 1980, s. 124 – 125.

⁹⁸ Napríklad Ján Jakub STUNDER : *Portrét baróna Imricha Fischera*, okolo 1800, súkromný majetok. TENŽE : *Muž v parku*, 1804, VSG. V období romantizmu poznáme niekoľko portrétov v prírodnom prostredí od Jozefa Czauczika. Podobne aj v biedermeieri napríklad Ján Rombauer stvárnil *Deti grófa Tomáša Sirmaja v prírode*, 1832, súkromný majetok, pozri Katarína BEŇOVÁ (ed.) : *Ján Rombauer (1782 – 1849)*, s. 189.

⁹⁹ Júlia SZABÓ : *Id. Markó Károly művészeteinek helye Magyarországon és Európában*, in: *Id. Markó Károly (1791 – 1860)*, MNG Budapest 1991, s. 12.



Obr. 114. Ján Jakub Müller: a) *Talianska sopka Vezuv, okolo 1817*, b) *Spišský hrad, okolo 1816*.

(1780, Levoča – 1828, Levoča).¹⁰⁰ Jeho talent sa prejavil už v skorom veku. Vďaka podpore levočského obchodníka Jána Pertziana sa potom mohol ďalej rozvíjať. Podľa záznamov v miestnom archíve

žiadal mesto o podporu na štúdium na viedenskú akadémiu v roku 1795.¹⁰¹ Mestská rada trvala na tom, aby mladý umelec predložil nejaké svoje práce ako dôkaz na posúdenie talentu.¹⁰² V archíve akadémie sa ale zmienka o jeho zápise nenachádza. Je tiež možné, že prišiel do Viedne dlhšie obdobie pred zápisom, pričom sa nakoniec pravdepodobne pre nedostatok financií na školu nedostal. Z roku 1796 sa zachoval jeho obraz *Alegória Márie Terézie* podľa grafickej predlohy Johanna Veitha Kaupertza na základe maľby Franza Antona Maulbertscha.¹⁰³ Na prelome 18. a 19. storočia sa na viedenskej akadémii objavilo viacero maliarov z Levoče, ktorí tu získali výtvarné vzdelanie. Boli to napríklad František Brechler, zapísaný v roku 1790 v triede maliarstva (jeho otec je v zápise vedený ako *Staatsmedikus* z Aradu). Ďalším je Ján Édeskuty zaznamenaný na škole od roku 1799 v triede maliarstva.¹⁰⁴ Až v roku 1803 sa na akadémii zapísal Müllerov priateľ, maliar Jozef Czaučzik.¹⁰⁵ Po krátkom období vo Viedni Müller prežil väčšinu svojho života v Levoči a zameral sa na spodobovanie spišskej krajiny. V roku 1806 sa oženil s Máriou Alžbetou, rodenou Wolfgangovou,¹⁰⁶ s ktorou mal 8 detí.¹⁰⁷

Doteraz ostáva nezodpovedanou otázkou, aký vplyv mala Viedeň – nielen akadémia, ale aj samotná výtvarná scéna na mladého Müllera.¹⁰⁸ V zbierke SNG v Bratislave sa zachoval gvaš s motívom *Výbuchu talianskej sopky*.¹⁰⁹ Námet zachytáva pohľad na sopku Vezuv,

¹⁰⁰ Helena LIPTÁKOVÁ : *Maliar Ján Jakub Müller*, in: Kol. : *Jozef Czaučzik, Ján Jakub Müller a Probstnerovci*, s. 37 – 43.

¹⁰¹ *Tamže*, s. 40

¹⁰² *Tamže*.

¹⁰³ Ján Jakub MÜLLER : *Alegória*, 1796, Slovenské národné múzeum – Spišské múzeum Levoča (ďalej SNM SM), inv. č. 9.

¹⁰⁴ László SZÖGI : *Magyarországi diákok a Habsburg Birodalom egyetemein, I. 1790 – 1850*. Budapest a Szeged 1994, s. 194 a 195.

Pozri aj Gyula FLEISCHER : *Magyarok a bécsi képzőművészeti akadémián*, s. 33 a 39.

¹⁰⁵ László SZÖGI : *Magyarországi diákok*, s. 196. Gyula FLEISCHER : *Magyarok a bécsi képzőművészeti akadémián*, 1935, s. 36.

¹⁰⁶ ŠA LE, Zbierka cirkevných matrík (ďalej ZCM), evanjelická farnosť, matrika sobášnených, inv. č. 347, s. 163.

¹⁰⁷ Najstarší syn Karol Ludovít, narodený v roku 1807, sa stal študentom viedenskej akadémie, odbor medirytectvo, ktoré mu umožnil jeho otec v roku 1828. Neskôr sa stal profesorom kreslenia na Kežmarskom gymnáziu. Podobne aj Gustáv Guido, narodený 1811, bol študentom viedenskej akadémie v roku 1836 – 1837 v triede antického kreslenia. – Helena LIPTÁKOVÁ : *Maliar Ján Jakub Müller*, s. 42.

¹⁰⁸ Diela J. J. Müllera sú zastúpené v zbierke MNG, a predovšetkým v slovenských zbierkach: SNG, Múzeum v Kežmarku, Východoslovenského múzea v Košiciach, Východoslovenskej galérie v Košiciach. Viacero jeho diel bolo prezentovaných napríklad na výstave *A Magyar Biedermeier Kiállítás Képes Tárgymutatója*, november 1937. Budapest Múcsarnok, s. 21, č. 219 – 224, 229 – 230.

¹⁰⁹ Ján Jakub MÜLLER : *Výbuch talianskej sopky, okolo 1817*, SNG, inv. č. K 7411.

v prednom pláne s figurálnou štafážou, ktorá pozoruje hru prírody. Maliar sa nemal možnosť dostať do Talianska, je preto možné, že sa s týmito námetmi mohol stretnúť priamo vo Viedni. Na výstavách akadémie sa často vystavovali diela rakúskych maliarov, ktorí mali za sebou skúsenosť z Apeninského polostrova – napríklad Michael Wutky, Josef Rebell a ďalší krajinomaliari.¹¹⁰ Müller sa usadil v Levoči, kde sa v roku 1807 stal mešťanom.¹¹¹ Z jeho tvorby sa zachovali prevažne krajinoľby s námetmi odpozorovanými v spišskej krajine. Často šlo o konkrétne miesta a usadlosti, prípadne o romantické krajiny inšpirované scenériou územia dnešného Slovenska.¹¹² Najznámejšou kompozíciou je jeho pohľad na *Spišský hrad*¹¹³ z obdobia okolo rokov 1805 – 1810. Prvé známe gvaše sú väčšinou orientované na šírku a predstavujú dokumentárne popisné pohľady na lokality Spiša. V roku 1815 vytvoril napríklad *Pohľad na štôľňu L. Hampla v Slovinkách* objednaný jej majiteľmi. Nachádzala sa v majetku dr. Vojtecha Bethlenfalvyho v Betlanovciach spolu s ďalším dielom *Pohľadom na Kláštorisko*¹¹⁴ z roku 1826. V ranej tvorbe Karola Marka st. bol dôležitý námet zo spiško-haličských hraníc, a to *pohľad na hrady Čorštín (Czorsztyń) a Nedeca (Niedzica)*.¹¹⁵ Müller ho stvárnil v roku 1815. Marko sa touto prácou inšpiroval a vytvoril námetovo identickú kópiu v menšom formáte a podobne ako pri jeho gvaši *Zimná krajina* nadviazal na Müllerovo dielo



Obr. 115. Ján Jakub Müller: *Pohľad na štôľňu L. Hampla v Slovinkách*, 1815, b) *Ruiny kartuziánskeho kláštora na Lapis Refugii (Kláštorisko)*, 1826.

Štrbské pleso s postavou poľovníka s puškou z roku 1816.¹¹⁶ Zdôraznil lesknúcu sa hladinu plesa i detailne prevedenú vegetáciu v prednom pláne.

¹¹⁰ *Italienische Reisen. Landschaftsbilder Österreichischer und Ungarischer Maler, 1770 – 1850*. GRABNER, Sabine a WÖHRER, Claudia (ed.): Wien 2001. Hlavným vzorom mohol byť práve maliar Josef Rebell a jeho diela s námetmi Neapola a jeho okolia.

¹¹¹ Müller Joanni Ius Concivitati collatum esse in protocollatur. ŠA LE, Repertorium actorum politicorum liberae et regiae civitatis Leutschoviensis pro Anno 1808, kniha I, č. 371.

¹¹² *Romantická krajina s figurálnou štafážou*, Múzeum Kežmarok, inv. č. 1.

¹¹³ Ján Jakub MÜLLER: *Krajina so Spišským hradom*. 1805 – 1810, SNG, inv. č. K 1053. Ďalšia verzia pohľadu na hrad – *Spišský hrad*, 1816, VSG, inv. č. O 179. Dielo bolo zničené pri požiari.

¹¹⁴ Ján Jakub MÜLLER: *Pohľad na štôľňu Ladislava Hampla v Slovinkách*, 1815, Kószeghyho pozostalosť, CCXII.20 (obr.). TENŽE: *Ruiny na Kláštorisku (Lapis Refugii)*, 1826, Kószeghyho pozostalosť, CCXII.21 (obr.).

¹¹⁵ Ján Jakub MÜLLER: *Nedecký a Čorštínsky hrad*. 1815, VSG, inv. č. O 179. Karol MARKO st.: *Nedecký a Čorštínsky hrad*. 1820, MNG, inv. č. 1937 – 3170. Kószeghy publikuje ďalšiu verziu od Müllera z roku 1814 v zierke rodiny Bethlenfalvyovcov. Pozri Elemér KÓSZEGHY: *Die Zipser Landschaft ihre Darstellung*, s. 3, č. 4.

¹¹⁶ Ján Jakub MÜLLER: *Štrbské pleso*, 1816, VSM, inv. č. S 4009. *Tamže*, s. 3, č. 7.



Obr. 116. Ján Jakub Müller: Štrbské pleso, 1816.

K ďalším spišským témam patrilo napríklad gvaš *Dunajec*, *Dolina pri Levoči*, *Vyšný Majer*.¹¹⁷ Kőszeghy spomína gvaš *Parklandschaft in Zipser Hof* (*Bijacovce*), z obdobia okolo roku 1820.¹¹⁸ Müller sa v roku 1820 vrátil k námetu Tatier. Ako tému si pritom zvolil pohľad od kaštieľa v Strážkach.¹¹⁹ V tomto prípade si vybral jarnú kompozíciu, keď končiare boli ešte zasnežené. Okolo toho istého roku Müller vytvoril ďalšie obrazy s tatranským motívom,¹²⁰ ktoré sa stali opäť predlohou pre Marka. Rozložitú panorámu pohoria zachytil na dvoch gvašoch – *Tatry od Lučivnej* a *Tatry od Lomnice*, ktoré v skutočnosti sú skôr centrálnym pohľadom na hory od Sliachov alebo Batizoviec. Obidve diela v zadnom pláne ponúkajú pohľad na tatranskú panorámu.¹²¹ Müller, podobne ako jeho

doboví kolegovia, stvárňoval predný plán tmavší v kontraste so strednou, väčšinou nasvietenou časťou krajiny. V prípade pôvabných krajiniek ich niekedy spodoboval v ružovkastom opare. Využíval drobné figuratívne motívy člnkujúcich sa alebo prechádzajúcich sa postáv, prípadne poľovníkov, maliarov. Do prostredia „umelej“ krajiny vkladal motívy ruín alebo stredovekých hradov bez odkazov na konkrétne spišské lokality.

V roku 1814 Müller vytvoril na základe predlohy francúzskeho maliara François Gérauda kresbu s námetom osiánskej legendy. Gérard v roku 1802 dostal zadanie na výzdobu zámku Malmaison pre Jozefínu, manželku Napoleona Bonaparta. Do klasicistického umenia tak začali prenikať nové romantizujúce námety. *Legenda o Ossiánovi*¹²²

¹¹⁷ Ján Jakub MÜLLER : *Pohľad na Dunajec*, okolo 1815, VSG, inv. č. O 185. *Pohľad na Levočskú dolinu*, SNM SM, inv. č. 10. *Vyšný Majer*, 1816, VSG, inv. č. O 184.

¹¹⁸ Elemér KŐSZEGHY : *Die Zipser Landschaft ihre Darstellung*, s. 4, č. 11.

¹¹⁹ Ján Jakub MÜLLER : *Strážky*, okolo 1820, Múzeum Kežmarok, inv. č. 7944. Ďalšia verzia je priamo pohľadom len na dedinu a kaštieľ: *Strážky*, 1820, Múzeum Kežmarok, inv. č. 9405.

¹²⁰ Ján Jakub MÜLLER : *Veľká Lomnica (Nagylomnic)*, 1820, MNG, inv. č. 1937 – 3144.

¹²¹ V prvom prípade je to Kriváň, Solisko, Pária, Ostrva, Končistá, Gerlachovský štít až po Slavkovský štít. V druhom diele ide o Končistú, masív Gerlachu až po presah k Belianskym Tatram.

sa totiž neskôr stala jednou z dôležitých tém romantického maliarstva. Müller si zvolil ako vzor medirytinu vytvorenú Johnom Godefroyom z roku 1803. V uhorskom maliarstve nachádzame *osiánsku legendu* napríklad u Karola Kisfaludyho, ktorý takisto spracoval tento námet podľa Gérarda. Kde sa dostal Müller k tejto predlohe, nie je známe, ale osud tohto diela je veľmi zaujímavý, keďže ho



Obr. 117. Ján Jakub Müller: Spišská Kapitula, 1815.

v roku 1841 objavujeme na výstave peštianskeho umeleckého spolku.¹²³ V čase, keď sa konala táto výstava, bol však už Müller mŕtvy. Okrem *osiánskej legendy* sa tu objavujú tri jeho ďalšie práce – *Pohľad na Drážďany*, *Pohľad jednej časti Neapola* podľa Reffbella (ide o rakúskeho maliara J. Rebella) a *Napoleónov návrat z Elby*. Pri mene maliara je uvedená Pešť ako lokalita, kde žil. Je teda možné, že tu žijúci Müllerovi potomkovia tieto diela poskytli na výstavu. V prípade pohľadu na Neapol by mohlo ísť už o spomínané dielo s námetom Vezuvu.

Málo známa je u Müllera portrétna tvorba. V roku 1815 napríklad spodobnil Ladislava Stollu zo Smolníka. Jeho podobu dnes nepoznáme, je možné, že sa mohol inšpirovať Stunderovými portrétmi.¹²⁴ V nadväznosti na tradičný typ posmrtného portrétna na Spiši vytvoril Müller dve zobrazenia postáv v truhle – husára Jozefa Markusa z Hrhova (von György) a grófkou Jozefy Čákievej, rodenej Zičí, ktorá bola manželkou Jána

Čákiho, v tom čase v zbierke kaštieľa v Bijacovciach.¹²⁵ V spolupráci s Czauczikom vypracoval portréty rodiny Pulský (Pulszky).

K spišským umelcom, ktorých výtvarná tvorba sa naplno prejavila až v zahraničnom prostredí, patrí Karol Marko st. (1793, Levoča – 1860, Appoggi). Na základe jeho pôvodu ho zaraďujeme k nemecky hovoriacim spišským usadlíkom. „Karl Marko. Ein Künstler, der seiner engeren Heimath Zipsen und dem weiteren Vaterlande Ungarn zum Ruhme gereichte.“¹²⁶ Píše o ňom spišský historik Samuel Weber, ktorý sa venoval propagácii Spiša. Vo svojej knihe *Ehrenhalle Verdienstvoller Zipser des XIX. Jahrhunderts 1800 – 1900* spomína zo spišských umelcov len Jozefa Czauczika, Jána Maršalka a hlavne Karola Marka. V periodiku *Vaterländische Blätter* sa v článku Gregora Berzevicího (Berzeviczy) z 8. júna 1810¹²⁷ okrem krás a jedinečnosti spišského regiónu, ktorý treba predstaviť aj celému Uhorskému kráľovstvu, objavuje zmienka o geometrovi Andreasovi Markovi

¹²² Ján Jakub MÜLLER : *Ossian na brehu Loiry vyzýva hrou na harfe duchov* (predtým Osiánov sen), 1814, MNG, inv. č. FK 6673, podľa François Gérarda a John Godefroy.

¹²³ *A 'pesti művészeti egyesület által 1841 : A városi tánczterem épületben kiállított művek lajstroma*, Pest 1841, č. 19. Ján Jakub MÜLLER : *Ossian : Gerard után (tusolt rajzolat)*. Pozri k tomu Anna JÁVOR : *Osszián magyarul : Müller János Jakab, Donát János és Kisfaludy Károly másolatai François Gerard után*, in: *XIX. nemzet és művészet. Kép és önkép*, ed.: Erszébet Király; Enikő Róka a Nóra Veszprémi. Budapest 2010, s. 251 – 258.

¹²⁴ Elemér KŐSZEGHY : *Die Zipser Landschaft ihre Darstellung*, s. 3, č. 5.

¹²⁵ Elemér KŐSZEGHY : *Bildnismalerei in der Zips*, s. 28, č. 169 – 170.

¹²⁶ Samuel WEBER : *Ehrenhalle Verdienstvoller Zipser*, s. 297.

¹²⁷ *Vaterländische Blätter*, 8. júna 1810, Band 1, s. 150.

(1766 – 1836).¹²⁸ Zmiený geometer pôsobil ako senátor mesta Levoča. Okrem iného vyhotovil mapu Spišskej župy. Umelcov otec bol na Spiši oceňovaným inžinierom. Sám disponoval schopnosťou maľby na dobrej úrovni.¹²⁹ Maliarovi rodičia Andrej Marko a Sofia rodená, Eberlinová (1767 – 1832), mali svadbu 6. januára 1790.¹³⁰ V priebehu šiestich rokov sa im postupne narodilo 5 synov a 1 dcéra. V roku 2011 sa v Maďarskej národnej galérii konala monografická výstava,¹³¹ kde sa nanovo prehodnotili nielen otázky Markovej umeleckej tvorby, ale aj jednotlivé fázy jeho života. Ohľadne Markovho narodenia sa v doteraz publikovanej literatúre objavilo viacero protichodných údajov. Mária Károly Kertbeny v biografickom profile publikovanom v *Ungarns Männer der Zeit*, ktorý vyšiel v roku 1862, píše, že „Karl Marko wurde zu Leutschau, im Zipsper Komitate Ungarns, 1793 geboren“.¹³² Karol Marko sa teda narodil 23. novembra 1793 v Levoči.¹³³ V doterajšej literatúre o Markovi sa často zamieňajú tieto dátumy, keďže 25. septembra 1791 sa narodil syn Karol¹³⁴ a o tri roky neskôr syn Andrej Karol. Vyriešenie tejto otázky priniesol až archívny výskum.

Ďalšie roky umelcovho štúdia sa viažu na jeho vzdelanie ako geometra. Najprv študoval na Kráľovskej akadémii v Kluži (Cluj) matematiku a geometriu. Následne na *Institutum geometricum* a v rokoch 1818 – 1822 na Kresliarskom inštitúte v Pešti. Výtvarné školenie už ako dvadsaťosemročný absolvoval na výtvarnej akadémii vo

Viedni.¹³⁵ Kertbeny o jeho prvých pracovných pokusoch píše nasledovne: „*Im Besitze des Diploms als Ingenieur gewann er zuerst bei der Kameralherrschaft zu Lubló (dnes Lubovňa) als Diurnist Stellung, sodann als wirklicher Ingenieur beim Grafen Ladislaus Esterházy, damaliger Erzbischof von Erlau, Unter-nommen.*“¹³⁶ Markovi rodičia dlho neboli uzro-zumení s tým, že by sa mladý geometer venoval namiesto svojmu povolaniu umeleckej činnosti. Priamej podpory sa mu dostalo až okolo roku 1818, ako o tom píše aj Kertbeny s odvolaním sa na rodinu umelca.¹³⁷ Markove takzvané učňovské roky môžeme spojiť s vplyvom už spomínaného krajinára, skoro o 10 rokov staršieho maliara Jána Jakuba Müllera. Marko sa počas rokov v Rožňave postupne menil z geometra na amatérskeho maliara, ktorý s radosťou pozoroval okolitú krajinu. Ovplyvnila ho rakúska grafika a hlavne tvorba maliarov zo Spiša. Podľa A. Petrovej-Pleskotovej sa Marko učil aj u Czauzika. Predpokladá to z podobnosti jeho neskoršieho známeho obrazu *Vyšehrad (Visegrád) s Rochusovou štôľňou v Rudňanoch*. Hlavne v príbuznosti použitia farieb a výstavby diel. Bol to ale Müller, koho môžeme považovať za hlavný zdroj Markovej ranej tvorby. Prvé maliarove diela sú datované do obdobia po roku 1810, keď vytvoril prvé pokusy s námetmi romantickej krajiny. Patrí sem napríklad *Skalnatá morská krajina*.¹³⁸ V roku 1814 vytvoril kópiu – dva gvaše s námetom *Ideálna krajina*.¹³⁹ Sú to prvé značené a hlavne datované diela, ktoré od Marka

¹²⁸ Karl MARKO, in: *Ungarns Männer der Zeit. Biografien und Charakteristiken hervorragender Persönlichkeiten. Erzählende Skizzen nach sichersten, vielfach intimen Mittheilungen und vieljährigem persönlichem Umgange, aus der Feder eines Unabhängigen*, ed.: Mária Károly KETRBEY. Leipzig 1862, s. 143 : „Sein Vater, Georg Marko, 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“.

¹²⁹ V *Levočskej mestskej knihe* z roku 1809 (ŠA LE, *Repertorium actorum politicorum liberae et regiae civitatis Leutschoviensis pro Anno 1809*, kniha 1, č. 214) sa objavuje i zmienka o jeho činnosti pre kresliarsku školu: „Marko Andreas erga intimatum excelsae camerae in merito denunciationi, quod susceptam hic loci scholae graphidi erectionem suam exhibet dedarationem.“ Vzťah Marka ku kresliarskej škole si vyžaduje ešte ďalší výskum. Podobne i Kószeghy uvádza grafický list s portrétom grófa Štefana Čákiho, v majetku rodiny Michalea Čákiho z Bijacoviec. Pozri Elemér KÓSZEGHY : *Bildnismalerei in der Zips*, s. 24, č. 118.

¹³⁰ ŠA LE, ZCM, inv. č. 344, šk. 130, s. 25 – sobáš sa konal 6. januára 1790.

¹³¹ *Markó Károly és köre. Mítosztól a képig*, ed.: Gábor Bellák; Zoltán Dragon a Orsolya Hessky. Budapest 2011.

¹³² Mária Károly KETRBEY : *Ungarns Männer der Zeit*, s. 143. Ďalší autori, napríklad Tamás SZANA : *Markó Károly és tájfestészet*. Budapest 1898, s. 9, alebo Gáborné Ö. POGÁNY : *Id. Markó Károly*, Budapest 1954, s. 5, uvádzajú rôzne roky – 1790, 1791 i 1793 a napríklad často si zamieňajú i meno maliarovho otca Andreja za jeho starého otca.

¹³³ ŠA LE, ZCM, inv. č. 343, šk. 130, s. 193. Maliar je uvedený ako Andrej Karol, krstní rodičia: Ignatius Aichner, Anna Theresia Fridmanszky.

¹³⁴ ŠA LE, ZCM, inv. č. 343, šk. 130, s. 157. Pozri Katarína BEŇOVÁ : *Idősebb Markó Károly és a Felvidék : Az alkotópályája kezdetei*, in: *Markó Károly és köre*, s. 9 – 23. Katarína BEŇOVÁ : *Karol Marko st. a Slovensko : Rané roky jeho tvorby*, in: *Acta Musaei Scepusiensis 2010 – 2011*, ed.: Mária Novotná. Levoča 2012, s. 70 – 85.

¹³⁵ Sabina GRABNER : *Idősebb Markó Károly bécsi kapcsolatai*, in: *Markó Károly és köre*, s. 25 – 40.

¹³⁶ Mária Károly KETRBEY : *Ungarns Männer der Zeit*, s. 143.

¹³⁷ *Tamže*, s. 144.

¹³⁸ Karol MARKO st. : *Skalnatá morská krajina (Sziklás parti táj két allakal)*, 1810 – 1820, MNG, inv. č. FK 7961.

¹³⁹ Karol MARKO st. : *Ideálna krajina (Eszményi táj)*, 1814, MNG inv. č. 1898 – 920. *Ideálna krajina kópia (Eszményi táj másolat)*, 1814, MNG, inv. č. 1898 – 921.



Obr. 118. Karol Marko st.: Zimná krajina, 1820.

vôbec poznáme. Do tohto raného obdobia okolo roku 1815 je datovaná práca *Lesná krajina*, pôvodne v majetku slečny Neogradyovej,¹⁴⁰ ako aj *Zimná krajina so želiarom*. Medzi Müllerovými dielami a následne aj u Marka sa často objavuje motív Tatier. Už spišský šľachtic Gregor Berzevici, ktorého rodina vlastnila pomerne obsiahle panstvá v Tatrách, patril k propagátorom tejto hornatej prírody. Vo svojich dielach viackrát opisoval krásu Tatier a okolia.¹⁴¹ Müller v roku 1816 vytvoril pohľad na *Štrbské pleso* s pohľadom na modrú hladinu obkolesenú končiarimi. Do predného plánu umiestnil postavu poľovníka. Keď sa pozrieme na známu Markovu kompozíciu *Zimná krajina*,¹⁴² vidíme podobný motív. Kószegehy vo svojom katalógu o spišskej krajinomalbe uverejňuje pravdepodobne túto kompozíciu pod názvom *Zimná krajina zo Ždiaru*, čo by pomohlo presnejšie určiť tento námet.¹⁴³ Kószegehy dielo uvádza ako v *Ost-Tatras*, čo bol zrejme vtedajší názov Belianskych Tatier. Po odchode do Talianska Markove kontakty so Spišom prestali. Nie je známe, či bol v kontakte so

svojím otcom, hlavne po jeho druhom sobášii. Pre kontakt s „domácim“ prostredím udržiaval styky len s Budínom a Pešťou, alebo Viedňou, kde pravidelne posielal svoje diela na výtvarné salóny. Markov významný vplyv na uhorskú krajinomalbu nenašiel odozvu u ďalších spišských umelcov.

Fluktuácia umelcov, pomerne stabilná vrstva objednávateľov, ako aj aktivita domácich umelcov sa orientovali prevažne na Levoču. Tá bola naďalej centrom Spiša hlavne v oblasti školstva a kultúry. Pre výtvarné umenie bolo dôležité pôsobenie profesorov kreslenia na evanjelickom lýceu, kde sa vzdelávalo, ako aj vyučovalo viacero významných osobností. Jednou z nich bol napríklad Ján Baumerth (Bauwerth, 1788, Levoča – 1833, Levoča). Spomína ho Jakub Melczer vo svojej práci *Biographien berühmten Zipser*¹⁴⁴ ako maliara a rytca. Tento levočský mešťan pôsobil ako učiteľ kreslenia na miestnom lýceu a venoval sa krajinomalbe. Okolo roku 1804 vytvoril pohľady na Tatry. Dielo sa nachádzalo v zbierke dr. Vojtecha Bethlenfalvyho v Betlanovciach. Išlo o *Pohľad na tatranský*

¹⁴⁰ SNG Archív výtvarného umenia, osobný fond (ďalej SNG AVU, OF) Anna Petrová-Pleskotová, nespracované – 41 x 55 cm, značené C, M., tempera, papier.

¹⁴¹ Patrik DERFIŇÁK : Gregor Berzevici a región Spiša, in: *Ročenka Katedry dejín FHPV PU*. Prešov 2004, s. 139.

¹⁴² Karol MARKO st. : *Zimná krajina*, VSG, inv. č. O 165. Zničené pri požiari. Pozri Elemér KÓSZEGHY : *Die Zipser Landschaft ihre Darstellung*, s. 4, č. 13.

¹⁴³ V zbierke pána L. Neogradyho sa nachádzali ďalšie dve krajinomalby – *Zimná krajina* z obdobia okolo roku 1815 a *Lesná lúka vo Východných Tatrách*. Pozri *tamže*, s. 4, č. 14a – 14b.

¹⁴⁴ Jakub MELCZER : *Biographien berühmten Zipser*. Kassa 1832, s. 335.

vodopád a *Pohľad na Starý Smokovec* (1806).¹⁴⁵ Vodopád sa podľa nápisu nachádza v malej Studenovodskej doline a je to jeden z mála gvašov, v ktorom umelec uprednostnil pre lepšie zvládnutie námetu orientáciu na výšku. Jeho štýl sa často zamieňa s Müllerom, ktorého gvaš *Pohľad na Vezuv* Baumerth kopíroval. Mierne však zmenil kompozíciu a pohľad na sopku.¹⁴⁶ Baumerth maľoval hlavne gvaše. Vychádzal z romantických prevedení svojho vzoru. Kőszeghy vo svojom katalógu o spišskej krajinomalbe uvádza jeho *Pohľad na Spišskú Novú Ves*.¹⁴⁷ Jeho synovec Kryštof Baumert (1792, Levoča – ?) patril k Czauzcikovým žiakom a podľa Jakuba Melcera: „... bol by, súdiac z výtvarných prác, dosiahol ako maliar a meštrýtec veľkú slávu. Zomrel práve vtedy, keď sa chystal prehĺbiť svoje výtvarné vzdelanie vo Viedni... 18. júla 1824.“¹⁴⁸

Tatranské motívy nachádzame aj v priebehu tridsiatych rokov 19. storočia nielen medzi školenými maliarmi, ale aj u domácich amatérov. Patrí k nim napríklad Ján Fabrici (Fabriczy, 1800, Poprad – 1865, Levoča) pôsobiaci na Spiši ako inžinier. Vytvoril dielo *Ansicht des Hochgräflich Nicolaus Csákischen Marktschleckens Donnersmarkt in Zipsen*, z obdobia rokov 1820 – 1830.¹⁴⁹ V tom istom čase namaľoval S. Spengel pohľad na *Tatry s Lomnickým štítom*. K spišským pohľadom môžeme zaradiť dielo Gustáva Pollága (Pollágha) zachytávajúce *Pohľad na Levoču od Mariánskej hory*.¹⁵⁰ Vydavateľstvo Jozefa Trentsenského vydávalo tiež litografie zobrazujúce Vysoké Tatry – napríklad *Panorámu od Lučivnej*.¹⁵¹ Medzi umelecky založenou šľachtou vynikal hlavne Emanuel Andráši (Andrássy, 1821 – 1891), ktorý stvárnil *Vodopád vo Valachove*.¹⁵²

Okolo polovice 19. storočia sa stávali čoraz populárnejšie veduty miest. Nájdeme tu veduty Levoče, Kežmarku, Spišského Štvrtka, známe

najčastejšie v grafickom prevedení od autorov Alexandra Kepplera, Maxa Mihálya, Jakuba Alta, Ludovíta Röhbocka.¹⁵³ Tatry sa postupne stávali aj vyjadrením národného symbolu, ako to pozorujeme na niekoľkých portrétoch od Petra Michala Bohúňa. Naďalej patrili k častým krajinárskym motívom nielen spišskej, ale aj uhorskej maľby ako takej. Z generácie Markových nasledovníkov poznáme napríklad dielo *Tatranská krajina* od Gustáva Keletiho.¹⁵⁴

Synom krajinára Jána Jakuba Müllera bol maliar Gustáv Müller (1811, Levoča – ?). U otca získal prvé vzdelanie a inšpiroval sa jeho pohľadmi na spišskú krajinu. Používal, podobne ako otec, trojplánovú kompozíciu s využitím drobných figurálnych výjavov. Neprekročil však hranice súdobej krajinárskej produkcie s dôrazom na opisnosť. Vzdelával sa tiež u Jozefa Czauzcika, u ktorého sa naučil hlavne základy portrétneho maliarstva. V rokoch 1836 – 1837 študoval na viedenskej akadémii, kde navštevoval triedu antického kreslenia prof. Leopolda Kuppelwiesera. Počas štúdia v roku 1837 vystavoval napríklad na prehliadke výtvarných diel organizovanej školou. Na nej predstavil jeden portrét a jednu miniatúru.¹⁵⁵ Poznanie viedenského prostredia bolo pre neho dôležité aj pri jeho neskoršom pobyte v tomto meste, kde od roku 1849 pôsobil ako portrétista. Z Viedne sa vďaka objednávkam dostal do Bratislavy, kde napríklad v roku 1839 portrétoval členov perníkarskej rodiny Ederovcov.

V portrétnej a žánrovej tvorbe sa venoval hlavne tradičným typom biedermeierového maliarstva. Odvolával sa najmä na svojho učiteľa Czauzcika. Na jeho príklade pravdepodobne vytvoril zátišie s kvetmi (1827).¹⁵⁶ V roku 1836 portrétoval Jozefa Záborského zo Záboria a z Abrahámoviec,

¹⁴⁵ Ján BAUMERT : *Pohľad na tatranský vodopád* (Prospect des Wasserfalls in Carpatischen Gebürge, nahmatlich in dem Thal Klein Kalbach gennant). *Pohľad na Starý Smokovec*, 1806, Kőszeghyho pozostalosť, bez inv. č. Diela sa nachádzali v zbierke veľkovevodu Jozefa v kaštieli v Alcsute pri Budapešti.

¹⁴⁶ Podľa A. Petrovej-Pleskotovej sa nachádzal v súkromnej zbierke v Levoči – SNG AVU, OF Anna Petrová-Pleskotová : heslo: Baumerth.

¹⁴⁷ Elemér KŐSZEGHY : *Die Zipser Landschaft ihre Darstellung*, s. 19.

¹⁴⁸ Jakab MELCZER : *Biographien berühmten Zipsen*, s. 335.

¹⁴⁹ Ján FABRICZY : *Pohľad na Spišský Štvrtok*, 1830 – 1850, SNM SM, inv. č. 6075. Elemér KŐSZEGHY : *Die Zipser Landschaft ihre Darstellung*, s. 4, č. 15. – Uvedený v majetku rodiny grófa G. Čákiho.

¹⁵⁰ Gustáv POLLÁGH : *Pohľad na Levoču zo Šajbovca*, 1837, SNM SM, inv. č. 12. *Tamže*, s. 5, č. 23.

¹⁵¹ Joseph TRENTSENSKY : *Panoráma Tatier od Lučivnej*, Múzeum TANAP, inv. č. G 112, G 189.

¹⁵² Emanuel ANDRÁSSY : *Vodopád vo Valachove*, Kaštieľ Betliar.

¹⁵³ Max MIHÁLY : *Levočské kúpele*, 1840, SNM SM, inv. č. 18. Josef ZAHRADNICEK a Jacob ALT : *Kežmarok*, 1840 – 1850, VSM, inv. č. R 23508. Franz HABLITSCHKEK a Ludwig RÖHBOCK : *Kežmarok s Vysokými Tatrami*, VSM, inv. č. S 3984.

¹⁵⁴ Gustáv KELETI : *Tatranská krajina*, Herman Ottó Muzeum Miskolc, inv. č. P 77.217.

¹⁵⁵ Katarína BEŇOVÁ : Umelecké diela na výstavách Akadémie výtvarných umení v budove svätej Anny vo Viedni v rokoch 1786 – 1864, in: Dana Bořutová a Katarína Beňová : *Osobnosti a súvislosti umenia 19. storočia*, s. 264. Portrét mladíka datovaný do roku 1837 sa nachádza v zbierke Galérie umenia v Nových Zámkoch, inv. č. M 292, pôvodne v Zmetákovej zbierke.

¹⁵⁶ Gustáv MÜLLER : *Zátišie z jarných kvetov*, 1827, VSM, inv. č. S 2685.

niekedy v priebehu štyridsiatych rokov 19. storočia Františka Mikuláša Kozubského z Kozub.¹⁵⁷ V roku 1838 vypracoval portrétnu miniatúru Gustáva von Györgyho, ktorý pôsobil ako adjutant u maršala Wielanda, ďalej portréty Jána von Burjána a jeho manželky Amáliu, rodenej Páterovej,¹⁵⁸ portrét F. Stoltza a jeho manželky (okolo 1845) a portrét neznámej dievčiny (1839) v oválnom rámovaní.¹⁵⁹ Z neskoršieho obdobia poznáme portrét nadporučíka v čiernej uniforme z roku 1850, ktorý sa nachádzal v košickej zbierke.¹⁶⁰ Neďatovaný je umelcov *Autoportrét*.¹⁶¹ Neštylizuje sa tu do postavy maliara, ale stvárňuje len detailný pohľad na svoju tvár. V krajinomalbe sa venoval pohľadom na Spiš – napríklad *Spišská Kapitula s hradom* (1829), *Farský kostol v Levoči* (1832), *Kúpele Lubovňa* (1833), *Tatranská krajina s Lomnickým štítom* (1833), kresba *Podtatranská krajina* (1836) alebo *Kúpele Starý Smokovec* (1836).¹⁶² Anna Petrová-Pleskotová publikuje jeho *Pohľad na Tatry od Veľkej Lomnice* z roku 1833.¹⁶³ Do krajinárskych výjavov často komponuje vpredu sediace postavy odpočívajúcich sedliakov, postavu maliara prípadne romantickú figúru čítajúceho mládenca.

Czauczikova škola

Rastom významu Budína a Pešti upadá činnosť miestnych, spišských umelcov. V portrétnom umení prevláda post-biedermeierovská tradícia so zdôrazňovaním atribútov príslušníkov jednotlivých spoločenských vrstiev. Práve stále silná stredná vrstva udržiavala na Spiši ešte do konca prvej polovice 19. storočia viacero umelcov. Rombauer zomrel v Prešove, Marko žil v Taliansku.

Jediným dlhodobo pôsobiacim spišským maliarom sa tak stal práve Jozef Czauczik a okruh jeho žiakov. Tí pokračovali v portrétnej a krajinárskej tvorbe. Dosah ich tvorby zostal zväčša na miestnej úrovni alebo tiež odišli zo Spiša. Väčšie objednávky získavali hlavne v Budapešti, kde sa po rakúsko-uhorskom vyrovnaní v roku 1867 sústredila celá umelecká scéna. Krajinomalba ustrnula v polohe vedutového maliarstva. Jej častým motívom zostali pohľady na Tatry. Nachádzame ho napríklad v tvorbe málo známeho maliara Karola Pichlera, alebo rakúskeho vedutistu Jakuba Alta (1789 – 1872). Obraz *Pohľad na Lomnický štít* prezentoval autor na peštianskom salóne v roku 1841, keď sa tam vystavovali už spomínané Müllerove diela. V roku 1840 spodobil oblasť Smolníka, keď namaľoval miestny kostol.¹⁶⁴ Ďalší maliar Tivald Glatz (1818 – 1871) z Viedne vystavil v roku 1842 v Pešti obraz s názvom *Ansicht der Karpathen von Poprad gegen Felka*.¹⁶⁵ Je to jeden z mála známych príkladov tatranského motívu v jeho tvorbe, keďže sa viac orientoval na prostredie okolia Viedne a oblasti od Bratislavy až po Nitru.

Polovica 19. storočia bola na Spiši pod vplyvom Czauczikových žiakov, z ktorých väčšina sa venovala portrétnemu umeniu a krajinomalbe. K najstarším študentom patrili Karol August Tibely/Tibelly (1813, Spišské Podhradie – 1870?, Rimavská Sobota). U Czauczika získal základy kresby a náuky o kompozíciách. V roku 1831 sa stal členom grémia magistrátu v Spišskom Podhradí. Pre problémy v rodine sa tejto funkcie musel vzdať.¹⁶⁶ Do roku 1844 sú doložené jeho prvé kontakty s Pešťou. Vystavoval na salóne výtvarného spolku svoje dielo s námetom *Karpatskej krajiny*.¹⁶⁷

¹⁵⁷ *Výstava portrétov a miniatúr košických rodín*, Košice 1921, s. 28, č. 142. s. 30, č. 154. Gustáv MÜLLER : *Neznámy nadporučík*, 1850, VSG, inv. č. O 136.

¹⁵⁸ Elemér KŐSZEGHY : *Bildnismalerei in der Zips*, s. 29, č. 179, 178, 178a. Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, č. 90 – 91.

¹⁵⁹ Gustáv MÜLLER : *Portrét Ferdinanda Stoltza*, okolo 1845, SNM SM, inv. č. 7507. TENŽE : *Portrét pani Stoltzovej*, SNM SM, inv. č. 7508. TENŽE : *Portrét dievčaťa*, 1839, Galéria umelcov Spiša, Spišská Nová Ves, inv. č. M 462. Ďalšie diela: *Portrét neznámeho muža*, 1835, SNM SM, inv. č. 3161. *Portrét neznámeho šľachtica*, okolo 1840, SNM SM, inv. č. 3157. *Portrét muža v uniforme*, okolo 1830, SNM SM, inv. č. 3156.

¹⁶⁰ *Výstava portrétov a miniatúr košických rodín*. Košice 1921, s. 26, č. 130. Gustáv MÜLLER : *Portrét nadporučíka*, VSG, inv. č. O 136.

¹⁶¹ Gustáv MÜLLER : *Autoportrét*, VSG, inv. č. O 277.

¹⁶² Elemér KŐSZEGHY : *Die Zipsler Landschaft ihre Darstellung*, s. 5, č. 18 – 22. Gustáv MÜLLER : *Spišská Kapitula s hradom*, 1829, VSG, inv. č. O 183, 176. TENŽE : *Farský kostol v Levoči*, 1829, SNM SM, inv. č. 1262, 1331. TENŽE : *Tatranská krajina s Lomnickým štítom*, VSG, inv. č. O 179. TENŽE : *Podtatranská krajina*, 1836, SNG, inv. č. K 2375. TENŽE : *Krajina pod Tatrami*, 1833, SNM SM, inv. č. 4450.

¹⁶³ Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, č. 94.

¹⁶⁴ *A 'pesti művészeti egyesület által 1841*, č. 96 – A 'lomniczi csúcs a' nagy és kis kohlbachi völgy mellett.

¹⁶⁵ *A 'pesti művészeti egyesület által 1842* : *A városi tánczterem-épületben kiállított művek lajstroma*. Pest 1842, č. 100. – Kárpátbércék látványa Poprad völgyéből.

¹⁶⁶ Soňa VÁMOŠIOVÁ : *Maliar Karol Tibely*, in: *Z novších výtvarných dejín Slovenska*, ed.: Ladislav Saučin. Bratislava 1962, s. 10. Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 74.

¹⁶⁷ *A 'pesti művészeti egyesülethez 1844-ik évből beküldött műveknek pótlék-lajstroma*. Pest 1844, č. 233. V tom istom roku tu vystavoval napríklad Karol Alexy svoju sochu s námetom Mateja Korvína, č. 223.

Na prelome štyridsiatych a päťdesiatych rokov 19. storočia sa zdržiaval prevažne na Spiši. O jeho ďalšom pôsobení nie je veľa záznamov. Vie sa, že pracoval v Banskej Štiavnici, v Brezne (okrem iného sa tu spoznal napríklad s Gustávom Zechenterom-Laskomerským), v Sibini (Sibiu) a opäť na Spiši. V roku 1856 sa prezentoval znova na výtvarnom salóne v Pešť-Budíne. Vystavoval tu obraz *Lomnický štít*.¹⁶⁸ Je zrejmé, že Tibely mal kontakty v Budíne i Pešti. Už v roku 1850 ho riaditeľ Maďarského národného múzea August Kubínyni požiadal o zaslanie životopisu a ukážku tvorby. Kubínyni v tom čase oslovil aj ďalších spišských umelcov alebo ich potomkov, ako napríklad Czauzika, Marka alebo Müllera.¹⁶⁹ V roku 1863 časopis *Vasárnapi Ujság* publikoval jeho pohľad na *Rybie pleso v Tatrách*, podľa dnes už nezvestného Tibelyho obrazu.¹⁷⁰ Bol súčasťou textu o Vysokých Tatrách pod názvom *A Halastó a szepesi Karpáthok*. Na výstave spišskej krajinomalby sa vystavovali jeho diela z tatranského prostredia, ako už spomínaný *Lomnický štít*, *Die Schlagendorfer Spitze* a *Javorina*.¹⁷¹ V Tibelyho prípade sú zaujímavé jeho kontakty s národne orientovanou inteligenciou nielen v domácom prostredí (Zechenter-Laskomerský), ale napríklad aj v Čechách. Na základe jeho zachovanej korešpondencie vieme o tom, že maliara si vážila i spisovateľka Božena Nemcová.¹⁷² To, že jeho uplatnenie ako umelca nebolo veľmi ľahké, popisuje v liste Zechenterovi, kde si sťažuje: „*Teraz dostávam v továrni na olej, ktorá je v tom istom dvore, polovicu predošlého platu. Tento je taký malý, že neustále musím bojovať so starosťami o potravu. Lepšie miesto už sotva dostanem, pretože môj pokročilý vek je na prekážku a uprednostňujú sa vždy len mladší. Malba by mohla vypomôcť, pretože krajiny maľujem ešte vždy dobre, ale obrazy nejdú vonkoncom na*



Obr. 119. Karol Tibely: Portrét detí z rodiny Příhradných, 1848.

odbyt.¹⁷³ Údaje o jeho smrti sú pomerne nejasné, zomrel pravdepodobne vo svojom rodisku odkázaný na milodary svojej rodiny.

V portrétnej činnosti vychádzal zo vzoru svojho učiteľa Czauzika. Okrem pomerne strnulo namaľovaných podobizní členov svojej rodiny portrétoval tiež predstaviteľov spišských rodín, ako napríklad kežmarského obchodníka Eduarda Kolbenhayera a jeho manželku Júliu, rodenú Lámovú (1847), Ernesta Příhradného, podobne ako jeho manželku Ernestínu, rodenú Genersichovú, a Eduarda Kiševič-Horváta (Kissevich-Horváth) z Lomnice.¹⁷⁴ Z ďalších osobností spodobnil Ernestínu Festovú (okolo 1850) a jej manžela spišskopodhradského obchodníka Pavla Festa (okolo 1850). Vytvoril aj jednu z mála skupinových podobizní detí z rodiny Příhradných, z roku 1848. I tu nadviazal na Czauzika. Túto objednávku získal na odporúčanie svojho mentora a obraz sa nachádzal v zbierke rodiny Bethlenfalvyovcov v Betlanovciach.¹⁷⁵ V prírodnom prostredí stvárnil

¹⁶⁸ *A 'pesti művészeti által 1856, évi május 10-től június 13-ig kiállított művek lajstroma*. Pest 1856, č. 25. Uvedený je bytom v Sibini (Sibiu)/(Nagy) Szeben/Hermannstadt). Karol August TIBELY: *Lomnický štít* (Lomnici hegy csúcsa/Die Lomnitzer Spitze).

¹⁶⁹ Jenő KAPOSSY: XIX. Szászadi magyar művészek önéletrajzának kérdéséhez, in: *Magyar Múzeum*, 1946, s. 33 – 34.

¹⁷⁰ *Vasárnapi Ujság*, 13. decembra 1863, č. 50, s. 449. Citované podľa internetu <http://epa.oszk.hu/00000/00030/00510/pdf/00510.pdf> (1. septembra 2012).

¹⁷¹ Elemér KÓSZEGHY: *Die Zipsler Landschaft ihre Darstellung*, s. 6, č. 32 – 34.

¹⁷² Soňa VÁMOŠIOVÁ: *Maliar Karol Tibely*, s. 11.

¹⁷³ *Tamže*, s. 12.

¹⁷⁴ Elemér KÓSZEGHY: Szepesi Művész, č. 61 – 62. Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ: *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, č. 96 – 99 (obr.).

¹⁷⁵ Obraz videl ešte v medzivojnovom období Kószeghy. Vlastnili aj Czauzikovo dielo *Čítajúca žena*, (okolo roku 1830) a napríklad i Czauzikovu kópiu podľa známeho Amerlingovho obrazu *Čítajúcej ženy v turbane*. Kószeghyho pozostalosť, bez inv.č. Obraz bol v roku 1933 vystavený na prehliadke spišského portrétu. Pozri Elemér KÓSZEGHY: *Bildnismalerei in der Zips*, s. 29, č. 182.



Obr. 120. Karol Tibely: Portrét Žigmunda Tibelyho a jeho manželky Augusty, okolo 1849.

Anidu, Malvínu, Hermínu a Artura. Často maľoval hlavne členov svojej rodiny, ako napríklad Žigmunda Tibelyho a jeho manželku Augustu, rodenú Grossmannovú. Ďalej Viliama (Wilhelm) Tibelyho z Banskej Štiavnice, ako aj jeho mladšieho brata Františka z Brezna.¹⁷⁶ Pripisuje sa mu portrét dr. Ludovíta (Ludwig) Schuberta zo Spišskej Novej Vsi a jeho manželky Agneše, rodenej Jägerovej.¹⁷⁷ Na základe grafickej predlohy vytvoril *Portrét uhorského kráľa Ferdinanda V.* (1836).¹⁷⁸

V krajinomalbe predstavoval romantickú polohu tohto žánru. Orientoval sa hlavne na tatranské motívy. Nepoužíval ju len ako kulisu k portrétom, ale priznával jej autonómnosť, hoci pomerne často využíval ľudskú mierku, aby zdôraznil majestátnosť prírody. Je evidentné, že sila prírody ho fascinovala. Zaoberal sa pôsobením rôznych druhov svetla, čo však nebol schopný adekvátne na základe dobových tendencií v krajinomalbe zvládnuť. Okolo roku 1834 namaľoval

napríklad *Pohľad na Starý Smokovec s Lomnickým štítom v pozadí* (okolo 1834), *Morské oko vo Vysokých Tatrách*.¹⁷⁹ Obraz *Tatranská krajina s figurálnou štafážou*¹⁸⁰ z roku 1855 je Tibelyho najvyspelejším dielom spišskej krajinomalby. Vychádzal z poznania Müllerovej tvorby, predovšetkým z jeho pohľadov na Tatry. Pomocou drobnej figurálnej štafáže v podobe výletníkov zdôraznil majestátnosť tohto pohoria. V roku 1840 namaľoval na objednávku rodiny Príhradných obraz s námotom *Železnorudňanská baňa*, ktorý bol vystavený na prehliadke spišského umenia v Budapešti v roku 1937.¹⁸¹ Pravdepodobne na želanie objednávateľa tu vyzdvihol práve bankú činnosť. V prípade tohto diela pozorujeme paralelu s už spomínaným Czuczukovým obrazom pre rodinu Probstnerovcov, prípadne s Müllerovým obrazom *Ladislavské bane v Slovincách* (1815). V členitej krajine do predného plánu umiestnil dvojicu detí (z rodiny Príhradných) stojacu pred bankým

¹⁷⁶ Tamže, s. 29, č. 185 – 188. Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve, č. 100 – 101 (obr.). SNG, inv. č. o 3749, 3750.

¹⁷⁷ Elemér KŐSZEGHY : *Bildnismalerei in der Zips*, s. 29, č. 189 – 190.

¹⁷⁸ Karol TIBELY : *Ferdinand V.*, 1836, ŠG, inv. č. O 299. Pozri Katarína BEŇOVÁ : Habsburgovci v prvej polovici 19. storočia : Panovnícky portrét v slovenských zbierkach, in: *Ars*, roč. 42, 2009, č. 2, s. 291 – 309.

¹⁷⁹ Karol TIBELY : *Starý Smokovec*, Tatranská galéria Poprad (ďalej TG), inv. č. K 80. *Tatranská krajina s figurálnou štafážou (Studené doliny od Hrebienka)*, 1855, VSG, inv. č. O 325.

¹⁸⁰ Karol TIBELY : *Tatranská krajina*, 1855, VSG, inv. č. O 325.

¹⁸¹ Elemér KŐSZEGHY : Szepesi Művészek, č. 60 ako *Železná huta* (v zbierke pani Kommerovej). Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve, č. 95 (obr.).



Obr. 121. Karol Tibely: *Tatranská krajina s figurálnou štafážou*, 1855.



Obr. 122. Karol Tibely: *Starý Smokovec*, 1858.

náhrobkom majiteľa baní, vedľa banských budov a kostolíka. Ide len o výsek krajiny bez zdôrazňovania panorámy. Svojím prevedením sa obraz

stáva dôležitým historickým prameňom. Inklináciou k romantizmu sa prejavuje dielo vytvorené pre príbuzného Waltera Tibelyho z Banskej Štiavnice, pre ktorého namaľoval obraz *Na Sitne pri západe slnka*.¹⁸² Podobné práce poznáme aj z tvorby českého maliara Antonína Mánesa a je možné, že Tibely poznal jeho tvorbu vďaka svojim českým kontaktom. Samotná téma má spojitosť s miestnou legendou a stáva sa príkladom tzv. vlasteneckej krajiny. Popri predchádzajúcich dielach, ktoré boli výsekmi z prírody, sa tu stretávame s panorámou štiavnickej krajiny. Dielo poznáme len na základe čiernobielej reprodukcie, aj napriek tomu si je možné všimnúť prácu so svetlom a romantické citové vnímanie krajiny. Anna Petrová publikuje ešte zo šesťdesiatych rokov 19. storočia aj *Pohľad na Spišskú Novú Ves* s motívom poľovníka v popredí.¹⁸³ Ako sa dozvedáme od Zechentera Laskomerského, v roku 1853 poznal ešte

¹⁸² KAROL TIBELY : *Krajina pri západe slnka. Na Sitne pri západe slnka*, okolo 1840, SNM SM, inv. č. 5956.

¹⁸³ TENŽE : *Pohľad na Spišskú Novú Ves*. Okolo 1860, VSG, inv. č. O 51. ANNA PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, č. 103 (repr.).



Obr. 123. Titus Szent-Istványi: Popradské pleso, 1886.

dva Tibelyho obrazy, obidva s tematikou požiaru v krajine – *Požiar v Spišskej Novej Vsi* z roku 1849¹⁸⁴ a *Požiar v Javorinských lesoch*.¹⁸⁵

Pomerne vyspelý Tibelyho štýl môžeme dať do súvislosti s dobovou, hlavne rakúskou produkciou. Soňa Vámošiová si všima aktivity viedenského krajinomaliara a vedutistu Jakuba Alta, ktorý pravidelne popri Viedni vystavoval aj v Pešti a Budíne. Z prameňov je tiež známy jeho pobyt v Tibelyho rodisku v Spišskom Podhradí okolo roku 1840. Vytvoril vtedy sériu tatranských pohľadov.¹⁸⁶ To, že sa okolo polovice päťdesiatych rokov 19. storočia stávajú Tatry populárnou témou, môžeme pozorovať aj v tvorbe umelcov, ktorí nepôsobili priamo na Spiši. Napríklad vedutista a kresliar Karol Ľudovít Libay (1814, Banská Bystrica – 1888, Viedeň) namaľoval v tomto období cyklus pohľadov na Tatry, ktorý vyšiel ako album v roku 1861 v košickom nakladateľstve Gustáva Hartiga.¹⁸⁷ Libay prezentuje tatranské

končiare ako turistické miesto a práve vďaka svojim aktivitám v alpských kúpeľných mestečkách mal skúsenosti so zdôraznením prírodných krás. Tie sa v adekvátnej forme mali stať vábničkou pre návštevu tohto regiónu. Nezaprel svoje kvality v krajinomalbe a dobré pozorovateľské oko maliara sa prejavilo v dôraze na detail.

Czauczikovým žiakom, ktorý krátko študoval na viedenskej akadémii v rokoch 1844 – 1845, bol Titus Szent-

Istványi (1823, Gelnica – 1888, Kežmarok). Napriek rozbehnutému školeniu po návrate pôsobil ako úradník na Javorine a neskôr ako profesor kreslenia v Kežmarku a Levoči. Tvoril drobné krajinky pod vplyvom doznievajúceho romantizmu, napríklad *Alpská krajina s pastierom*, *Krajina pri západe slnka*, *Krajina s vodopádom a kaštieľom*. Pracoval prevažne na základe predlôh. V rámci poznania domáceho prostredia vyhotovil *Pohľad na Levoču z Eötvösövskej záhrady* (z Probstnerovej ulice), pohľad na *Dunajec* (okolo 1860), *Tatranskú krajinu s bystrinou* (1868).¹⁸⁸ Spájal motívy krajinomalby s figurálnymi, napríklad prechádzajúca sa žena a dvojica v záhrade, kde v zadnom pláne umiestnil pohľad na vedutu Levoče. Kőszeghy vystavoval viacero jeho krajín, v tom čase v zbierke umelcovej rodiny, obrazy *Muráň* (okolo 1865), *Rybníky* v dvoch verziách, *Zbojnícku skalú* a *Širokú*.¹⁸⁹ Na konci života namaľoval *Tatry* (1870) a *Popradské pleso* (1886).¹⁹⁰ Czauczikov vplyv vidíme na

¹⁸⁴ Vystavený na *Szepesi Művészek*, č. 59 (vedený v zbierke Mikuláša Lupkovitsa).

¹⁸⁵ Podľa Gustáva K. ZECHENTER-LASKOMERSKÝ: *Päťdesiat rokov slovenského života*. Bratislava 1956, s. 349. Pozri Soňa VÁMOŠIOVÁ: *Maliar Karol Tibely*, s. 11.

¹⁸⁶ *Tamže*, s. 14.

¹⁸⁷ Ladislav SAUČIN: *Slovenské maliarstvo, grafika a sochárstvo 1850 – 1900*. Bratislava 1973, s. 11. Danica ZMETÁKOVÁ: *Karol Ľudovít Libay*. Bratislava 1997, kat. č. 109. Napríklad *Panoráma Štrbského plesa*, 1883, SNG, inv. č. K 16148. Ďalšie práce sú napríklad *Starý Smokovec. Bellevue a horný Švajčiarsky dom*, 1861, TG, inv. č. G 153. *Starý Smokovec*, 1861, TG, inv. č. G 155. *Pohľad na Lomnický štít z Hrebienka*, okolo 1861, VSM, inv. č. S 4006 a ďalšie.

¹⁸⁸ Titus SZENT-ISTVÁNYI: *Pohľad na Probstnerovskú záhradu*, okolo 1850, SNM SM, inv. č. 3614. TENŽE: *Tatranská krajina*, okolo 1870, SNM SM, inv. č. 3926.

¹⁸⁹ Elemér KŐSZEGHY: *Die Zipser Landschaft ihre Darstellung*, s. 6 – 7, č. 38 – 42 a 44 – 45, č. 37 Levoča od Eötvösövskej záhrady a č. 43. Dunajec sme už spomínali. Ďalším identifikovaným dielom je *Rybie jazero*, VSM, inv. č. H 44770.

¹⁹⁰ Titus SZENT-ISTVÁNYI: *Tatry*, VSM, inv. č. H 44769. TENŽE: *Popradské pleso*, 1886, VSG, inv. č. O 31. – *Szepesi Művészek*, č. 69. TENŽE: *Tatranská krajina s bystrinou*, 1868. Pozri Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ: *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, č. 108 (obr.).



Obr. 124. Titus Szent-Istványi: Autoportrét, 1853 – 1858.

zátišiach, keď zachytil napríklad *Vázu s kvetmi*,¹⁹¹ kde do zdobenej biedermeierovskej vázy umiestnil kyticu ruží. V zbierke VSG sa zachoval aj jeho *Autoportrét* datovaný do obdobia okolo roku 1862.¹⁹² K portrétnym prácam, pomerne ojedinelým, vytvoril niekoľko portrétov neznámych osôb, pričom ich štylizoval do rôznych úloh – *Portrét mladej ženy v orientalizujúcom kostýme*, *Portrét umelcovej manželky ako Diany*, *Portrét neznámej ženy v krajine*.¹⁹³ Portrétoval napríklad Theodora Pfannschmidta s Tatrami v pozadí.¹⁹⁴ Je tu badateľný rukopis tvorby jeho učiteľa Jozefa Czauzika. Spodobnil tiež členku svojej rodiny Irmu Payerovú, rodenú Szent-Istványi, ešte ako trojročnú v roku 1858. Ďalším detským portrétom je podobizeň neznámej dievčiny v zbierke Východoslovenského múzea.¹⁹⁵ Kompozíciu ležiacej ženy s rozpustenými vlasmi v intímnom prostredí jej spálne pri spánku¹⁹⁶ môžeme dať do súvislosti s Lumnitzerovým stvárnením



Obr. 125. Titus Szent-Istványi: Portrét neznámej ženy v krajine, 1850.

češúcej sa ženy, prípadne s ďalším dielom *Portrét ženy s kvetmi vo vlasoch*.¹⁹⁷

Czauzikov „zahraničný“ žiak Theodor (Tivadar) Boemm (1822, Mukačevo – 1889, Drážďany) pôsobil na Spiši najprv v rokoch 1845 – 1848, keď študoval na evanjelickom lýceu v Levoči. V tomto období sa dostal do okruhu miestnych maliarov, ako bol napríklad Mück a hlavne Czauzík. V rokoch 1853 – 1854 študoval vo Viedni na akadémii. Následne cestoval v roku 1854 do Drážďan, Belgicka, Paríža, ktoré zásadne ovplyvnili jeho tvorbu. Ako píše Josef Polák: „Dresdner bringt in der Zipser Kunst der an mit 20 Jahren seines Schaffens afgehört, schon Pariser Luft.“¹⁹⁸ Theodor Boemm získal v roku 1863 levočské občianstvo.¹⁹⁹ Od roku 1867 tu pôsobil ako učiteľ kreslenia a neskôr zástupca profesora kreslenia. Na Spiši žil až do roku 1882, keď sa odsťahoval do Drážďan. Napriek tomu, že sa potom usadil v saskkej metropole,

¹⁹¹ Titus SZENT-ISTVÁNYI : *Váza s kvetmi*, 1854, SNM SM, inv. č. 4438.

¹⁹² TENŽE : *Autoportrét*, 1862, VSG, inv. č. O 288. Pozri ANNA PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, č. 109 (obr.).

¹⁹³ Titus SZENT-ISTVÁNYI : *Žena v krajine*, 1850, VSG, inv. č. O 290. Na tomto diele vidieť vplyv Czauzikových kompozícií, ako napríklad tých podľa Guerciniho obrazu Diany. ANNA PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 74.

¹⁹⁴ *Tamže*, s. 79.

¹⁹⁵ Elemér KÓSZEGHY : *Bildnismalerei in der Zips*, S. 32, č. 233. Czauzikov vplyv možno rozpoznať napríklad na *Portréte muža* v zbierke VSG, inv. č. O 289. Titus SZENT-ISTVÁNYI : *Portrét neznámeho dievčaťa*, VSM, inv. č. S 339.

¹⁹⁶ Titus SZENT-ISTVÁNYI : *Spiaca žena*, SNM SM, inv. č. 6328.

¹⁹⁷ TENŽE : *Portrét ženy s kvetmi vo vlasoch*, VSM, inv. č. S 340.

¹⁹⁸ Josef POLÁK : *Das Porträt in der Zips*, in: *Prager Presse*, 2. júla 1933, s. 6.

¹⁹⁹ SBS 1, s. 275.



Obr. 126. Teodor Boemm: Portrét muža, okolo 1850.

spišské periodiká sledovali jeho činnosť a informovali o jeho výstavných aktivitách.²⁰⁰ Maliarskej činnosti sa venoval sprvoti len ako záľube a hlavne po odsťahovaní sa do Saska sa naplno rozhodol maľovať. V jeho tvorbe doznieva biedermeierovská tradícia portrétu. Napríklad využíva krajinárske pozadie. Sem patrí *Portrét neznámeho muža* z obdobia okolo roku 1850. Tu už sa intenzívne prejavuje jeho zahraničné školenie.²⁰¹ Obraz môžeme dať do súvislosti s Czauczikovým obrazom levočského advokáta a člena Maďarskej akadémie vied Samuela Fabriciho z roku 1833. Podobizniam sa venoval od začiatku svojej kariéry. Napríklad portrétoval riaditeľa kobaltových baní na Spiši *Ota Modracha a jeho manželku Žofiu* (okolo 1845).²⁰² V roku 1865 tiež spodobnil kežmarského obchodníka *Juraja Kamičku*. V tom istom roku vytvoril *Portrét mladého muža s briadkou*.²⁰³ V spišských rodinách sa zachovalo viacero jeho podobizní. Takým je aj portrét rodiny Fridricha



Obr. 127. Teodor Boemm: Portrét mladého muža s briadkou, okolo 1865.

Fleischera Mateóczyho, ktorý na výstavu spišského umenia konanú v Budapešti v roku 1937 zapožičal zo svojej zbierky známy architekt Quido Hoepfner.²⁰⁴

Umeniu sa venovala aj jeho dcéra Ritta Boemmová. Z jej zbierky pochádzali umelcov autoportrét vystavený na budapeštianskej výstave biedermeieru v roku 1913 a zo zbierky teoretika umenia Bélu Lazára portrétna kresba.²⁰⁵ Pravdepodobne pre spišské prostredie vytvoril portrét cisára Františka Jozefa, ako o tom informuje *Zipser Anzeiger*.²⁰⁶ V roku 1863 portrétoval profesora Juraja Šablíka (Schablíka), ako aj jeho manželku Žofiu.²⁰⁷ Zo spišských osobností zachytil tiež manželku Juraja Blašiho (Blassy, 1863) alebo kuriálneho sudcu grófa Čákiho (1865). Zo známej probstnerovskej rodiny spodobil napríklad Hermínu, rodenú Prihradnú, manželku Juraja Probstnera (1870).²⁰⁸ V portrétnom umení sa Boemm vymyká bežnej provinčnej produkcii toho obdobia,

²⁰⁰ *Zipser Bote*, 2. mája 1885, č. 18, s. 3. Informuje o jeho vystavených dielach v Drážďanoch. Podobne aj *Szepesi Hirnök*, 30. marca 1907, č. 13, s. 4 píše o jeho vystavených dielach v Budapešti.

²⁰¹ Teodor BOEMM : *Portrét muža s horskou krajinou v pozadí*, okolo 1850, SNG, inv. č. O 1877. Na porovnanie pozri Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 131, č. 111 (obr.).

²⁰² *Tamže*, č. 114 – 115 (obr.).

²⁰³ *Kat. Košice Czauczik a jeho okruh*, Košice 1981, č. 54 a VSG, inv. č. O 567.

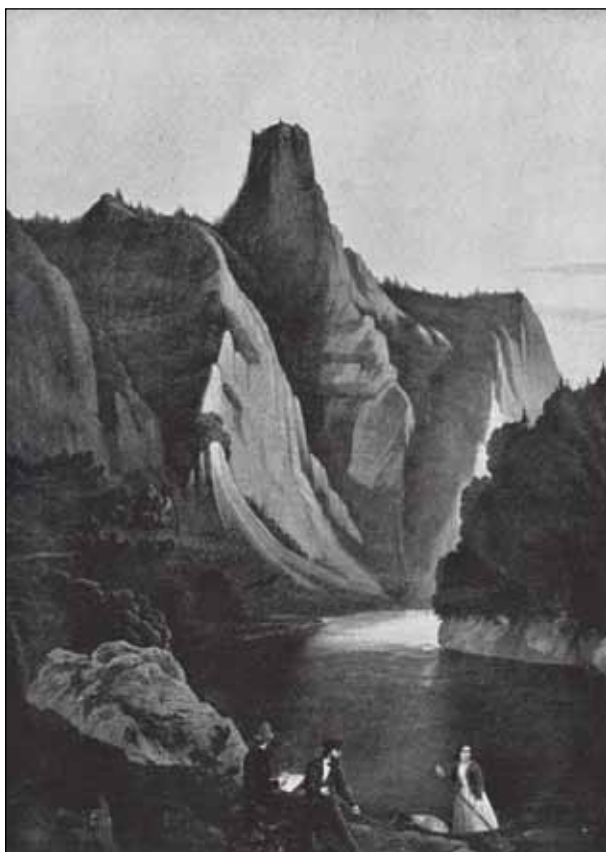
²⁰⁴ Elemér KŐSZEGHY : *Szepesi Művészek*, č. 66 – 68.

²⁰⁵ *Magyar biedermeier művészet. Az Ernst Múzeum kiállításai*, Budapest 1913, s. 26, č. 101 – 102.

²⁰⁶ *Zipser Anzeiger*, 15. júla 1865.

²⁰⁷ Elemér KŐSZEGHY : *Bildnismalerei in der Zips*, s. 32, č. 225.

²⁰⁸ Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, č. 116 a 118.



Obr. 128. Teodor Boemm: *Krajina od Dunajca*, okolo 1848.

čo bolo akiste zapríčinené jeho znalosťami európskeho umenia, ktoré mal možnosť spoznať na cestách v Belgicku a vo Francúzsku. Ladislav Saučín dáva niektoré jeho práce do kontextu s tvorbou maliara Anselma Feuerbacha (1829 – 1880) práve pre jeho spájanie tradičného prístupu v maľbe s modernými tendenciami.²⁰⁹ Dnes nie sú známe diela vystavené v Budapešti v roku 1933, ako už spomínaný *Portrét kežmarského obchodníka Juraja Kamičku* (1865), či *Manželka Gottlieba Stammingera Amália*, dcéra Samuela Schmöngnera, profesora na levočskom gymnáziu (1870). O tri roky neskôr spodobil Lujzu Vietorisovú, rodenú Ďurkovičovú (Gyurkovits), a Šarlotu Dianiškovú, rodenú

Škultétyovú, (1880) i mladíka s menom Müller. V 1888 portrétoval svoju dcéru Lucy Bogatty Boemmovú. Na obraze je v nemčine uvedené „*Das letzte Werk des Malers aus 1888*“. Na zmienenú výstavu dielo zapožičala Ritta Boemmová zo svojho majetku z Budapešti.²¹⁰

V krajinomalbe namaľoval romantické prevedenie krajiny *Na rieke Laborec*. Okolie Levoče sa stalo témou Boemmových krajinárskych kompozícií. Vychádzal hlavne z tatranských motívov – *Starý Smokovec* (okolo 1859), *Krajina od Dunajca*, *Tatranské kúpele*, alebo *Pohľad na Starý Smokovec so Slavkovským štítom*.²¹¹ Medzi prevládajúcimi žánrami spišskej maľby sa objavuje najmä portrét a krajinomalba. V prípade Boemmy sa stretávame i s dielom historizujúceho charakteru, hoci v spojitosti s portrétom. V päťdesiatych rokoch 19. storočia vytvoril podobizeň Matúša Čáka Trenčianskeho.²¹² Mal vytvoriť tiež *Portrét Františka Jozefa I.* pre levočskú radnicu.²¹³

K menej známym maliarom tohto obdobia činným na Spiši patril aj Anton Springer st., ktorý robil kópie starých majstrov a inšpiroval sa dielom Czauczika. Spomína sa jeho portrét Františka Mariášiho z roku 1863.²¹⁴ Na Spiši pôsobil aj jeho syn Adolf Springer, ktorý sa venoval reštaurovaniu obrazov. O osobnosti maliara Júliusa Guldenfingera (1833, Krompachy – 1894, Šarišské Michaľany) sa dozvedáme viac o jeho jedinečnom osude ako maliarskej tvorbe. L. Saučín píše: „*Neskôr sa stal nesprátnym a vzdorným hľadačom akejsi absolútnej pravdy, čo sa prejavilo v množstve pravôt, ktoré viedol temer celý svoj život.*“²¹⁵ Študoval na výtvarnej akadémii vo Viedni a v Düsseldorfe. Jeho spomínané štúdiá na bavorskej akadémii v Mníchove sa nepotvrdili.²¹⁶ Venoval sa krajinomalbe, kde maľoval prírodu Spiša, spodobil zákutia Považia, Oravy i Zemplína. Patria sem jeho zobrazenia zrúcanín hradov (Oravský zámok, 1865), aj náladové krajiny ako napríklad *Jesenné ráno v údolí Váhu*, *Lipovecké údolie*, *Strečno* alebo *Kriváň*.²¹⁷

²⁰⁹ Ladislav SAUČÍN : *Slovenské maliarstvo*, s. 15.

²¹⁰ Elemér KÓSZEGHY : *Bildnismalerei in der Zips*, s. 32, č. 226 – 232.

²¹¹ Elemér KÓSZEGHY : *Szepesi Művészek*, s. 22, kat. č. 239 – *Smokovec* (Tátrafüred), 40, kat. č. 397 – *Krajina od Dunajca*. Obrazy Teodor BOEMM : *Pohľad na Starý Smokovec* a *Pri Dunajci* publikuje Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, č. 112, 110 (obr.). V zbierke Banského múzea v Banskej Štiavnici sa nachádzajú obrazy TENŽE : *Alpská krajina* (inv. č. UH 1766) a TENŽE : *Alpská krajina s bárkou* (inv. č. UH 1767).

²¹² Teodor BOEMM : *Matúš Čák Trenčiansky*, Vlastivedné múzeum, Spišská Nová Ves, inv. č. 64.

²¹³ SAUR 1996, BD. 12, S. 172.

²¹⁴ Elemér KÓSZEGHY : *Bildnismalerei in der Zips*, s. 32, č. 234. Je možné, že tu ide o *Portrét muža s preloženými rukami* v oválnom ráme, datovaný do roku 1863, v zbierke SNG, inv. č. O 4341.

²¹⁵ Ladislav SAUČÍN : *Slovenské maliarstvo*, s. 15.

²¹⁶ Katarína BEŇOVÁ : *Mníchovská akadémia a jej študenti zo Slovenska*. Niekoľko príkladov zo Slovenska, in: Dana Bořutová a Katarína Beňová : *Mníchovská akadémia a Slovensko*. Bratislava 2011, s. 41 – 42.

²¹⁷ Elemér KÓSZEGHY : *Szepesi Művészek*, č. 74.



Obr. 129. Július Guldenfinger: Šarišský hrad, 1876.

Saučín spomína aj jeho prácu *Balkón kaštieľa schudobneného šľachtica*.²¹⁸ Výtvarnému umeniu sa oddal hlavne v staršom veku. Snažil sa zachytiť najmä dojem krajiny. Viditeľné je to na jeho zachovaných dielach. Venuje sa skiciam a kresbám ako dokončeným obrazom. „Skutočne atmosférického videnia sa mu však nedostávalo. Zdá sa, že si toho bol sám vedomý, lebo v posledných rokoch života ho zaujímali skice a štúdie stromov a javov na oblohe. Vábili ho najmä súboje dravých oblakov a chmár, ktoré sa tlačia na seba.“²¹⁹ V zbierke Maďarskej národnej galérie sa nachádza jeho pohľad na *Krajinu s motívom Šarišského hradu* z roku 1876. Tento obraz vytvoril s dôrazom na zachytenie atmosféry zamračenej oblohy. Namaloval ho počas pobytu v Mníchove.²²⁰ Košický maliar František Klimkovič/Klimkovics (1826 – 1890) zasa stvárnil okolo roku 1880 pohľad na tatranskú panorámu.²²¹

O ostatných umelcoch, ktorí pôsobili v tomto období na Spiši, je známych už pomerne menej

informácií. V doteraz jedinom sústredenejšom spracovaní umenia druhej polovice 19. storočia na Slovensku spomína jeho autor Ladislav Saučín len niekoľko mien. Napríklad Imricha Paulinyho z Podolínce, ktorý sa venoval najmä sakrálnym témam.²²² Pomerne malej pozornosti sa dostalo kresliarskej portrétnej tvorbe a akvarelom sochára Jozefa Faragóa (1820, Hodruša – 1895, Levoča). Od roku 1853 pôsobil ako učiteľ kreslenia v Levoči. Primárne sa zaoberal sochárskou činnosťou, ale poznáme aj jeho portréty Lujzy Mariášiovej, rodenej Kubinyiovej, z roku 1853, Štefana Hrhovského (Görgey) (1854) a ďalšiu verziu jeho portrétu s manželkou Emíliou, rodenou Mokrou, Františka Hrhovského (Görgey) ako kadeta (1855). Pravdepodobne portrétoval aj farára Lányiho a Gustáva Hrhovského (Görgey) (1852).²²³

Na Spiši sa málo vie o aktivitách maliara Maximiliána Scholza (1855, Lomnica – ?). Študoval na mníchovskej akadémii v roku 1875 v tzv.

²¹⁸ Ladislav SAUČÍN : *Slovenské maliarstvo*, s. 16.

²¹⁹ *Tamže*.

²²⁰ Július GULDENFINGER : *Tájkép (Sáros vára)*, 1876, MNG, inv. č. 82.28T.

²²¹ Elemér KŐSZEGHY : *Die Zipsler Landschaft ihre Darstellung*, s. 7, č. 46. František KLIMKOVIČ : *Pohľad na Vysoké Tatry*, 1887, súkromný majetok.

²²² Ladislav SAUČÍN : *Slovenské maliarstvo*, s. 16. „Záľubovým“ maliarstvom sa prejavoval evanjelický kňaz a maliar amatér Karol KALCHBRENNER (1807 – 1886), ktorý pôsobil v Spišských Vlachoch.

²²³ Elemér KŐSZEGHY : *Bildnismalerei in der Zips*, s. 31, č. 220 – 224. Jozef FARAGÓ : *Gustáv György*, Budapest 1937, č. 63. Pozri napríklad diela Jozef FARAGÓ : *Portrét neznámej dámy*, 1853, SNM SM, inv. č. 1867. *Portrét dámy z rodiny Lányi*, 1853, SNM SM, inv. č. 3047 – b. *Portrét neznámeho muža*, 1854, SNM SM, inv. č. 3060. TENŽE : *Portrét neznámeho muža*, 1854, SNM SM, inv. č. 3061.

Naturklasse u profesora Johanna Raaba (1825 – 1899).²²⁴ Kőszeghy spomína aktivity maliara a kresliara Josefa Antonína Františka Burdu (1825 – po 1886), ktorý okolo roku 1860 tvoril tiež na Spiši. Okrem *Portrétu kežmarského kníhkupca Karola Seligera a jeho manželky Henriety, rodenej Baumannovej* vytvoril pre rodinu Medňanských v Strážkach niekoľko prác.²²⁵ Portrétoval barónku Máriu Medňanskú, rodenú Szirmaiovú, ako aj jej deti, Ladislava, neskôr známeho maliara, a jeho sestru Miri.²²⁶

Spiš ako umelecké téma na konci 19. storočia

V roku 1913 sa v Budapešti konala výstava pod názvom „Spišskí umelci“ (*Szepesi festők*). Prezentovali sa tu maliari ako Ladislav Medňanský, Ferdinand Katona, Viktor Olgvai, Ritta Boemmová, Andrej Székely Dobai, Ján Halász-Mirkva a ďalší. Dôraz sa kládol na žijúcich umelcov, ktorí mali svoj pôvod v Spišskej župe. V poslednej tretine 19. storočia sa nedá hovoriť o tzv. *spišských umelcoch*, skôr sa tematicky objavujú námety z tejto oblasti u celej plejády maliarov z prostredia monarchie. Veľmi často ide o miestnych rodákov, ktorých ale životné osudy donútili presťahovať sa inam.²²⁷ Umelci voľne cestovali a usadili sa prevažne v Budapešti alebo vo Viedni, kde okrem väčšieho množstva objednávok ich stimulovali výtvarné prostredie na výtvarnej akadémii i možnosti reprezentácie na výstavách. Prípadne začali na Spiši svoju maliarsku kariéru maliari z iných regiónov, ako Jozef Hanula (1863 – 1944), ktorý sa vyučil u maliara v službách Spišskej kapituly Felixa Dagoberta. Naďalej zostala populárnou témou tatranská príroda. Motívy z našich veľhôr sa objavujú v diele maliara Jozefa Molnára (1821, Zsámbék – 1899, Budapešť), ktorý v roku 1869 vytvoril kompozíciu *Karpatská krajina* alebo *Vodopád Studeného potoka*.²²⁸ Populárnymi sa stali panorámy veľhôr, ktoré poznáme od Jána Nowopackého alebo Gejzu Paura.²²⁹



Obr. 130. Ritta Boemmová: *Interiér, okolo 1900.*

Levoča na konci storočia už nemala také dôležité postavenie v regióne ako v predchádzajúcom období. Je preto logické, že v tomto čase na Spiši nenachádzame dlhodobu pôsobiacu umelca. Usadzuje sa tu však viacero penzionovaných maliarov a učiteľov kreslenia, prípadne amatérov. Prichádzali sem hlavne maliari, ktorých zaujímali jedinečné zákutia mesta a jeho génia loci. Nosnou témou zostala tatranská príroda. Venovali sa jej nielen profesionálni maliari, ale aj amatéri. Stredoškolský profesor Viliam Forberger (1848, Kežmarok – 1928, Piešťany) vytvoril niekoľko naturalistických kresieb s tatranskými motívmi, ako *Pohľad na Tatry od Kežmarku* (1893), *Pohľad na Kežmarok* (1909), *Gerlachovský štít* (1884), niekoľko verzií *Tatranských štítov*.²³⁰ Zdôrazňoval ich štruktúru a dokonca z niekoľkých segmentov vyhotovil panoramatické tatranské obrazy. Z miestneho prostredia získal objednávky na podobizne.

²²⁴ Katarína BEŇOVÁ : *Mníchovska akadémia a jej študenti zo Slovenska*, s. 47.

²²⁵ Napríklad Josef Antonín František BURDA : *Portrét muža*, 1860, SNG, inv. č. K 10541.

²²⁶ Elemér KŐSZEGHY : *Bildnismalerei in der Zips*, s. 33, č. 235 – 238. Kőszeghy spravil chybu pri prepise mien detí. Ladislava popisuje ako Eduarda a jeho sestru Miri ako Marianu.

²²⁷ Napríklad Andrej EMERICZY (1878, Spišská Nová Ves – 1910, Budapešť), ktorý študoval v Naturklase u prof. Gabriela von Hackla. Katarína BEŇOVÁ : *Mníchovska akadémia a jej študenti zo Slovenska*, s. 58.

²²⁸ *Súkromný majetok – Júlia SZABÓ a György F. SZÉPHELYI : Művészeti Magyarországon 1830 – 1870*, vol. 2. Budapešť 1981, s. 454, kat. č. 408 (obr.). Dielo sa uvádza v súkromnom majetku. L. MOLNÁR: *Vodopád Studeného potoka*, 1857, Múzeum TANAP, inv. č. G 684.

²²⁹ Ján NOWOPACKÝ : *Panoráma Tatier od Zakopaného*, 1883, VSM, inv. č. S 377. Gejza PAUR : *Panoráma Tatier od Popradu*, 1893, Múzeum TANAP, inv. č. X 858.

²³⁰ Elemér KŐSZEGHY : *Die Zipsen Landschaft ihre Darstellung*, s. 8 – 9, č. 58 – 83. Na výstave bolo vystavených viacero jeho diel. Vytvoril i autoportrét alebo pohľad na Karpatské múzeum. Jeho diela sú zastúpené v hojnom množstve napríklad v zbierke Tatranskej galérie v Poprade (inv. č. K 90), VSG v Košiciach (inv. č. K 4 – K 10, K 30), Múzeum TANAP (inv. č. MK 15238, X 852).



Obr. 131. Ladislav Medňanský: *Tatry pred búrkou, okolo 1880.*

Neprekročil v nich však svoje maliarske limity. Patrí sem *Portrét Zoltána Horánskeho*, *Portrét Lykurga Kupetza*, alebo *Portrét Heleny Lindtnerovej ako dievčaťa*, či jeho autoportrét v staršom veku.²³¹ V zbierke Múzea v Kežmarku sa nachádza uhľová kresba *Portrét Eleonóry Badányiovej*.²³²

Prostredníctvom pôsobenia svojho otca, maliara Teodora Boemmu na Spiši, vytvorila niekoľko obrazov s touto tematikou aj jeho dcéra Ritta Boemmová (1868, Levoča – 1948, Budapešť). Pôsobila hlavne v Budapešti, ale na cestách na „Horniaky“ maľovala napríklad tatranskú krajinu, ako aj žánrové námety z Levoče – *Tatry* (1894), *Na Dušičky pod Tatrami*, *Interiér*, alebo *Záhrada tety Predákovovej*.²³³

Maliari Viktor Olgayi (1870, Spišská Nová Ves – 1929, Salzburg) a Rudolf Lansgfeld Kárpáthy (1857, Spišská Nová Ves – 1917, Budapešť)

pochádzali zo Spišskej Novej Vsi²³⁴ a venovali sa námetom z Tatier. Kárpáthy študoval na mníchovskej akadémii. V roku 1878 sa dostal do triedy antiky.²³⁵ Pôvodom zo Spišskej Soboty bol profesor kreslenia a maliar Eugen Wallachy (1855, Spišská Sobota – 1934, tamtiež), ktorý napríklad portretoval člena svojej rodiny stolára Karola Wallachyho a vytvoril svoj vlastný autoportrét (1883).²³⁶ Po účinkovaní na juhu Maďarska na sklonku života žil vo svojom rodisku. Kreslil pohľady na Tatry a okolitú prírodu.²³⁷ V portrétnom umení patrili medzi najdôležitejších objednávateľov, ktorí využívali služby uhorských portrétistov, hlavne Čákiovci alebo Mariášiovci, známy *Portrét chlapca so psíkom (Tibor Mariáši ako dieťa)*, od Mikuláša Barabáša/Batabása z roku 1879, alebo *Portrét Natálie Čákiovej* od maďarského maliara Lajosa Abrányiho z roku 1891.²³⁸ Portrétno umenie všeobecne

²³¹ Elemér KŐSZE GHY : *Bildnismalerei in der Zips*, s. 33, č. 239 – 240.

²³² Viliam FORBERGER : *Portrét Eleonóry Badányi*, Múzeum Kežmarok, inv. č. 8196.

²³³ Ritta BOEMMOVÁ : *Interiér*. Okolo 1900, SNG, inv. č. O 5707.

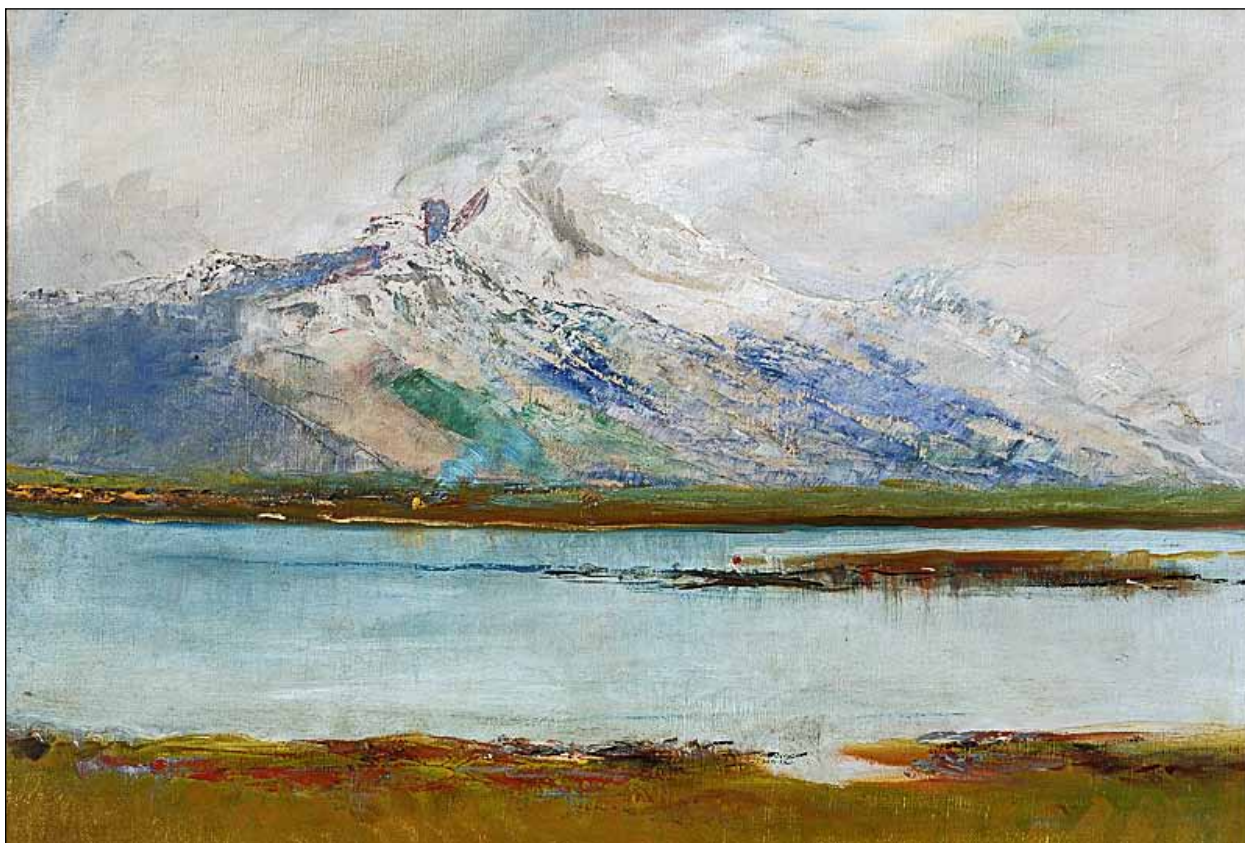
²³⁴ Elemér KŐSZE GHY : *Szepesi Művészek*, č. 108 (Szepesi erdő).

²³⁵ Katarína BEŇOVÁ : *Mníchovská akadémia a jej študenti zo Slovenska*, s. 48.

²³⁶ Elemér KŐSZE GHY : *Bildnismalerei in der Zips*, s. 34, č. 247 – 248. – TG, inv. č. O 516, 517, 518.

²³⁷ TENŽE : *Die Zipsler Landschaft ihre Darstellung*, s. 11 – 12, č. 108 – 123. – Pozri i zbierky VSG (inv. č. K 510, K 520, K 525, K 541)

²³⁸ Mikuláš BARABÁS : *Portrét chlapca so psíkom. Tibor Mariássy ako chlapec*. 1879, Vlastivedné múzeum, Spišská Nová Ves, inv. č. 614. Lajos ÁBRÁNYI : *Portrét Natálie Čákiovej*, 1891, Vlastivedné múzeum, Spišská Nová Ves, inv. č. 65/65.



Obr. 132. Ladislav Medňanský: Tatranská krajina, okolo 1890.

ovplyvňovalo rozvoj fotografie a viacero ateliérov, špecializovaných na tento druh výtvarného umenia na Spiši. Z Levoče pochádzal portrétista Andrej Teöke, syn penzionovaného úradníka, ktorý tu pôsobil. Študoval v roku 1896 na akadémii v Mníchove.²³⁹

Najvýznamnejšou osobnosťou, pre ktorú prave roky pobytu na Spiši patrili k formujúcim jeho ďalšie výtvarné snaženie, bol Ladislav Medňanský (Mednyánszky, 1852, Beckov – 1919, Viedeň). Približne od roku 1862 žil v kaštieli v Strážkach patriacej rodine jeho matky Sirmajovcom. Strávil tu detstvo i mladosť a do tohto prostredia sa vracal počas svojho tuláckeho života.²⁴⁰ Od počiatku ho fascinovala tatranská krajina so svojím premenlivým počasím. Už medzi jeho detskými prácami nachádzame kresbu *Ladové kryhy na rieke Poprad*, ktorá tiekla pod kaštieľom v Strážkach.²⁴¹ Študoval najprv v rokoch 1872 – 1874 na Akadémii

výtvarného umenia v Mníchove a následne do roku 1875 na École des Beaux Artes v Paríži. Smerodajná pre jeho ďalšiu tvorbu bola návšteva Barbizonu. Spoznal tu nové spôsoby v prístupe ku krajinárskemu námetu. To sa snažil v období druhej polovice sedemdesiatych rokov 19. storočia aplikovať práve na tatranskú krajinu, ktorú dôverne poznal. Maľoval výseky krajiny, tatranské lúky s pohľadmi na štíty, ohyb rieky Poprad pri kaštieli, postavy na moste v krajinárskom výreze lesných zákutí, ako aj samostatné kompozície stromov. Všetky tieto témy vytváral v rôznych variáciách pod vplyvom klimatických zmien a jednotlivých ročných období – *Po jarnom daždi pod Tatrami*, *Tatry pred búrkou*, *Vyberanie zemiakov pod Tatrami* z osemdesiatych rokov 19. storočia, prípadne z ďalšej dekády *Tatranská krajina*. Tu už však využil poznanie impresionizmu, s ktorým mal priamu skúsenosť počas ďalšieho pobytu v Paríži.²⁴² Zaujímalo sa

²³⁹ Katarína BEŇOVÁ : Mníchovská akadémia a jej študenti zo Slovenska, s. 58. Andrej TEÖKE namaľoval napríklad kópiu staršieho portrétu grófa Emanuela Čákiho, 1895, SNM SM, inv. č. 3321.

²⁴⁰ TÁŽE : Rané roky – Ladislav Mednyánszky a Strážky, in: *Mednyánszky 1852 – 1919*, ed.: Csilla Markója. Bratislava 2004, s. 158 – 170.

²⁴¹ Ladislav MEDNYÁNSZKY : *Ladové kryhy na rieke Poprad*, 1865 – 1870, SNG inv. č. K 4280.

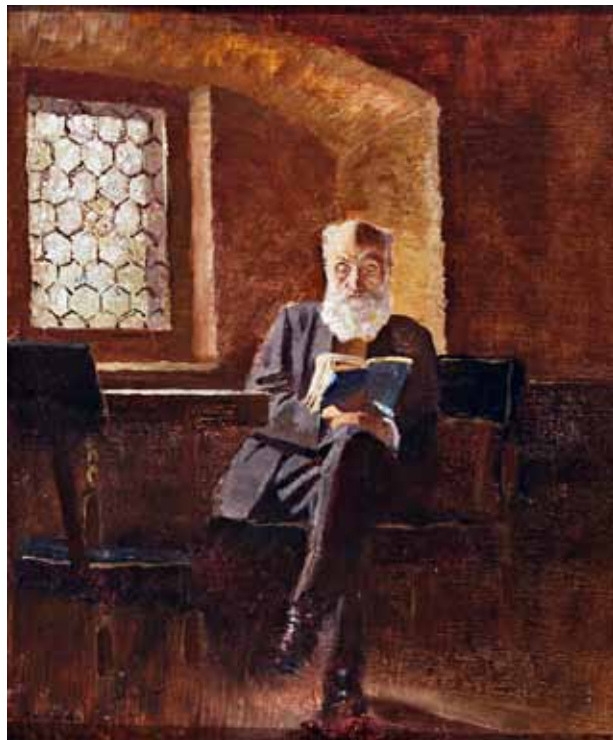
²⁴² TENŽE : *Súmrak v údolí rieky Poprad*, 1878 – 1880, SNG, inv. č. O 6805. TENŽE : *Tatry pred búrkou*, okolo 1890, SNG, inv. č. O 1469. TENŽE : *Po jarnom daždi pod Tatrami*, 1885 – 1895, SNG, inv. č. O 4974. TENŽE : *Tatranská krajina*. Okolo 1890, SNG, inv. č. 2449.



Obr. 133. Ladislav Medňanský: *Nešťastie*, okolo 1880.

o udalosti vo svojom okolí. Upútalo ho objavenie Belianskej jaskyne, o ktorom ho informoval Samuel Weber, preto Medňanský pre jeho knihu o tomto krajinárskom objekte vytvoril ilustrácie.²⁴³

Pre Medňanského sa stal dôležitým miestom jeho tvorby ateliér v Strážkach, ktorý mu nechal vybudovať jeho otec, a pri maliarovom tuláckom spôsobe života sa stal jediným pevným bodom. Bol to priestor, kde mohol voľne experimentovať, zanechať diela, rozpracované témy, ktoré ho zaujímali a ktoré neboli určené pre salóny vo Viedni alebo v Budapešti. Patria sem napríklad jeho prvé veľkoformátové figurálne kompozície. Zameriaval sa v nich na pôsobenie vypätých situácií na život človeka, ako je hlavne smrť blízkych – *Nad hrobom* a *Nešťastie*.²⁴⁴ V roku 1877 Medňanský pobýval počas Vianoc s rodinou. Zaznamenal si vtedy špeciálnu atmosféru výjavu, skupiny ľudí vychádzajúce z kostola v Strážkach. „...Predtým, než sme sa pobrali spať, odprevadil som matku do salónu, kde sme si všimli, ako sa jedle ohýbajú v prudkom južnom vetre, ktorý z nich zhadzoval sneh. Je to po trojtýždňovej prísnej zime zoláština zmena. (Weihnachtsmesse bei warmen Sturm.) Toto je pocit, ktorý



Obr. 134. Ladislav Medňanský: *Čítajúci*. Barón Eduard Mednyánszky, okolo 1895.

²⁴³ Katarína BEŇOVÁ : László Mednyánszky Illustrations. Exploration of a New Cave Around 1882 – 1883 in the Tatra Mountains, in: *Text and Image in the 19 – 20th Century Art of Central Europe*, ed.: Katalin Keserü a Zsuzsanna Szegedy-Maszák. Budapest 2009, s. 69 – 78.

²⁴⁴ Ladislav MEDNYÁNSZKY : *Nad hrobom*, 1878, SNG, inv. č. O 3642. TENŽE : *Nešťastie*, 1880 – 1885, SNG, inv. č. O 3643.



Obr. 135. Ferdinand Katona: Portrét Marianny a Margity Czóbelových, okolo 1900.

sa mi takpovediac vynoril pred očami ako obraz, keď som si predstavil Stimmung, ktorý môže vzniknúť pred branou kostola, do ktorého vchádzajú ľudia pri teplom silnom vetre, nesúcim so sebou zárodoky jarného tepla, fučiac krížom-krážom cez krajinu, ponorenú v mesačnom splne (mesiac svieta len sporo cez náhliace sa oblaky)...²⁴⁵ Tento motív variuje Medňanský v priebehu niekoľkých rokov. Vytvoril k nemu nielen akvarelové a kresbové štúdiá, ale v jeho súkromnom majetku sa nachádza aj hotový námet.²⁴⁶ Málo známa je poloha Medňanského ako portrétistu. Pracoval len na základe objednávok svojich blízkych. Poznáme tak portrét jeho otca baróna Eduarda Medňanského. Raz ako sediacu postavu čítajúcu vo vežičke kaštieľa v Strážkach, inokedy

len ako profilový portrét. Portrétoval ďalších členov rodiny, ako napríklad svojho švagra Štefana Czóbela alebo grófkú Vayovú.²⁴⁷ Ďalej Lujzu Máriašiovú, rodenú Kubínyiovú, manželku Augusta Máriašiho, grófa Albína Čákiho, vtedajšieho ministra kultúry, grófa Zenóa Čákiho²⁴⁸ aj riaditeľa kežmarského lýcea Fredricha Scholtza.²⁴⁹ Na Medňanského veľmi silno zapôsobil pobyt v Strážkach v roku 1895, keď zomrel jeho otec. Popri až dokumentárnom zázname hlavy mŕtveho otca reagoval umelec na túto tragickú udalosť sériou námetov starca a smrti v momente finálnej agónie, keď duša opúšťa telo.²⁵⁰

Na Medňanského tvorbu nadviazal maliar Ferdinand Katona (1864, Spišská Stará Ves – 1932, Budapešť), ktorý patril k jeho chránencom. Vďaka jeho podpore sa mu dostalo výtvarného školenia. V rokoch 1884 – 1890 navštevoval Inštitút kreslenia v Budapešti u profesora Bertalana Székelyho a Károly Lotza a pokračoval na Academie Julien v Paríži. V roku 1891 maľoval v Barbizone. Ako mladého pätnásťročného kežmarského chlapca si ho Medňanský zobral pod svoje ochranné krídla. Dokonca žil istý čas v priestore kaštieľa v Strážkach, kde mohol využívať

Medňanského ateliér a pohostinnosť jeho rodiny. Vo Viedni mu neskôr prenajal ateliér a vo svojich denníkoch ho prezýval Akibom. Ich vzájomný vzťah poznačila prehĺbujúca sa duševná choroba Katonu, ktorá neskôr vyústila do paranoje pre autorstvo námetov a originality diel.²⁵¹ V rokoch 1894 – 1896 maľoval Medňanský spoločne s Katonom v okolí Strážok, kde mladík žil po návrate zo štúdií v roku 1893 až do svojho definitívneho odchodu do Budapešti. Katona v tomto období vytvoril portréty Medňanského neteri, Marianny a Margity Czóbelovej, ako celofigurálne detské portréty, ktoré boli súčasťou interiéru v Strážkach. V krajinomalbe, podobne ako Medňanský, si Katona vyberal námety z tatranskej prírody,

²⁴⁵ Ladislav MEDNYÁNSZKY : *Denníky 1877 – 1918*, ed.: István Bardoly a Csila Markója. Bratislava 2007, s. 28.

²⁴⁶ Katarína BEŇOVÁ : Ladislav Mednyánszky a Strážky. Pohľad na maliarovu ranú tvorbu s ohľadom na Ringwaldovu zbierku, in: *Mednyánszky zo zbierky Dr. Lea Ringwalda*, ed.: Július Barczy. Bratislava 2012, s. 8 – 21.

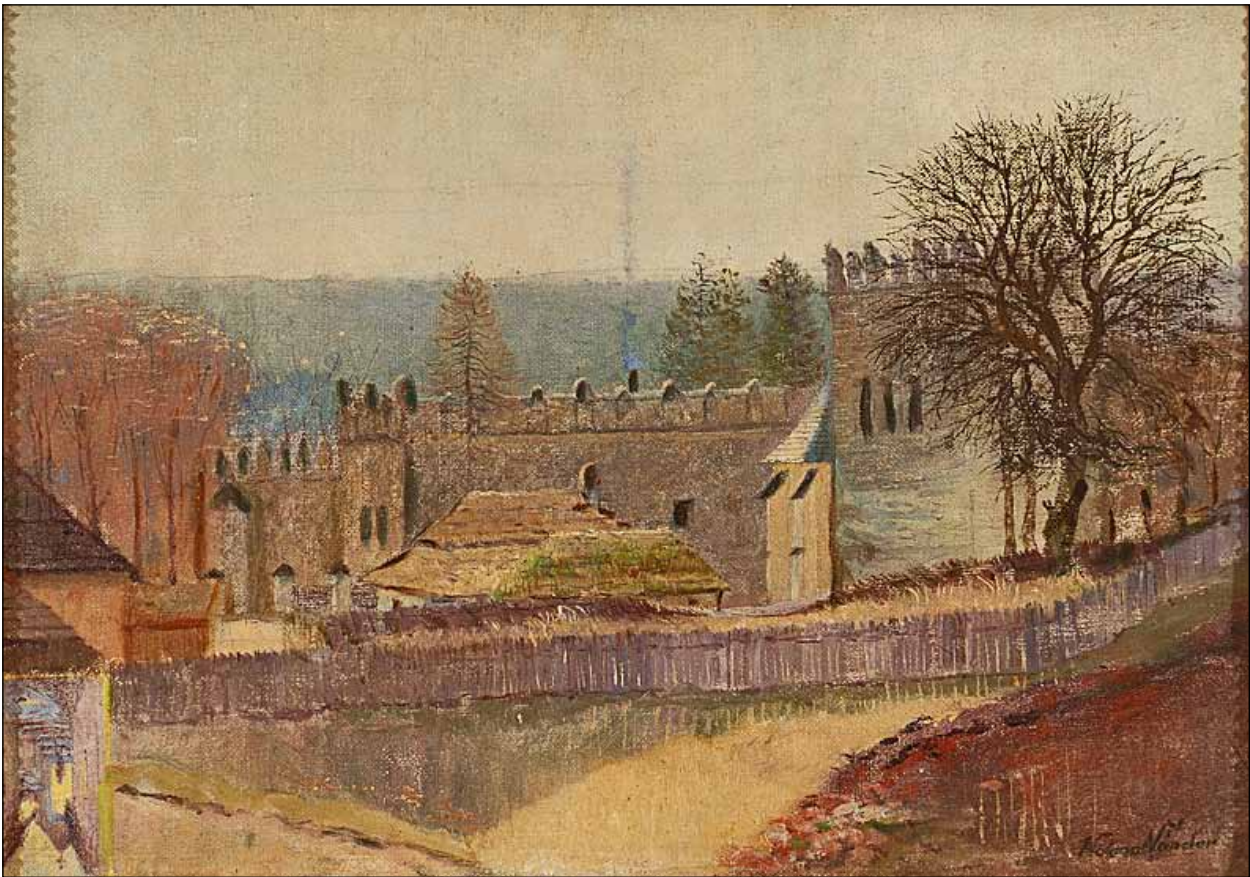
²⁴⁷ Ladislav MEDNYÁNSZKY : *Čítajúci. Umelecov otec barón Eduard Mednyánszky, 1890 – 1895*, SNG, inv. č. O 4927. TENŽE : *Profil umelcovho otca, okolo 1895*, SNG, inv. č. O 4997. TENŽE : *Grófka Evelína Czóbel*, SNG, inv. č. O 4962. *Štefan Czóbel*, SNG, inv. č. O 4955.

²⁴⁸ Elemér KŐSZEGHY : *Bildnismalerei in der Zips*, č. 242.

²⁴⁹ *Tamže*, s. 33, č. 242 – 246.

²⁵⁰ Katalin GELLÉR : *Symbolista Mednyánszky*, in: *Mednyánszky zo zbierky Dr. Lea Ringwalda*, s. 44 – 54.

²⁵¹ Ku Katonovej duševnej chorobe a s tým súvisiacu paranoju, že mu kradnú jeho námety diel pozri Ladislav MEDNYÁNSZKY : *Denníky 1877 – 1918*.



Obr. 136. Ferdinand Katona: Strážky, okolo 1900.

pohľady na Kežmarok, Strážky.²⁵² Kompozične často vychádzal z predlôh svojho učiteľa. Napríklad v stvárnení prieluk v krajine, dedinských chodníkov, motívov stromov.²⁵³

Na začiatku 20. storočia sa objavujú na Spiši umelci ako Andor Borúth alebo Ludovít Csordák, ktorí pracovali so spišskými motívmi. I pre zahraničie zostal tento región stále atraktívny, ako to vidíme na príklade anglického maliara žijúceho v Mníchove Edvarda Theodora Comptona (1849 – 1921), špecialistu na maľbu alpskej horskej krajiny. V roku 1906 namaľoval napríklad *Starý*

Smokovec a Grandhotel v Starom Smokovci.²⁵⁴ Toto obdobie charakterizoval rozvoj cestovného ruchu, orientovaný hlavne na oblasť Tatier. Pohľady na spišské mestá a členitú krajinu tohto regiónu nachádzame stále v repertoári tu pôsobiacich umelcov. Vznik novej republiky a politické zmeny ovplyvnili výtvarnú kultúru na Spiši. Centrum výtvarného umenia sa koncentrovalo v Bratislave alebo v Prahe. V prvých desaťročiach 20. storočia sa aj naďalej v zbierkach spišských rodov a rodín nachádza množstvo diel, ktoré dokladajú bohatú výtvarnú kultúru Spiša z obdobia 19. storočia.

²⁵² FERDINAND KATONA : *Strážky*, SNG, inv. č. O 3100. TENŽE : *Strážky*, TG, inv. č. K 386. TENŽE : *Zvonica v Strážkach*, TG, inv. č. K 390. TENŽE : *Spišská Stará Ves*, TG, inv. č. K 394.

²⁵³ TENŽE : *Pri potoku*, VSG, inv. č. O 985. z prostredia Spiša – TENŽE : *Vysoké Tatry v zime*, VSG, inv. č. O 1075. TENŽE : *Krajina od Spišskej Novej Vsi*, VSG, inv. č. O 765 a TENŽE : *Spišský Štvrtok*, VSG, inv. č. O 677.

²⁵⁴ ELEMÉR KÓSZEGHY : *Die Zipser Landschaft ihre Darstellung*, s. 10, č. 95 – 96.

Sakrálne umenie 19. storočia na Spiši*

Maliarske, rezbárske a sochárske práce v spišských¹ bohoslužobných objektoch, vytvorené v období posledných šiestich uhorských panovníkov, patria k málo odkrytým oblastiam dejín umenia. Súčasné výskumy, ktoré zahŕňajú štúdium v spišských, budapeštianskych a juhotirolských archívoch, dovoľujú však priblížiť viacero diel, ktoré sú dokladom kultúrneho a umeleckého diania v spišskom prostredí rímskych a gréckych katolíkov, príslušníkov reformovaných cirkví, ako aj židov. Ukazuje sa, že spišské sakrálne diela z domácej produkcie alebo dovezené z iných častí monarchie sú skvelými príkladmi toho, čo sa vo všeobecnosti odohrávalo vo vývoji stredoeurópskeho *ars sacra*. Zároveň dokazujú, že Spiš aj v 19. storočí zostával v oblasti umenia jedným z najpozoruhodnejších území, či už z pohľadu dnešného Slovenska, alebo celého vtedajšieho Uhorska. Práve tu nachádzali viacerí umelci zvučných mien svojich mecénov. Objednávatelmi spišských sakrálnych diel boli nielen cirkevní hodnostári a rôzne náboženské zoskupenia, ale aj sám panovník, miestni šľachtici, najmä z titulu patronátneho práva nad kostolmi, jednotlivé cechy, banícke združenia, banskí alebo iní podnikatelia, prostí veriaci a v neposlednej miere vysťahovalci do Ameriky (Amerikáni). Na obrazoch možno uzrieť signatúry umelcov predovšetkým rakúskej, slovenskej a maďarskej proveniencie. Je zaujímavé, že napriek blízkosti poľského územia, diela poľských, respektíve malopoľských, autorov sa na Spiši v sledovanom období vyskytujú len ojedinele. Tvorcovia oltárov pochádzali zväčša priamo zo Spiša, koncom 19. storočia sú doložení aj z Budapešti a zo St. Ulrichu v južnom Tirolsku.²

Na rozdiel od predchádzajúcich období sochári nachádzali menej uplatnenia, hoci v 19. storočí

boli na Spiši obnovené alebo novopostavené početné kostoly a kaplnky. Tie vznikali v dôsledku väčších náboženských slobôd, ale aj z nevyhnutnosti, keď sa staré kostoly a modlitebne javili tesné a opotrebované alebo keď padli za obeť ničivým požiarom. Schátralý stav mnohých starých oltárov a iných sakrálnych diel sa neraz podpísal pod ich úplnú alebo čiastočnú likvidáciu. K ich redukcii prispeli aj odvozy do novozakladaných múzeí a snahy o centralizáciu kultúry v hlavnom meste. Tak sa potreba náhradných a nových sakrálnych diel stala veľmi akútnou. Základom ich tvorby bolo vo všeobecnosti napodobňovanie, kopírovanie, či voľné inšpirovanie sa historickými štýlmi a umením starých majstrov. Kvalita jednotlivých umeleckých výkonov bola rôzna, keďže na tvorbe sa podieľali tvorcovia s rôznym stupňom školenia a talentu. Dešpekt, s ktorým sa k nim pristupovalo v nasledujúcom storočí, spôsobil, že väčšina z nich sa nedostala do záujmovej sféry pamiatkovej starostlivosti a dejín umenia. Chýbal im aj ochranný punc historicity. Náboženské výjavy sa v 19. storočí zobrazovali inak ako predtým. Umelci prestali do nich vnášať súdobé prvky, najmä čo sa týka odevov. Náboženské výjavy začali vnímať ako historické a charakterom svetskej udalosti. Názorovú oporu pritom nachádzali v osvietenských a sekularizačných tendenciách, ako aj v realistických prúdoch umenia. Najväčší vklad do sakrálneho umenia 19. storočia však priniesli romantici. K histórii pristupovali ako k libretu pre svoje umelecké prezentácie. Známe námety pretvárali na emocionálne spektakulá. Robili to s cieľom sprostredkovania zážitkov z dávných príbehov tak živo, ako sa len dá, snažiac sa o priblíženie koloritu doby, v ktorej sa odohrávali. Na ich tvorbu podnetne vplývali

* Výskumy, ako aj vznik nasledujúceho textu boli podporené grantovým projektom VEGA č. 2/0058/12 – *Oltáre 19. storočia na Spiši*.

¹ Spišskými sa tu myslia objekty v súčasnej slovenskej časti regiónu Spiša, respektíve bývalej Spišskej župy. Geograficky sa tento región nekryje s administratívnymi teritóriami jednotlivých cirkví. Napríklad Spišské biskupstvo siahalo aj na územie dnešného Gemera, Oravy, Liptova a poľskej časti Spiša a *vice versa* niektoré obce regiónu Spiša spadali napríklad do Rožňavskej diecézy. Podobne existuje rozdiel medzi súčasným regiónom slovenskej časti Spiša a superintendenciou evanjelickej cirkvi augsburského vyznania, či gréckokatolíckej eparchie, alebo správnym celkom židovskej náboženskej obce (pozn. autora).

² Južné Tirolsko (nem. *Südtirol*, tal. *Alto Adige*) patrilo od stredoveku k Tirolsku, súčasťou Rímskej ríše nemeckého národa, neskôr Rakúskemu cisárstvu, po roku 1867 Rakúsko-uhorskej c. k. monarchii. Na základe Londýnskej zmluvy z roku 1915 bolo v roku 1919 pripojené k Taliansku (pozn. autora).

rôzne teórie maliarstva, estetiky a fenoménu krásy. Drastické a krvavé momenty kresťanských martýrií úplne vymizli. Postupne sa ako najmarkantnejšie inovácie sakrálneho umenia 19. storočia vyhranili tieto tendencie: profanizácia posvätného (naturalizmom a folklorizmom), nový idealizmus (estetizáciou indiferentného a transformáciou naratívneho) a inšpiračná exkluzívnosť (presahmi historizmu smerom k starokresťanskému a byzantskému umeniu).³ Všetky tieto tendencie zanechali na Spiši svoje stopy. V nasledujúcom texte budú predstavené v chronologickom slede tak, ako po sebe vznikali.

V priebehu jozefínskeho obdobia sa sakrálne diela začali dostávať do tieňa iných žánrov. Pretrvával v nich barokový štýl a rokokové prvky a zároveň sa prijímali určité varianty klasicizmu.⁴ Názornou ukážkou takejto synkretizácie štýlov je monumentálny mnohofigurálny oltárny obraz *Svätého Karola Boromejského v Spišskej Kapitule*.⁵ Z cisárskej Viedne si ho zadovážil prvý spišský biskup Karol Salbeck (1725 – 1785), rodák zo sedmohradského mesta Jasy (Iași). Biskup prišiel do Spišskej Kapituly v roku 1776. Obraz teda musel vzniknúť približne v tom čase. Bol určený do zrenovovanej kaplnky bývalého prepoštského paláca, ktorý biskup nechal upraviť na svoju rezidenciu. Kaplnku zasvätil svätému Karolovi Boromejskému, svojmu svätému patrónovi a zároveň všeobecnému patrónovi biskupov. Námetom obrazu v krásnom luiséznom zlatom ráme je apoteóza svätca vynášaného anjelmi na nebesia. Zobrazenie je zvláštne tým, že svätý Karol Boromejský, podľa posmrtnej masky zobrazovaný ako počerný muž s veľkým zahnutým nosom, má na ňom trochu inú podobu, čo zvädza k úvahám o biskupovom kryptoportréte. Postava pravého anjela je odkopírovaná z obrazu benátskeho majstra Giambattistu Pittoniho (1687 – 1767) v schönbrunnskej kaplnke.⁶ Zo signatúry prípravnej kresby sa dajú rozpoznať len posledné písmená. Na základe týchto skutočností bol tento obraz pripísaný akademickému maliarovi Friedrichovi Augustovi Brandovi (1735 – 1806), profesorovi viedenskej akadémie,



Obr. 137. Friedrich August Brand – pripísané: Apoteóza svätého Karola Boromejského, okolo 1776, Spišská Kapitula.



Obr. 138. Interiér kaplnky biskupského paláca (súčasný stav).

³ Aleš FILIP a Roman MUSIL : Hlavní inovace v náboženském výtvarném umění, in: *Neklidem k Bohu : Náboženské výtvarné umění v Čechách a na Moravě v letech 1870 – 1914*, ed.: Aleš Filip a Roman Musil. Praha 2006, s. 89 – 133.

⁴ Varianty klasicizmu súviseli s tromi fázami tohto umeleckého smeru – po barokovom klasicizme, vyvinutom vo Francúzsku v 17. storočí za vlády Ludovíta XIV., a následnom rokoku, ktoré sa od klasicizmu značne vzdialilo, to bola nová predrevolučná fáza klasicizmu za vlády Ludovíta XVI. (luiséz, všeobecnejšie neoklasicizmus vo francúzskej a anglo-americkej terminológii, klasicizmus v stredo-východoeurópskych krajinách) a potom ďalšia porevolučná fáza v napoleonovskom období zvaná empír. U nás zostáva pre všetky fázy skôr všeobecné označenie klasicizmus (pozn. autora).

⁵ Friedrich August BRAND : *Apoteóza svätého Karola Boromejského*, okolo 1776, olej, plátno, majetok Spišského biskupstva, biskupský palác, Spišská Kapitula.

⁶ Giovanni Battista PITTONI : *Oslávenie svätého Jána Nepomuckého*, obraz bočného oltára, zámocká kaplnka, Schönbrunn. Bližšie o obraze Reinhold BAUMSTARK : Johannes von Nepomuk in der Glorie, in: *Johannes Nepomuk 1393 – 1993*, ed.: Reinhold Baumstark; Johanna von Herzogenberg a Peter Volk. München 1993, s. 186 – 188.



Obr. 139. Matej Köbling (oltár) a Imrich Jagušič (obrazy): Oltár svätého Jozefa, 1777 – 1780, Kostol svätého Juraja, Spišská Sobota.

krajinárovi, ktorý sa náboženským námetom venoval len príležitostne.⁷ Druhý spišský biskup Ján Anton Révay (1748 – 1806), rodák z Turca, nechal v roku 1797 doplniť oltár kaplnky 4 relikviármi

v tvare vysokých trojbokých bielo-zlatých pyramíd. Štýlom boli luisézne a ukrývali ostatky svätej Margity Antiochijskej, svätého Juraja, 11 tisíc pannien a neznámeho mučeníka/mučeníčky. Tiež pochádzali z Viedne.⁸ Biskupská kaplnka v Spišskej Kapitule má v súčasnosti zmenený výzor, neskôr ju totiž zasvätili Svätému Krížu, obraz svätého Karola Boromejského premiestnili na schodisko biskupského paláca a relikviáre do príslušného katedrálneho Kostola svätého Martina.

Keď v roku 1783 začala rozsiahlejšia úprava Kostola svätého Egídia v Poprade, zdevastovaného fatálnymi požiarmi, prispel na ňu aj samotný cisár Jozef II.; bol to prejav jeho ojedinelej štedrosti voči spišským katolíkom. Kostol dostal nový hlavný oltár (dnes v súkromnom majetku v Bratislave), ale jeho autori nie sú známi. V strede mal obraz svätého Egídia, po bokoch plastiky svätého Jána Nepomuckého a svätého Jána Almužníka. Zdá sa, že výber svätcov bol premyslený, keďže jedného svätca bolo možné vnímať v rakúskom a druhého v uhorskom kontexte. Svätý Ján Nepomucký bol patrónom Habsburgovcov a ostatky svätého Jána Almužníka sa nachádzali v Uhorsku (ešte zásluhou Mateja Korvína).⁹

Počas celého 19. storočia na Spiši pôsobilo Bratstvo svätého Jozefa, patróna dobrej, nenásilnej smrti. Založili ho štyria kňazi ako vďaka za to, že začiatkom 18. storočia prežili morovú epidémiu. Jeho hlavnou náplňou boli modlitby a omše za spolubratov a ich zaopatrenie pri zomieraní. Členovia bratstva sa stretávali v starej Kaplnke svätej Anny v Spišskej Sobote, ktorá je súčasťou tamjšieho Kostola svätého Juraja. Dali do nej vyhotoviť namiesto starého gotického, nový vlastný oltár s plastikami svätej Anny a Joachima a obrazom s apokryfným námetom *Smrť svätého Jozefa*.¹⁰ Do oltárneho nadstavca umiestnili menší obraz znázorňujúci svätého Jozefa ako ochraňuje kľačiacich kňazov, zrejme členov Bratstva. Oltár vyhotovil rezbár Matej Köbling v rokoch 1777 až 1779 za 170 rýnskych florénov a obrazy namaľoval Imrich Jagušič (Jagusics) v roku 1780 za 50 rýnskych florénov.¹¹ Údaje o tom sa zachovali v knihe *Succinta*

⁷ Jozef MEDVECKÝ : Návrhy neskorobarokovej maliarskej výzdoby biskupskej kaplnky v Spišskej Kapitule, in: *Pohľady do minulosti 2008*, (Acta Musaei Scepusiensis), ed.: Mária Novotná. Levoča 2008, s. 292 – 297. Autor pripísal obraz Brandovi a poukázal na Pittoniho obraz ako predlohu postavy pravého anjela.

⁸ Vladimír OLEJNÍK : Súbor štyroch relikviárov, in: *Terra Scepusiensis : Terra Christiana 1209 – 2009*, ed.: Mária Novotná. Levoča 2009, s. 150 – 151.

⁹ Ostatky svätca boli najprv v Budíne, potom v Dóme svätého Martina v Bratislave (pozn. autora).

¹⁰ Koniec Jozefovho života opísal apokryf *História Jozefa tesára*, napísaný v koptickom jazyku okolo roku 400 v Egypte. Bližšie Petr POKORNÝ : *Neznámá evangelia : Novozákonní apokryfy*, ed. a trans.: Petr Pokorný. Praha 2006.

¹¹ Imrich JAGUŠIČ : *Smrť svätého Jozefa*, 1780, olej, plátno, 238 x 151 cm, reštaurovala Anna Svetková v roku 2002 (akcia č. 50155/01, Oblastný reštaurátorský ateliér (ďalej ORA v Levoči), Kostol svätého Juraja, Spišská Sobota.

Imrich JAGUŠIČ : *Svätý Jozef patrón bratstva*, 1780, olej, plátno, 150 x 110 cm, reštaurovala Anna Svetková v roku 2002 (akcia č. 50155/01, ORA v Levoči), Kostol svätého Juraja, Spišská Sobota.

historia Confraternitatis S. Josephi in Scepusio..., ktorá sa nachádza v knižnici Spišského biskupstva v Spišskej Kapitule.¹² Na základe svojrázneho rokokového štýlu sa inak málo známemu Jagušičovi pripisuje viacero diel na Spiši.¹³

Krátke obdobie osvieteného panovania Leopolda II., usilujúceho „o srdcia svojich poddaných“, azda aj v súlade s dobovým sentimentalizmom, neprinieslo výraznejšie zmeny v tvorbe sakrálneho umenia. Aj nový oltár v Kostole svätej Kataríny Alexandrijskej vo Veľkej Lomnici, ktorým v roku 1793 nahradili starý, bol vytvorený ešte v duchu zľudoveného rokoka s luiséznyimi prvkami. V strede má obraz svätice pripomínajúcej jej martyrium (postavou kata s mečom) a zároveň jej prenesenie na horu Sinaj (prítomnosťou anjelov s rúškom, v ktorom ju prenášali). Obraz je zasadený do zlatého rámu s klasickými rozetami. Po jeho bokoch stoja plastiky apoštolov svätých Petra a Pavla. Na zadnej strane retabula je nápis, že oltár v danom roku pozlátil a polychrómoval istý Ján Toperczer.¹⁴

Zmena atmosféry, ktorá mala vplyv aj na sakrálne umenie, nastala za vlády konzervatívneho Františka I., usilujúceho o obnovenie starých poriadkov náboženského života, oslabeného osvietencami a liberálnymi vyznávačmi revolučných ideálov. V dôsledku jeho represálií bol košický

intelektuál a slobodomurár František Kazinczy (1759 – 1831), pôvodom zo Sedmohradska, v roku 1794 uvrhnutý do žalára. Preto nestihol realizovať svoje zámery na podporu domáceho uhorského umenia a jeho odpútania sa od rakúskej závislosti. Nemohol ani privítať dánskeho portrétistu Jána Jakuba Stundera (1759 – 1811),¹⁵ ktorého rok predtým pozval do Uhorska (1793), ani byť svedkom jeho levočskej svadby s Alžbetou Adamiovou, dcérou zlatníka a slobodomurára Samuela Adamiho (1797). Stundera sa v Uhorsku (v Pešti a na Spiši) ujali Kazinczyho sympatizanti, komunita vzdelancov a reformovaných katolíkov. Im potom namaľoval oltárne obrazy pre ich nové kostoly – pre evanjelický a. v. kostol v Spišskej Novej Vsi a v Toporci. Oba sa svojím poňatím, najmä jednoduchou koncepciou, vymykajú z vtedajšej spišskej sakrálnej tvorby. Stunderov *Kristus v Getsemanskej záhrade* s anjelom utešiteľom, z roku 1797, ako aj *Ukrižovaný Kristus* (bližšie nedatovaný) predstavujú rané príklady európskeho klasicizmu na Spiši, ale majstrovstvo Stunderových portrétov nedosahujú.

Katolícke kruhy sa tradične obracali na cisársku Viedeň, samozrejme, pokiaľ im to dovoľovali financie. V tejto mnohonárodnostnej metropole pôsobil aj český maliar Dominik Kindermann (1739 – 1817),¹⁶ autor troch oltárnych obrazov

¹² *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. Scepusiensis*. Kesmark 1894, s. 57: „Spolubratia nechceli zostať bez oltára, zvlášť zasväteného svätému patrónovi Jozefovi. Preto keď už predtým vrbovský farár Ignác Waingruber na tento svätý úmysel venoval 50 zlatých a v roku 1776 na zvýraznenie svojej osobnej úcty k svätému Jozefovi popradský farár Ján Nimecz slúbil, že na vlastné náklady zadováži pre oltár obraz. V roku 1779 bol od istého prešovského rezbára zadovážený oltár v hodnote 220 zlatých. Tento oltár, pre ktorý namaľoval maliar Imrich Jagušič dva obrazy v hodnote 50 zlatých, bol na radosť všetkých členov požehnaný 10. mája 1781 pri príležitosti kongregácie prepoštom a spišskovlašským farárom Karolom Wolfingerom, podpredsedom bratstva. V ten istý deň bola na oltári po prvý raz slúžená aj omša. V roku 1793 maliar Šimon Kovalszky celý oltár pomaľoval za 164 zlatých, 30 denárov.“ Za získané údaje a preklad z latinčiny ďakujem Mgr. et Mgr. Vladimírovi Olejníkovovi (pozn. autora).

¹³ Napríklad niektoré oltárne obrazy v Kostole svätého Ducha v Levoči, keďže v archívnych záznamoch minoritského rádu, ktorému kostol patrila, sa spomína *pictor varallyensis Emericus*, čiže spišskopodhradský maliar Imrich, otázku zostáva, či sa tým myslí Imrich Jagušič. Pozri Katarína CHMELINOVÁ: K interiérovému vybaveniu Kostola svätého Ducha v Levoči, in: *Acta musaei Scepusiensis 2009*, ed.: Mária Novotná. Levoča 2009, s. 77 – 91. Jagušičovi pripisované diela pozri aj Katarína CHMELINOVÁ: *Miesto zázrakov: Premeny barokového oltára* [Kat. výstavy]. Bratislava 2009, s. 69 – 70.

¹⁴ Vladimír LABUDA: *Dejiny Veľkej Lomice*. Veľká Lomnica 2008.

¹⁵ Bližšie o Jánovi Jakubovi Stunderovi pozri predchádzajúci text Kataríny Beňovej v tejto knihe.

¹⁶ Dominik Kindermann, rodák zo Šluknova, sa učil najprv za pozlacovača v Českej Kamenici, potom odišiel do Prahy, základy maliarstva získal u jezuitského maliara Ignáca Raaba (1715 – 1787), ktorý vytvoril niekoľko oltárnych obrazov aj pre kostoly na Slovensku. Kindermann sa ako maliarsky pomocník dostal do Viedne. Pod vedením Františka Antonína Palka (1717 – 1766) sa venoval figurálnej tvorbe. Jeho mecénom sa stal gróf Ferdinand Bonaventura II. Harrach (1708 – 1778), ktorý ho v roku 1768 poslal do Ríma. Štyri roky mu tam sprostredkoval nákup umeleckých diel pre jeho zbierku. Popritom kopíroval starých majstrov, Raffaela a bratov Carracciocov. Mimoriadne ho zaujala tvorba Antona Rafaela Mengsa (1728 – 1779), hoci študoval u jeho rivala Pompea Girolamu Battoniho (1708 – 1787) na Accademii di San Luca. Kindermann po návrate do Viedne spravoval harrachovskú umeleckú zbierku. Na objednávku robil portréty, ako aj mytologické obrazy. Viaceré objednávky dostal od rodiny Kinských a Kuenbergovcov. Pracoval aj na cirkevných objednávkach pre kostoly v rodných severozápadných Čechách, tiež na Morave, napríklad v Tovačove (1792), kde boli stavebníkmi kostola Kuenbergovci. Kindermann bol scestovaný človek, obrazy, ktoré ho zaujali, si prekresľoval do skicárov (dodnes zachovaných) a neskôr ich používal ako inšpiráciu. Mal splyvavý aj delený rukopis, farby nanášal pastózne a lazúrové vrstvy tenko, prepracovaniu detailov sa venoval raz viac, inokedy zas menej. Postavy, obvykle



Obr. 140. Dominik Kindermann: a) *Martýrium apoštolov svätých Šimona a Júdu*, b) *svätý Ján Nepomucký*, c) *Nanebovzatie Panny Márie*, okolo 1800, Kostol svätých Šimona a Júdu, Vydrník.

v Kostole svätých Šimona a Júdu vo Vydrníku.¹⁷ Svojimi obrazmi pozdvihol estetický účinok štýlovo jednotného klasicisticky elegantného interiéru kostola, postaveného na mieste starého gotického v rokoch 1799 až 1801. Kostol spolu s obcou patril jezuitskému rádu a následne Spišskému biskupstvu. Kindermann stvárnil *Martýrium apoštolov svätých Šimona a Júdu*, *svätého Jána Nepomuckého* a *Nanebovzatie Panny Márie*. Uplatnil poznatky klasicistických princípov tvorby, ktoré si osvojil pod vplyvom „proroka nového umenia“, ako sám seba nazýval Anton Rafael Mengs (1728 – 1779).¹⁸ Obaja títo rodom severočeskí umelci boli v rovnakom čase v Ríme. Kindermannove obrazy vo Vydrníku predstavujú nanajvýš zaujímavé ukážky sakrálneho umenia okolo roku 1800. Krátko po ich vzniku ich kvalitou umeleckého spracovania prevýšil azda len veľkolepý obraz hlavného oltára

v Kostole svätej Kataríny Alexandrijskej v Smolníku. Obraz v roku 1805 namaloval riaditeľ viedenskej akadémie akademický maliar Friedrich Heinrich Füger (1751 – 1818), ktorý pochádzal z južného Nemecka. Tento priekopník rakúskeho klasicizmu prišiel k novému štýlu tiež najmä potom, čo spoznal Mengsovu tvorbu. Určitého páťosu sa však nikdy nezbavil. Ako sa Fügerov obraz starokresťanskej svätice dostal do malého spišského mestečka vyplýva zo zápisov v smolníckej *Historia domus*. Cisár František I. tu mal svoje majetky – uhoľné bane. Keď sa dozvedel, že požiar zničil miestny kostol, financoval stavbu nového a objednal aj nový oltárny obraz. Za kostol zaplatil 47 000 guldenov a za obraz 3 000 guldenov. Kostol dokončili v roku 1801, mnohofigurálny obraz o 4 roky neskôr. Existujú k nemu skice, jedna sa nachádza v Galérii Akadémie výtvarných

s typizovanými tvármi, vedel zobraziť veľmi presvedčivo, ale často s neprirodzene vytočeným telom a drobnými anatomickými nepresnosťami. Kindermann po svojej smrti upadol viac-menej do zabudnutia. Jeho tvorba je však dobrou ukážkou vývoja maliarstva v období, keď sa prelínali staršie tradície s novými tendenciami. Pozri Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ: *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*. Bratislava 1983, s. 41, 82 a 102. Tiež Lubomír SLAVÍČEK: Dominik Kindermann (1739 – 1817): Nové poznatky k jeho kreslíškému dielu, in: *Umění : časopis Ústavu dějin umění*, roč. 54, 2006, č. 3, s. 240 – 250 a Aleš VRTAL: *Dominik Kindermann a jeho oltárny obrazy v Tovačově*. Bakalárska práca. Seminár dejín umenia FF Masarykovej univerzity. Brno 2008.

¹⁷ Signovaný a rokom 1799 datovaný je len obraz hlavného oltára (na stránke otvorenej knihy vľavo dole), obrazy bočných oltárov sú však namalované rovnakým štýlom. Pozri Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ: *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*, obr. 46. Ostatná literatúra neuvádza datovanie obrazov a Dominika Kindermannu spomína len ako autora hlavného oltára. – *Súpis pamiatok na Slovensku*, vol. 3, ed.: Alžbeta Güntherová. Bratislava 1969, s. 428 a Aleš VRTAL: *Dominik Kindermann*, s. 8 (autor píše, že obraz je „ve Spiši“, názov obce neuvádza).

¹⁸ Bližšie napríklad Steffi ROETTGEN: *Mengs: Die Erfindung des Klassizismus*. München 2001.

umení vo Viedni a druhá v súkromnej zbierke;¹⁹ v inej súkromnej zbierke je ešte aj menší variant olejomalby.²⁰ Füger použil v sakrálnom maliarstve bežne uplatňovanú diagonálnu kompozíciu. Scénu stvárnil ako historickú – cisár Maxentius sedí na tróne v červenej tóge a od Kataríny z Alexandrie žiada pohanskú obeť. Ona odmieta a uplatňuje si právo obhájiť sa v dišpute. Naokolo vidno stojacich, sediacich, vystretých i skrčených mudrcov. Medzi nimi Katarína v momente božskej inšpirácie. Celá žiari božským svetlom, je ako zo zlata, ukazuje na zvitky a pohľad upiera na nebesá. Žiarivé stvárnenie svätice bol od Fügera geniálny nápad, ktorým dosiahol, že sa stala absolútnym stredobodom obrazu.²¹



Obr. 141. Friedrich Heinrich Füger: Svätá Katarína Alexandrijská, 1805, obraz hlavného oltára, Smolník.



Obr. 142. Jozef Czauczik: Zoslanie svätého Ducha, 1811, obraz hlavného oltára, Levoča.

Prenikanie umeleckých prístupov klasicizmu možno pozorovať v spišskom sakrálnom umení viacerých konfesíí. Evanjelici si pre svoj kostol v Ľubici zadovážili zaujímavý obraz z roku 1805 od zatiaľ bližšie neidentifikovaného Johanna Müllera. V ozvenách poussinovského klasicizmu zachytáva *fractio panis* – gesto lámania chleba, ktoré Ježiš učinil pri Poslednej večeri (1 Kor 11:24; Lk 22:19; Mk 14:22; Mt 26:26). Vychádza z menej tradičných zobrazení Poslednej večere. Ježiš a jeho učeníci pri spomínanom akte nesedia, ale stoja.

Gréckokatolíci, držiaci sa prísnych byzantských tradícií, prijali pre svoj nový kostol v Jarabinej ikonostas tiež už s dobovejšie chápanými obrazmi, ktoré v rokoch 1803 až 1809 vytvoril istý Ignác Kraudi/Kraudy alebo Krauss zo Sabinova. Na

ikonostase, na rube obrazu Svätého Jána Krstiteľa, sa zachoval nápis, že kostol, v ktorom sa ikonostas nachádza, postavili so súhlasom cisára Františka I. a že na stavbe pracovali talianski murári.²²

V Levoči si v roku 1811 miestni minoriti objednali obraz *Zoslanie svätého Ducha* pre hlavný oltár svojho kláštorného kostola na Košickej ulici. Zašli pre to len pár krokov, na Mäsiarsku ulicu č. 596 (dnes č. 14), do ateliéru mladého začínajúceho umelca Jozefa Czauczika (1780 – 1857). Obraz pre minoritov²³ sa spomína ako jeho prvá väčšia cirkevná objednávka.²⁴ Mnohofigurálny výjav – odohral sa niekoľko týždňov po zmŕtvychvstaní Krista, keď sa jeho učeníci spoločne modlili za zoslanie svätého Ducha a on sa im zjavil v podobe plamienkov nad ich hlavami a dal

¹⁹ Podľa Robert KEIL : „Johannes der Täufer segnend“ und „Die hl. Katharina vor Kaiser Maxentius“ : Bemerkungen zu den Altarbildern von Heinrich Friedrich Füger, in: *Belvedere : Zeitschrift für bildende Kunst*, roč. 10, 2004, č. 1, s. 59 – 60.

²⁰ http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heinrich_Friedrich_Füger_-_Catherine_of_Alexandria_before_the_Emperor_Maxentius_-_WGA08341.jpg (dňa 3. júna 2012).

²¹ *Súpis pamiatok na Slovensku* 3, s. 134. Pozri tiež Robert KEIL : „Johannes der Täufer segnend“, s. 59 – 60 a TENŽE: *Heinrich Friedrich Füger, 1751 – 1818 : nur wenigen ist vergönnt das Licht der Wahrheit zu sehen*. Wien 2009. Taktiež Marta HERUCOVÁ a Mária NOVOTNÁ : *Bohyne a svätice v umení 19. storočia na Slovensku*. Bratislava 2011, s. 162 a 169 (kat. č. 183).

²² *Súpis pamiatok na Slovensku*, vol. 1, ed.: Alžbeta Güntherová. Bratislava 1967, s. 511. Mikuláš STRENG a kol. : *Život obce Jarabina*. Prešov 1969. Ondrej LIPTÁK; Lubomír KUC a Jana JASÁNOVÁ : *Ikonostas v gréckokatolíckom Kostole Narodenia Panny Márie : Reštaurátorský výskum*. Rukopis 2007. Archív Pamiatkového ústavu Slovenskej republiky (ďalej PÚ SR) Bratislava.

²³ Obraz je signovaný vľavo dolu: „Jos. Czauczik pinxit“ a v strede dolu má dedikačný nápis: „Anno 1811./Fatigiis Ch. Fris. Alexii Chmunvits/et Ch. Fris. Pancratii Dravetzky anavit/Conventus Leutschoviensis Ord. Minor/Convilium.“

²⁴ Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve : Jozef Czauczik a jeho okruh*. Bratislava 1961, s. 24.

im božskú vedomosť, aby mohli šíriť Kristovo učenie – zvládol Czauczik na solídnej profesijnej úrovni. Okrem učeníkov zobrazil v strede aj Panu Máriu na základe biblického opisu udalosti (Sk 1: 14, 2: 1 – 4). Taká koncepcia sa vyskytovala od stredoveku, i keď zriedkavo. Jej prijatie v 19. storočí súviselo s prehlbovaním kultu Panny Márie. Na obraze je najsvetlejšou postavou umiestnenou do stredu kompozície. Pripomína to fügerovskú maliarsku finesu, ale nie je taká žiarivá ako svätá Katarína Alexandrijská na smolníckom výjave. Czauczikov maliarsky prejav je tu ešte trochu upätý, chýba mu ľahkosť podania. Badať však výsledky školenia v duchu klasicizmu – najprv v Stunderovom levočskom ateliéri a potom u Huberta Maurera (1738 – 1818), profesora na viedenskej akadémii (a Mengsovho kamaráta), ktorý svojich študentov viedol viac ku kopírovaniu ako k vlastnej invencii. Od roku 1811 možno teda na Spiši, čiastočne aj na Gemeri a v Above, sledovať Czauczikovu sakrálnu tvorbu v rímskokatolíckych aj v evanjelických a. v. kostoloch. Viaceré obrazy s náboženskou témou sú mu však len pripisované, niektoré sú nezvestné, iné už neexistujú.²⁵ Czauczik pri tejto tvorbe hľadal rôzne inšpirácie, raz v umení starých talianskych majstrov – bolonských (Reni), či florentských (Dolci), ale aj španielskych (Ribera, Murillo), inokedy zas v klasicistických dielach z okruhu svojich učiteľov (Füger) alebo tiež v prácach generačne jemu bližších romantických nazarénov.²⁶ V roku 1814 dostal objednávku od spišského šľachtica, poľného maršala, baróna Andreja Mariášiho z Markušoviec a Batizoviec/Máriássy de Markusfalva et Batizfalva (1788 – 1854), syna Františka Mariášiho a Anny Márie Horvátovej-Stančičovej. Barón, ktorý sa práve vtedy vrátil z protinapoleonských

ťažení, síce s početnými zraneniami, ale ovenčený slávou, požiadaval zrejme Czauczika, aby namaľoval obraz *Zmŕtvychvstanie Krista* (známy bez podrobnejších biblických opisov). Bol určený pre nový oltár, ktorý barón zadovážil za 1 400 zlatých do evanjelického kostola v Batizovciach, kde sídlil. Obraz má klasickú pyramidálnu kompozíciu, hore je vznášajúci sa Kristus, dole 4 rímski vojaci, z každej strany hrobu jeden. Koncepcia výjavu – Kristus, otvorený hrob, vojaci – pramení v stredovekých talianskych zobrazeniach.²⁷ Je to jeden z Czauczikových obrazov namaľovaných len v hnedastých tónoch.²⁸ Ďalšie Czauczikove spišské sakrálna diela sú doložené až od konca 20. rokov 19. storočia.

Tak ako v mnohých iných kútoch habsburskej monarchie, aj na Spiši pokračovalo pestovanie náboženskej úcty k svätému Jánovi Nepomuckému. Tretí spišský biskup a slobodomurár²⁹ Ivan Michal Brigido (1742 – 1816), rodák z Terstu, pôsobiaci najmä v Ľubľane, ho vybral za patróna kňazského seminára, ktorý založil v Spišskej Kapitule v roku 1810. Počas jeho pontifikátu sa na Spiši zriaďovali ďalšie prícestné sochy svätého Jána Nepomuckého (Spišské Hanušovce, 1812), oltáre (Nálepkovo, 1814), či kaplnky (pri Huncovciach, 1814). Starostlivosť sa prejavovala aj starším dielam. Grófy Terézia, Barbora, Magdaléna a Františka Mariášiové venovali 16. mája 1816, na Deň svätého Jána Nepomuckého, obraz svätca do barokovej kaplnky z polovice 18. storočia, stojacej v Markušovciach neďaleko ich kaštieľa. Je to napísané na zadnej strane obrazu, ktorý namaľoval vtedy šesťdesiatpäťročný Jozef Lerch (1751 – po 1817).³⁰ Bol to predposledný známy doklad jeho výtvarnej činnosti. Lerch začínal okolo roku 1780 maľbami drevených kulis Božieho hrobu v Kostole svätého

²⁵ Zničený je Czauczikov obraz *Svätej Juliany Falconieri* z roku 1817, pôvodne v kaplnke zasvätenej tejto svätici v Ordzovanoch (z fotografie je známy len jeho fragment), ďalej obraz z obdobia okolo 1820, pôvodne v Kostole svätého Michala archanjela v Spišskom Bystrom. Nezvestný je napríklad oltárny obraz (podľa Richtera) *Kristus pomáha apoštolovi Petrovi* z roku 1855, pôvodne v evanjelickom kostole vo Veľkej Lomnici (údajne ho odniesli pri evakuácii v roku 1945). Pozri ANNA PETROVÁ-PLESKOTOVÁ: *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 42 – 43, kat. č. 38 na s. 119 (Ordzovany), kat. č. 51 na s. 121 (Spišské Bystré), s. 164 a pozn. 120 na s. 94 (Veľká Lomnica).

²⁶ ANNA PETROVÁ-PLESKOTOVÁ: *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 18 – 19 a 40.

²⁷ Hannelore SACHS; Ernst BADSTÜBNER a Helga NEUMANN: *Christliche Ikonographie in Stichworten*. Leipzig 1980, s. 48.

²⁸ Samuel WEBER: *Zipser Geschichts – und Zeitbilder: ein Beitrag zur vaterländischen Geschichte*. Leutschau 1880, s. 146. TENŽE: *Ehrenhalle verdienstvoller Zipser des XIX. Jahrhunderts 1800 – 1990*. Igló 1901, s. 359. ANNA PETROVÁ-PLESKOTOVÁ: *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 24 – 25 a 117 a ZUZANA KOLLÁROVÁ: *Postavenie dedinskej šľachty na Spiši*, in: *Forum historiae*, roč. 2, 2008, č. 2, online: http://www.forumhistoriae.sk/FH2_2008/texty_2_2008/kollarova.pdf (dňa 2. mája 2012), v pozn. 33 uvádza opis i preklad latinského dedikačného nápisu na oltári.

²⁹ *The Supreme Council of Ancient and Accepted Scottish Rite for Croatia: The History of Croatian Scottish Rite*, in: http://www.freemasonry-croatia.org/vvh_povijest_en.htm#top (dňa 7. júna 2012).

³⁰ JOZEF LERCH: *Svätý Ján Nepomucký*, 1816, značené vpravo dolu: „Jos. Lerch pinx.“, nápis na zadnej strane: „Theresia, Barbara, Mag:/dalena, et Francisca, om:/nes Mariáss, Capella Pub=/lica in Csepam Sancto huic Dicate pic Optu=/lere die 16^{ta}May An=/ no. 1816“, olej, plátno, 73 x 122 cm, získané prevodom od Spišského dejepisného spolku v roku 1939, Slovenské národné múzeum – Spišské múzeum (ďalej SNM SM) v Levoči, inv. č. SM 2265, reštaurovala Anna Svetková v roku 1987 (č. akcie 858/87, ORA v Levoči; inv. č. R-71, Archív SNM SM v Levoči).

Juraja v rodnej Spišskej Sobote. Potom stopy po jeho dielach smerujú na Liptov, do Šariša a Abova. Jeho posledný známy obraz predstavuje *Ukrižovaného Krista* na oltári v evanjelickom kostole vo Veľkej, ktorý podľa signatúry a vročenia namaloval v roku 1817. Markušovský obraz Svätého Jána Nepomuckého, dnes v zbierkach levočského múzea, patrí k jeho najkrajším prácam. Zobrazuje mŕtveho Jána Nepomuckého uloženého na katafalku s hlavou spočívajúcou na vankúši. Je vo svojom kanovníckom odeve, reverende, rochete a krátkej kožušínovej pláštenke, nechýba ani štola spovedníka, na hlave má biret a v rukách drží krucifix. Základom ikonografie takto poňatého námetu bol údajne obraz, ktorý mal na rube nápis, že ide o pravú podobu mučeníka zachytenú 20. mája 1393 v pražskom cyriackom kostole.³¹ Dnes je tento obraz nezvestný; jestvujú iba údaje, že ho nejakú dobu vlastnil Karel Škréta a z jeho pozostalosti ho získala šľachtická rodina Ledwinkovcov z Adlerfelsu. Považoval sa

za *vera effigies* – pravú podobu Jána Nepomuckého. Obraz sa stal predlohou rytín, vďaka ktorým sa tento typ zobrazenia rozšíril.³² Narozdiel od väčšiny zobrazení tohto typu,³³ Lerch vynechal poletujúcich anjelov nad telom nebožtíka. Len drobné hviezdičky okolo jeho hlavy naznačujú, že postava na obraze je svätá.

Po skráslení markušovskej kaplnky došlo v nasledujúcom roku aj k vynoveniu schátralej drevenej Kaplnky svätého Jána Nepomuckého v Smižanoch. Gróf Ladislav Čáki z Cheresegu a Adorjanu/Csáky de Körösszegh et Adorján, vtedy vo funkcii kninského biskupa (v Chorvátsku), ju dal v roku 1817 nanovo postaviť z odolnejšieho

materiálu. V interiéri je oltár s plastikou svätca v strede od neznámeho autora,³⁴ ktorý zjednoteným spôsobom využil všeobecne známy ikonografický odkaz barokovej sochy svätého Jána Nepomuckého na Karlovom moste v Prahe, ktorú koncom 17. storočia vytvoril Ján Brokoff, rodák zo Spišskej Soboty.

V roku 1821 možno spomenúť podľa všetkého najstaršiu spišskú synagógu v Huncovciach, z fotografií je známa len jej klasicistická architektúra a svätostánok. Umelecká výzdoba interiéru



Obr. 143. Jozef Lerch: Svätý Ján Nepomucký na katafalku, 1817, Markušovce.

zanikla bez stopy v nasledujúcom storočí pri prestavbe na priemyselný objekt.

Kresťanské chrámy boli od svojich počiatkov miestom pochovávaní. Často vznikali priamo nad hrobmi mučeníkov, ku ktorým sa pridružili hroby duchovných a nobilitovaných. V 19. storočí nastala zmena, ale trvalo desiatky rokov, kým sa od zakoreneného spôsobu pochovávaní upustilo. Iniciátorom zmien bol štát, ktorému bola cirkev čoraz viac podriadená. Panovníci, počnúc Jozefom II., presadzovali cintoríny za obcou ako jediné vhodné miesta posledného odpočinku, najmä z hygienických dôvodov. Leopold II. zmiernil predošlé nariadenia a povolil pochovávanie do

³¹ Cyriaci boli rehoľníci rádu križovníkov s červeným srdcom – *Canonicus Ordo crucigerorum cum rubeo corde* (pozn. autora).

³² Jan Royt : Johannes von Nepomuk und seine Verehrung in Prag, in: *Johannes Nepomuk 1393 – 1993*, ed.: Reinhold Baumstark; Johanna von Herzogenberg a Peter Volk. München 1993, s. 80 – 83. Bližšie aj iné práce Jana Royta, napríklad Ikonografie svätého Jána Nepomuckého, in: *Sběratelství, starožitnosti, antikvity*, roč. 1, 1993, č. 5, s. 10 – 13, alebo in: *Zprávy památkové péče*, roč. 53, 1993, s. 373 – 379, alebo *Svatý Jan Nepomucký 1393 – 1993* [Katalóg výstavy], ed.: Johana Muchková; Ota Filip a Jana Kybalová. Praha 1993, s. 76 – 85.

³³ Napríklad NEZNÁMY MALIAR : *Svätý Ján Nepomucký po smrti*, neznáčené, koniec 18. storočia, olej, plátno, získané prevodom z Múzea mesta Bratislavy (ďalej MMB) v roku 1959, Galéria mesta Bratislavy (ďalej GMB), inv. č. A 949, reštauroval Gustav Stonner v roku 1970 (nedokončené). Obraz vznikol podľa obrazu z roku 1784, pripísanom českému maliarovi Johannovi Franzovi Greipelovi (1720 – 1798), ktorý pôsobil vo Viedni. Nachádza sa v Kostole svätého Augustína vo Viedni. Pozri Jana Luková a Martina Vyskupová : *Mučenícke legendy (výber zo zbierok GMB)* [Kat. výstavy]. Bratislava 2012, s. 34 – 35.

³⁴ *Smižany*, ed.: František Žifčák. Smižany 1993, s. 43 – 56.

hrobiek na vlastných pozemkoch. František I. a po ňom aj jeho syn Ferdinand V., nič na nastolených poriadkoch nemenili. Za ich panovania sa rozšírila romantická predstava cintorína – idylického miesta (ako rajska záhrada), a tiež hrobky ukrývajúcej tajomstvo smrti (podporovaná románmi o stredoveku). Európske inšpirácie, v Uhorsku najmä anglické, rastúci individualizmus a silne



Obr. 144. a) Neznámy autor: Svätý Vendelín, Kostol svätej Márie Magdalény, Jablonov, b) Svätý Vendelín, dobový svätý obrázok z Bavorska.

júci pocit výnimočnosti zásluh jednotlivca spolu s inými kultúrnymi faktormi stáli za popularitou samostatne stojacich hrobiek, vrátane pohrebných kaplniek a kostolov.³⁵ Jeden z najranejších spišských príkladov stojí v obci Jablonov. Obec bola v majetku Spišského biskupstva a vzhľadom na jej blízkosť k Spišskej Kapitule nemala vlastný kostol. Piaty spišský biskup Jozef Bélik (1757 – 1847), rodák od Trenčína, ktorý sa pričínil o fungovanie a vzhľad viacerých spišských svätostánkov, napríklad kostola v Lúčke, sa vo svojich sedemdesiatich rokoch, v roku 1827, rozhodol, že

v Jablonove nechá postaviť kostol zasvätený svätej Márii Magdaléne a ten bude miestom jeho posledného odpočinku. Tak sa aj stalo, ale kostol nie je len pohrebný, slúži aj obecne. Škoda, že nie je známy vzhľad pôvodného interiéru. Ten pripomína iba na boku zavesený obraz z hlavného oltára so sväticou kajúcou sa v jaskyni v prítomnosti anjelov na nebesiach (scéna spomínaná v iných ako biblických prameňoch). Jeho historická hodnota prevyšuje umeleckú stránku maľby. Na stenách jablonovského kostola sú ešte obrazy dvoch svätcov, svätého Floriána a svätého Vendelína. Práve v pojednávanom období biedermeiera boli neodmysliteľnou súčasťou ľudovej zbožnosti. Boli nebeskými chránencami tých najzákladnejších potrieb života, prvý chránil domovy proti požiarom a druhý dobytok pred chorobami. Dávnoveké legendy o Floriánovom živote a živote Vende-



lina sa viazali najmä na nemecky hovoriace krajiny. Florián bol prvým rakúskym kanonizovaným svätcom, Vendelín iba ľudovým svätcom, ktorý oficiálne nebol nikdy svätorečený. Frekventované kompozície ich obrazov, jablonecké nevynímajúc, nachádzali uplatnenie v novom fenoméne sakrálnej tvorby – v masovej produkcii svätých obrázkov.³⁶

Koncom dvadsiatych rokov 19. storočia vytvoril Jozef Czauczik ďalšie sakrálne diela. Faraár farského Kostola Nanebovzatia Panny Márie v Lubicu si v roku 1828 u neho objednal obraz do oválneho medailónu v nadstavci impozantného hlavného barokového čierno-zlatého oltára. Zaplatil zaň 300 florénov.³⁷ Námetom obrazu bola patrónka kostola *Panna Mária Assumpta* (*Nanebovzatá Panna Mária*) stojaca s otvorenou náručou na anjeli vynášanom obláčku v sýto ružových šatách, atramentovo modrej palle a béžovej štóle. Czauczik sa inšpiroval obrazom, ktorý na hodváb namaľoval Guido Reni, predstaviteľ Bolonskej

³⁵ Viac o tejto problematike Marta HERUCOVÁ : *Náhrobky a hrobky 19. storočia na Slovensku : Dizertačná práca*. Olomouc: Katedra dejín umění FF Univerzity Palackého, 2010.

³⁶ Bližšie Zoltán SZILÁRDFY : *A magánáhitat szentképei : Kleine Andachtsbilder*. Szeged 1997 alebo Adolf SPAMER : *Das kleine Andachtsbild vom 14. bis 20. Jahrhundert*. München 1930.

³⁷ Samuel WEBER : *Geschichte der Stadt Leibitz : Mit Bezug auf die Vergangenheit Zipsens und Ungarns : Aus Veranlassung des Milleniums*. Kesmark 1896, s. 180 a TENŽE : *Ehrenhalle verdienstvoller Zipsen*, s. 13 a 296. Taktiež Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 149.

školy 17. storočia,³⁸ obzvlášť cenený a kopírovaný v 19. storočí. Pomerne verne sa pridržal predlohy, iba tvár Panny Márie má trochu iné črty. Czauzcik jej údajne dal podobu svojej lásky Zuzany Steinhausovej (Steinhausz).³⁹ Bývala v jeho susedstve, ale ich vzťah bol beznádejný hlavne pre náboženské rozdiely. Ona pochádzala z evanjelickej



Obr. 145. Guido Reni: Panna Mária Assumpta. Prvá polovica 17. storočia, olejomalba na hodvábe, Mníchov.

starousadlickej levočskej rodiny, on z katolíckej prišielckej, pôvodom sliezskej.⁴⁰ Navyše mal neisté povolanie umelca. Zuzanu Steinhausovú napokon vydali za evanjelického kňaza, Czauzcik ostal slobodný do konca svojho života. Obrazom *Panny Márie Assumpty* v Ľubici otvoril v spišskom regióne púťavú kapitolu romanticky ladeného

sakrálného umenia. Czauzcik sa následne v roku 1829 venoval maľovaniu obrazov pre druhý Ľubický kostol zasvätený Svätému Duchovi. Ich námetom bolo (opäť) *Zoslanie svätého Ducha* a ešte *Kľaňanie troch kráľov*.⁴¹

Po dielach viedenských akademických i neakademických umelcov (Brand, Füger, Kinder-



Obr. 146. Jozef Czauzcik: Panna Mária Assumpta (s kryptoportrétom Zuzany Steinhausovej), 1828, obraz nadstavca hlavného oltára, Kostol Nanebovzatia Panny Márie, Ľubica.

mann) a domácich umelcov školených v súkromných dielňach a ateliéroch, ak na akadémiách, tak len krátko (Lerch, Czauzcik), sa v druhej tretine 19. storočia dostalo na Spiš dielo domáceho akademického maliara *par excellence* – Jozefa Zmij-Miklošiča (1792 – 1841). V roku 1833 vytvoril

³⁸ Guido RENI : *Himmelfahrt Mariä*, medzi rokmi 1631 a 1642, olej, hodváb, 295 x 208 cm, pôvodne obraz hlavného oltára Kostola Bratstva Panny Márie degli Angioli v Spilamberte (pri Modene). Po devätnástich rokoch obraz z finančných dôvodov predaný do Bologne. Dnes v Starej Pinakotéke v Mníchove, inv. č. 446.

³⁹ Oba doteraz známe Czauzcikove portréty Zuzany Steinhausovej (1834) sa nachádzajú v súkromnom majetku, ich čiernobiely reprodukciami publikovala Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 132. Za jej portrét sa považuje aj Czauzcikov obraz *Žena v závoji s knihou* (1821, SNM SM v Levoči, inv. č. SM 6118) a dnes aj Czauzcikov obraz známy pod názvom *Levočská biela pani* (SNM SM v Levoči). Tak to uviedla Dáša UHARČEKOVÁ-PAVÚKOVÁ : Čaro, čo vyrovnáva protirečivosť : Levočská biela pani vo výtvarnom umení, in: *Levočská biela pani*, ed.: Mária Novotná a Eva Lazarová. Levoča a Betliar 2010, s. 56. Astrid Kostelníková spomína Czauzcikovu lásku ako Julianu Steinhausovú, narodenú v roku 1810, dcéru Jána Samuela Steinhausu a Judity Pollagovej, vydatú v roku 1833 za ruskinovského evanjelického kňaza Jána Marczellyho (podľa internetu <http://www.locseitemeto.eoldal.hu>. 30.8.2012).

⁴⁰ František ŽIFČÁK a Zdeněk KRAVAR : Jozef Czauzcik, jeho rodina a predkovia, in: Kol. : *Jozef Czauzcik, Ján Jakub Müller a Probstnerovci* [katalóg k výstave], ed.: Mária Novotná. Levoča 2001, s. 13 – 22.

⁴¹ *Z minulosti Ľubice : Zborník k 725. výročiu získania mestských práv*, ed.: Ivan Chalupecký. Ľubica 1996.

pozoruhodný ikonostas pre gréckokatolícky Kostol svätých Petra a Pavla v Kojšove. Hoci Zmij-Miklošik pochádzal zo Spiša, gros jeho diel sa nachádza mimo tohto regiónu. Pôvodne sa mal stať gréckokatolíckym kňazom. Keďže na štúdium nemal financie, vstúpil do baziliánskeho kláštora v Krásnom Brode (na Zemplíne). Tam začal písať ikony. Krásny spev mu zabezpečil diplom kantora. Ako kantor sa potom dostal na farnosť Kostola svätej Barbory do Viedne. Jeho nadriadený Ivan Fedorovič Fogorošij (1786 – 1834) ho podporil v rozhodnutí prihlásiť sa na viedenskú akadémiu. V rokoch 1814 až 1823 tam s jedným prerušením študoval historickú maľbu v triede Johanna Petra Kraffta, Fügerovho žiaka, predstaviteľa klasicizmu a biedermeiera. Hneď po skončení sa dvakrát po sebe neúspešne uchádzal o miesto eparchiálneho maliara u prešovského eparchu Gregora Tarkoviča. Inštitúciu eparchiálneho maliara založil mukačevský eparcha Andrej Bačinský a mala zamedziť tomu, aby obrazy v chrámoch maľovali ľudia, ktorí na to nemali spôsobilosť. Sklamáný Zmij-Miklošik odišiel takmer na dva roky do Talianska. Keď sa v roku 1832 vrátil, situácia sa obrátila – eparcha Tarkovič ho prosil, aby to miesto prijal. Zmij-Miklošik súhlasil a 29. mája 1833 bol menovaný za prvého oficiálneho maliara Prešovskej eparchie. Následne začal s tvorbou ikonostasov – prvý pre kojšovský kostol na Spiši. Obdobne ako iní maliari, aj on potláčal východnú ikonografickú tradíciu, preto o jeho maľbách nemožno hovoriť ako o pravých ikonách. Ak by chcel písať pravé ikony, musel by ich dať vopred odsúhlasiť eparchovi. Preto sa začal dištancovať od tradícií ikon a preberal radšej koncepcie západoeurópskeho maliarstva. Jozef Zmij-Miklošik zomrel na týfus vo veku štyridsaťdeväť rokov ako osamelý starý mládenec. V jeho tvorbe pokračoval synovec Michal Miklošik.⁴²

Okolo roku 1833 vyšiel z Czauczikovho ateliéru oltárny obraz *Zvestovanie Panne Márii*,⁴³ určený

do kaplnky kaštieľa v Spišskom Štiavniku: dnes v Spišskej Kapitule, jeho kópia sa dnes nachádza v strede oveľa mladšieho neogotického oltára. Obraz u Czauczika objednal biskup Jozef Bélik v rámci prestavby kaštieľa v rokoch 1832 až 1834. Kaštieľ sa stal majetkom Spišského biskupstva, získanom po zrušení jezuitov, ktorým predtým kaštieľ patril. V roku 1835 sa Czauczik venoval stvárneniu dvojice apoštolov *svätých Filipa a svätého Jakuba mladšieho* pre hlavný oltár kostola v Švábovcich. Obraz s prevahou hnedastých tónov signoval na kameň pri Filipovej nohe. Detail nohy so sandálom, zodpovedajúci antickej *solea* (latinské slovo *solea* znamená podkova), sa zachoval na kresbovej štúdiu v košickom múzeu.⁴⁴ Apoštolí odetí v tunike a tóge stoja na ceste v neurčitej kopcovitej krajine, v rukách držia ako atribúty nástroje svojho umučenia – Filip kríž, pri ktorom ho ukameňovali, a svätý Jakub mladší valchársku tyč na spracovanie koží, ktorou ho ubili. Poňatie obrazu s postavami zaberajúcimi takmer celú plochu obrazu sa stalo jedným z najkonvenčnejších kompozičných riešení náboženských tém v 19. storočí. Czauczikov obraz apoštolov už nie je na pôvodnom mieste. V dôsledku povojnových peripetií sa v značne poškodenom stave dostal do depozitára levočského gymnaziálneho kostola, kde je dodnes. Je možné, že z Czauczikovho ateliéru vyšiel aj oltárny obraz *Ježiš zachraňuje apoštola Petra* (Mt 14: 28 – 31) pre nový evanjelický kostol v Levoči, ako to uvádza staršia literatúra. Kostol dostavali v roku 1837. Oltárny obraz nie je signovaný ani datovaný. Predstavuje kvalitnú kópiu. Ako autor originálu sa uvádza nemecký maliar Richter, vždy s inou skratkou krstného meno a bez bližšej identifikácie.⁴⁵ S napodobeninami tohto „richterovského“ rozprávkového poňatého biblického výjavu sa možno stretnúť vo viacerých evanjelických kostoloch na Slovensku a vôbec v kostoloch po Európe i Amerike.⁴⁶ Na obraze, ktorý figuruje aj pod názvom *Pane, pomôž mi* (*Herr, hilf mir/Lord,*

⁴² Jaroslav ČECH; Peter ŠOLTÉS; Milan GÁBOR a Vladimír VARGA : *Farnosť Slovinky a Jozef Zmij-Miklošik*. Nové Mesto nad Váhom 2008. Taktiež Jozef MARKOV : K životu a dielu Jozefa Miklošika, in: *Ars*, roč. 4, 1970, č. 1 – 2, s. 255 – 260.

⁴³ Ján VENCKO : *Dejiny štiavnického opátstva na Spiši*. Ružomberok 1927, s. 195. Taktiež Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 134 – 135.

⁴⁴ Jozef CZAUCZIK : *Štúdia pravej nohy*, neznačené, ceruza, papier, 39,2 x 19 cm, Východoslovenské múzeum (ďalej VSM) Košice, inv. č. S 2302. Kresba je reprodukováaná v knihe Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 153.

⁴⁵ F. J. : Zausig József, in: *Művészeti*, roč. 8, 1909, s. 295 (autor píše, že obraz namaľoval Czauczik, a že taký obraz je aj v Ostrihome), Kornél DIVALD : Ismeretlen képek a XVII. – XIX. századból, in: *Művészeti*, roč. 11, 1912, s. 238 (autor píše, že obraz namaľoval Czauczik podľa nemeckého maliara Fr. Richtera), Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 150 (autorka k obrazu uvádza prehľad staršej literatúry; píše, že Czauczik vytvoril kópiu podľa G. H. Richtera).

⁴⁶ „Richterovské“ obrazy Krista zachraňujúceho apoštola Petra sú napríklad v evanjelických kostoloch v Spišskej Belej (NEZNÁMY MALIAR, polovica 19. storočia), v Krompachoch (NEZNÁMY MALIAR), v Lovinobani (Peter M. BOHŮŇ, 1860), v Moravskom Lieskovom (Josef HROMÁDKA, 1892), v Liptovskom Trnenci (NEZNÁMY MALIAR, dvadsiate roky 20. storočia). Vo svete napríklad v kostole v Brölline (Brandenburgsko) alebo v Kostole svätého Patrika v New Orleans, štáte Louisiana, USA (Leon POMAREDE, 1841).

help me), je noc, na oblohe svieti mesiac a hviezdy, na horizonte sa kolíše bárka na rozbúrených vlnách. Vpredu pokojne stojí na hladine vysoký štíhly Ježiš s jemnými črtami tváre, s dlhými vlasmi, v bieloskvúcom splývavom dlhom šate a podáva záchrannú ruku Petrovi, aby sa neutopil. Námet spracovali aj viacerí nazaréni,⁴⁷ ktorých produkcia sa začala práve v tridsiatych rokoch 19. storočia všeobecne uznávať. Jedným z takých nazarénov bol aj nemecký maliar Bernhard Plockhorst (1825 – 1907). Jeho výjav *Ježiš zachraňuje apoštola Petra*⁴⁸ sa od „richterovskeho“ líši len čiastočne. Ježišovi dal nordické črty, plavé vlnité vlasy a jeho biely šat nechal viac rozviať vetrom. Plockhorstovo dielo si zobral za vzor berlínsky maliar Erich Pauly (1869 – 1918), usadený v Budapešti s pozmeneným menom Erich Bogdánffy Pauly, keď koncom 19. storočia maľoval oltárny obraz pre evanjelický kostol v Spišských Vlachoch.

Nazaréni sa programovo vracali k dielam starých majstrov, či už stredovekých, alebo renesančných. To učinil aj málo známy popradský maliar Ján Juraj Lenhard pri maľovaní obrazu *Oplakávanie Krista* pre hlavný oltár v evanjelickom kostole v Poprade. Pravdepodobne pri tom priamo spolupracoval s tvorcami oltára – so stolármi Samuelom Justom z Matejoviec, Samuelom Grentzom z Popradu a s Pavlom Fábrym z Veľkej.⁴⁹ Oltár edikulového typu⁵⁰ dokončili v roku 1840. Konceptia obrazu odkazuje na staré bolonské maliarstvo.⁵¹ Približuje chvíle oplakávania, ktoré nemajú



Obr. 147. Jozef Czauczik: *Svätý Ján Nepomucký*, 1841. Kostol svätej Heleny, Arnutovoce.

priamo oporu v biblickom citáte, no odohrali sa medzi snímaním z kríža a ukladaním do hrobu.

⁴⁷ Nazaréni bolo pôvodné označenie pre kresťanov, podľa mesta Nazaret, kde sa narodil Kristus. V 19. storočí tak nazývali skupinu mladých umelcov, vedených nemeckým maliarom Friedrichom Overbeckom (1789 – 1869), ktorí v roku 1809 protestovali proti praktikám vedenia viedenskej akadémie, najmä proti prehnaneému preferovaniu kopírovania antického umenia. Založili *Lukasbund* – Bratstvo svätého Lukáša, patróna maliarov, a sami si hovorili *Lukasbrüder*. V roku 1810 sa 4 z nich presťahovali do Ríma, nechali si narásť dlhé vlasy ako Kristus, konvertovali na katolícku vieru, prenajali si opustený františkánsky kláštor San Isidoro a venovali sa maľovaniu náboženských obrazov. Postupne sa k nim pridávali rôzni európski maliari, zo Spiša Czauczikov učen Jozef David Böhm (1794 Spišské Vlachy – 1865 Viedeň), ktorý pod Overbeckovým vplyvom tiež konvertoval na katolícku vieru (podľa Károlya Lyku). Nazarenizmus priniesol maľby v raffaelovskom štýle, s perfektnou kresbou a jasnými lokálnymi farbami, didakticky popisné a namiesto živosti výjavu značne štylizované do komponovaných scén. Postavy svätcov a svätíc dostali asketické rysy, zdržanlivý prejav a telo starostlivo zahalené odevom. Do umenia habsburskej monarchie, ktorá ho odmietala ako „donquichotovský“, sa dostal po výmene vedenia viedenskej akadémie a najmä po silnejšom presadení sa romantizmu v tridsiatych rokoch 19. storočia. Prostredníctvom pokračovateľov a napodobniteľov sa stal jedným z vedúcich smerov viedenskej akadémie vďaka jej profesorom Josefovi (von) Führichovi a Leopoldovi Kupelwieserovi (pozn. autora).

⁴⁸ Bernhard Plockhorst : *Christus auf dem Meere*, okolo 1881, evanjelický Kostol Najsvätejšej Trojice, Hannover.

⁴⁹ Janka Krivošová : *Evanjelické kostoly na Slovensku*. Bratislava 2001, s. 170.

⁵⁰ Oltár edikulového typu má svoju architektúru odvodenú od edikuly – malého chrámu, so stĺpmi, nesúcimi kladie a sedlovú striežku s trojuholníkovým štítom (pozn. autora).

⁵¹ Staré bolonské maliarstvo sa vzťahuje na tvorbu 16. a 17. storočia, kedy sa vyvíjala tzv. Bolonská škola. Názov dostala podľa mesta Bologna, centra regiónu Emilia Romagna. Za jej zakladateľa sa považuje Raffaelov súčasník Francesco Francia (1447 – 1517) a za hlavných predstaviteľov Annibale Carracci, Domenichino a Guercino. Štýl tejto školy bol viac klasicistický ako barokový. Popradský obraz má identickú kompozíciu ako obraz neznámeho autora 17. storočia z Emilie Romagna, ktorý bol v ponuke na janovskej aukcii v Casa d’Aste 26. 10. 2007 pod poradovým číslom 28 (pozn. autora).

⁵² Ako Czauczikovo dielo z roku 1841 s rozmermi cca 240 x 110 cm ho uvádza Elemér Kószeghy (1882 – 1954). Údaj sa nachádza na evidenčnom liste diela, ktorý je v jeho pozostalosti uložený v archíve Iparmúvészeti Múzeum v Budapešti.



Obr. 148. a) Jozef Czauczik: *Svätý Bartolomej apoštol*, okolo 1845, štúdiá, Levoča, b) obraz hlavného oltára, *Hviezadne*.

Kľúčovou osobnosťou v kontexte spišskej sakrálnej tvorby zostával Jozef Czauczik. Jeho obraz *Svätého Jána Nepomuckého* z roku 1841 v Kostole svätej Heleny v Arnutovciach⁵² má neobvyklú ikonografiu. V dvoch horných tretinách je tradičné zobrazenie svätca, ako stojí na oblaku vo svojom typickom odevu i geste, s jednou rukou pri ústach, s krucifixom v druhej ruke a piatimi hviezdami okolo hlavy. V dolnej tretine však vidno dosť bizarný výjav s rukami bez tela. Na zemi naľavo je položená šabľa, v strede päť zvitkov,



Obr. 149. a) Jozef Czauczik: *Svätý Ján apoštol*, 1846, štúdiá, Levoča, b) obraz hlavného oltára pre kostol v Krompachoch, Košice.

spod nich trčí pravá ruka a spod skaly opodiaľ trčí zas ľavá ruka píšuca brkom. Barokové kontexty badať na Czauczikových obrazoch apoštolov *Svätého Jána* a *Svätého Bartolomeja*. Obaja sú stvárnení so svojimi typickými atribútmi – prvý s orlom, druhý s knihou. Spôsob priblíženia svätého Jána apoštola, ako sedí v zelenej tunike a červenej tóge na gréckom ostrove Patmos a pri písaní *Apokalypsy* sa mu zjavuje žena odetá slnkom, prišli najmä barokoví majstri.⁵³ Barokové inšpirácie však možno priamo doložiť na obraze svätého

Na liste je aj zmienka o spišskom archívárovi Augustínovi Raiszovi (1784 – 1844), ktorý zrejme ovplyvnil koncepciu diela. Za upozornenie na pozostalosť ďakujem Dr. Kataríne Beňovej. Kószeghy spomína dielo v *Szepesi hiradó*, zo dňa 9. júna 1934 a vo svojej knihe Elemér KÓSZEGHY : *A Szepesség újabbkori festői és szobrászai*. Budapest 1937. Ako Czauczikovo dielo spomína obraz aj Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 139. Píše, že Czauczik ho namaloval v roku 1841 pre kostol v Arnutovciach, ale že je známe len z literatúry.

⁵³ Napríklad Alessandro TURCHI, zvaný ORBETTO (1578 – 1649) : *Svätý Ján apoštol*, olej, plátno, 97,7 x 72,3 cm, Galéria Maurizia Nobile, Paríž. Tiež Johann LEDERWASCH (1751 – 1826) : *Svätý Ján apoštol*, Benediktínsky kláštor, Admont (Rakúsko).

Bartolomeja. Apoštol stojí uprostred arménskej krajiny. Symbolicky drží *Evanjelium*, pre ktoré obetoval život. Scéna umučenia stiahnutím z kože zaživa namaľovaná v pozadí obrazu je vytvorená podľa leptu španielskeho barokového umelca

z roku 1847.⁵⁷ Pôvodne bol v pohrebnej kaplnke spišského župana grófa Karola Čákiho (1783 – 1845), manžela Elizy Papovej, a pripomínal jeho svätého patróna. Kaplnka stála na katolíckom cintoríne v Levoči, až kým ju pri výstavbe cesty



Obr. 150. a) José de Ribera: *Martýrium svätého Bartolomeja*. Lept zo začiatku 17. storočia, b) Jozef Czauczik: *Martýrium svätého Bartolomeja*, detail obrazu svätca (dnes v Kostole svätého Bartolomeja apoštola, v Hniezdnom).

17. storočia José de Ribera⁵⁴. Obraz svätého Jána apoštola je z roku 1846 a obraz svätého Bartolomeja nie je bližšie datovaný. Prvý bol na hlavnom oltári kostola v Krompachoch, dnes je v košickom múzeu.⁵⁵ Druhý sa zachoval na hlavnom oltári kostola v Hniezdnom, ležiacom pri Starej Lubovni. K obojm obrazom apoštolov existujú pôsobivé malorozmerné štúdiá v levočskom múzeu.⁵⁶

V levočskom múzeu je aj signovaný a datovaný Czauczikov obraz *Svätého Karola Boromejského*

nezbúrali. Czauczik s vecným prístupom namaľoval len ojedinelo zobrazovanú scénu – atentát na Karola Boromejského spáchaný v roku 1569. Počas večernej modlitby tohto milánskeho arcibiskupa na neho vystrelil Gerolamo Donati, člen rádu humiliánov a jeden z nespokojencov s jeho kláštorňými reformami. Prečo si Czauczik alebo objednávatel jeho obrazu vybral práve túto scénu, nie je známe. Rozvrhnutie obrazu – vpredu kľáčica postava v červeno-bielom arcibiskupskom

⁵⁴ José/Jusepe de RIBERA : *Martýrium svätého Bartolomeja*, okolo 1624, lept, papier, 32,2 x 24,4 cm, Štátna Kunsthalle – Kabinet medirytín v Karlsruhe.

⁵⁵ Jozef CZAUCZIK : *Svätý Ján apoštol na ostrove Patmos*, 1846, olej, plátno, 274 x 145 cm, VSM Košice, inv. č. S 638.

⁵⁶ TENŽE : *Svätý Ján apoštol na ostrove Patmos*, 1846, štúdiá k oltárnemu obrazu pre Kostol svätého Jána apoštola v Krompachoch. Text na lístku na rube: „Gemalt Joseph/Czausig das Original in der Kirche/zu Krompach./1846./1874 Junii .../D. Attila J. Guilelmi g. D. Geysa Salamon“, olej, plátno, 39 x 21 cm. Získané prevodom od Spišského dejepisného spolku, ktorý obraz zakúpil od neznámeho vlastníka, SNM – SM v Levoči, inv. č. SM 7. Uvedení Attila, Teodor a Gejsa Salamonovci boli synovia Eligia Alapi Salamona a Kornélie Paločajovej (Palocsay). Pozri Eduard PAVLÍK : Zamagurskí zemepáni, in: *Spiš : Vlastivedný zborník*, vol. 1, Spišská Nová Ves 1967, s. 38.

Jozef CZAUCZIK : *Svätý Bartolomej*, okolo 1845, štúdiá k oltárnemu obrazu pre Kostol svätého Bartolomeja v Hniezdnom, neznačené, olej, papier na plátne, 50 x 30 cm, získané prevodom z majetku grófa Gustáva Čákiho v Spišskom Hrhove v roku 1946, SNM SM v Levoči, inv. č. SM 3288.

⁵⁷ Jozef CZAUCZIK : *Svätý Karol Boromejský*, 1847, značené vľavo dole: „Jos. Czauczik p. 1847.“, olej, plátno, 176 x 107 cm, získané zberom 18. augusta 1939, SNM SM v Levoči, inv. č. SM 2306.

odeve, zahĺbená do knihy na pulpíte a v pozadí okno – prezrádza, že ho Czauczík namaloval podľa predlohy, ktorou bola rokoková ilustrácia, viaceré detaily však vynechal a koncepciu výjavu zjednodušil.

Czauczíkovo obraz *Krista*, ako sa za mesačnej noci v smrteľnom strachu modlí v Getsemanskej záhrade na Olivovej hore, vznikol v roku 1852 pre evanjelický kostol v Spišskej Sobote. Keďže je pri Kristovi anjel, vychádza z opisov *Lukášovho evanjelia* (Lk 22: 43), ako základ inšpirácie však nemožno vylúčiť ani romantickú poéziu (Franz Pförr: *Die Nacht bedeckte mich mit ihrem Grauen*). Tvár anjela je portrétom Frederiky Pfannschmidtovej, ktorá pochádzala z prominentnej levočskej evanjelickej rodiny. Táto informácia je napísaná na rube štúdie k obrazu, ktorá sa dnes nachádza v levočskom múzeu.⁵⁸ K posledným Czauczíkovoým sakrálnym prácam patria obrazy *Povýšenie Svätého Kríža v Smižanoch* (1853), či *Svätý Mikuláš biskup v Odoríne* (1857), neskôr prenesený na faru v Markušovciach.

Czauczíkovi sa stalo osudným leto roku 1857. Počas požiaru neďaleko jeho domu dostal srdcovú porážku a zomrel. Celá Levoča odprevadila svojho cteného a obľúbeného umelca na jeho poslednej ceste.⁵⁹ Slávnostne ho pochovávali na katolíckom cintoríne. Medzičasom však jeho hrob zanikol.

Charakter spišského sakrálného umenia druhej polovice 19. storočia súvisel s uplatnením diel pestrejšej plejády umelcov z okolitých krajov a krajín. V ich tvorbe možno pozorovať väčšiu pluralitu umeleckých štýlov a zjavnejšie upúšťanie od náročnejších viacfigurálnych výjavov v prospech

priblíženia toho-ktorého svätca prevažne pomocou jednoduchých kompozícií. V danej spoločensko-politickej situácii nastal určitý odklon od orientácie na viedenské umenie a postupný príklon k vznikajúcim maďarským kultúrnym názorom a vzorcom. Napriek kresťanskému uni-



Obr. 151. a) Neznámy autor: *Atentát na svätého Karla Boromejského*, ilustrácia, detail, b) Jozef Czauczík: *Atentát na svätého Karla Boromejského*, 1847, Levoča.

verzalizmu požiadavkou doby sa stalo spájanie náboženských a národných tém, čo prinieslo viac zobrazení uhorských svätcov – svätého Štefana kráľa, svätého Imricha, svätého Ladislava a svätej Alžbety Uhorskej. Cyrilo-metodská téma zostala výtvarne nedotknutá až na ojedinelé výnimky.⁶⁰ Národné otázky patrili spolu so sociálnymi k tým

⁵⁸ Jozef Czauczík : *Kristus v Getsemanskej záhrade*, 1851 – 1852, nápis na rube lepenky: „Ölgemälde von Mahler Zaucsig, des Engl stellt das portret Frederike Pfanschmiedt in ihrer Jugend dar.“, nápis na papieri nalepenom na rube dreva: „von Joseph Czauczik gemalt das original in der Kirche Georgenberg“, olej, lepenka, drevo, 42 x 22 cm, získané prevodom od Spišského dejepisného spolku, ktorý ho zakúpil v roku 1913, SNM SM v Levoči, inv. č. SM 8.

⁵⁹ Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 65.

⁶⁰ Zobrazenia sv. Cyrila a Metoda nie sú výrazné ani u gréckych katolíkov. Bližšie Peter ŠTURÁK : *Cyriľometodské dedičstvo v gréckokatolíckych farnostiach na Spiši*, in: *Theologos : Teologická revue Gréckokatolíckej bohosloveckej fakulty PU v Prešove*, roč. 5, 2004, č. 1, s. 75 – 89. U rímskych katolíkov nachádzame zobrazenia svätcov až koncom 19. storočia: ich sochy sú napríklad na neogotickom oltári v kaplnke kaštieľa v Spišskom Štiavniku alebo na neogotickom oltári takzvaného slovenského kostola v Spišskej Novej Vsi.



Obr. 152. a) Neznámy autor: Svätá Agnesa Rímska, okolo 1850, oltárny obraz z Ruskoviec, Kežmarok, b) Joseph Leudner: Svätá Agnesa Rímska, dobová ilustrácia, po 1836.

najpálčivejším. Katolícky postoj k sociálnym problémom, ktoré umenie reflektovalo najmä scénami charity, utrpenia a umierania, zhrnula koncom storočia pápežská encyklika *Rerum novarum* (1891). Nové impulzy k rozvoju sakrálneho umenia prichádzali aj zo strany prvých pamiatkarov a inštitúcií pamiatkovej starostlivosti. V mene obnovy gotických diel sa rozvíjala neogotika. Na Spiš sa však dostali aj iné umelecké prúdy historizmu. Azda najviac aktivít rímskokatolíckej

cirkvi smerovalo k vyzdvihovaniu mariánskeho kultu vo vsekresťanskom i vnútroštátno-politickom rámci. Vo Vatikáne vyhlásili mesiac máj za mariánsky mesiac (1840), ustanovili dogmu o *Nepoškvrnenom počatí Panny Márie* (1854), v Lurdách sa odohralo *zázračné zjavenie Nepoškvrnenej Panny Márie* (1858). V Uhorsku sa oživovalo starobylé zasvätenie krajiny ako *Regnum Marianum*, ktoré vyústilo do hnutia maďarských duchovných (*Regnum Marianum Katolikus Közösség Egyesület*). Nanebovzatá Panna Mária sa stala námietom rozmerovo najväčšieho uhorského oltárneho obrazu v obnovennej Katedrále svätého Štefana v Ostrihome. Katedrála bola konečne vysvätená v roku 1856 za pontifikátu arcibiskupa Jána Krstiteľa Scitovského z Veľkého Kýru na Ponitří, pri jej obnove však zohrali dôležitú úlohu jeho predchodcovia: arcibiskup Alexander Rudnay z Rudna a Diviackej Novej Vsi, známy mecén slovenských kultúrnych aktivít, či Jozef Kopácsy, ktorý na odporúčanie niekdajšieho štvrtého spišského

biskupa Jána Ladislava Pyrkera (1772 – 1847), vtedajšieho jagerského biskupa a benátskeho patriarchu, zadal objednávku na oltárny obraz benátskemu maliarovi Michelangelovi Grigolettimu (1801 – 1870). Požiadavkou bolo, že sa má pri práci pridrižovať Tizianovho renesančného obrazu *L'Assunta* z rokov 1516 až 1518 – umeleckého skvostu benátskej *Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari*. Grigoletti úlohu splnil, ale výsledok vyznieval strohejšie a chladnejšie ako originál.⁶¹ Tizianova *L'Assunta* bola predlohou viacerých uhorských obrazov pred aj po vzniku ostrihomskej napodobeniny. Bola predlohou aj obrazu z roku 1915 od Lajosa Taryho (1884 – 1972) hlavného oltára kostola v Spišskej Starej Vsi, ktorý ju po výtvarnej stránke veľmi dobre zvládol a vernejšie sa pridrižal Tizianovho vzoru ako Grigoletti.⁶²

⁶¹ György SZÉPHELYI FRANKL : Vallásos festészet, in: *Művészet Magyarországon. 1830 – 1870*, ed.: Júlia Szabó a György Széphelyi Frankl. Budapest 1981, s. 84.

⁶² Obraz je súčasťou barokového oltára. Niektoré pramene ho datujú do polovice 19. storočia, napríklad *Súpis pamiatok na Slovensku* 3, s. 156.

Po polovici 19. storočia výtvarných diel s mariánskymi námetmi výrazne pribúdalo. Medzi rokmi 1851 až 1855 získal obraz *Narodenie Panny Márie* pre hlavný oltár kostola v Spišskom Pod-

sa nezachovala, dnes slúži ako oltárne retabulum. V roku 1854 namaľoval tiež takmer neznámy František Paulini/Pauliny obraz *Nepoškorneného počatia Panny Márie/Panny Márie Immaculaty*. Možno ho



Obr. 153. a) Bartolomé Esteban Murillo: *Panna Mária Immaculata*, koniec 17. storočia, b) Neznámy autor: *Panna Mária Immaculata*, 1856, *Obraz hlavného oltára, Kostol Nepoškorneného počatia Panny Márie, Spišská Nová Ves*

hradí (postupne obnovovanom po ničivom požari) jeho vtedajší kaplán a historik Jozef Hradský/Hradszky (1827 – 1904). Interiéru spišskopodhradského kostola sa potom koncepcne venoval aj ako administrátor farnosti a radca spišského biskupa.⁶³ Daný obraz s diagonálnou kompozíciou a konzervatívnym poňatím namaľoval istý Adam Vajler. Osamotený bez oltárnej architektúry, ktorá

vidieť v Kostole svätého Kvirína v Kurinamoch neďaleko Levoče. O dva roky neskôr „kopíroval“ neznámy maliar postavu *Panny Márie Immaculaty* z Murillovho barokového obrazu zo 17. storočia⁶⁴ pre hlavný oltár slovenského kostola pri špitáli v Spišskej Novej Vsi. Obľuba takýchto sentimentálnych murillovských mariánskych obrazov evidentne pretrvávala až do sklonku storočia.⁶⁵ Azda

⁶³ JOZEF HRADSKÝ : *Krátky obsah dejín farského r. kath. kostola v Spišskom Podhradí : Z príležitosti novovystavaného oltára Bl. Panny Márie*. Spišské Podhradie 1891, s. 48 (o obraze). Pozri tiež Mária NOVOTNÁ : *Bočný oltár z farského kostola v Spišskom Podhradí : Príbeh diela stredovekého Spiša*. Levoča 2010, s. 11.

⁶⁴ Bartolomé Esteban MURILLO : *La Inmaculada concepción de los venerables*, okolo 1678, olej, plátno, 274 x 190 cm, pôvodne oltárny obraz sevillského špitála (*Hospitale de los venerables*); do roku 1941 v Louvri v Paríži. V súčasnosti v Museo del Prado v Madride.

⁶⁵ V roku 1917 vznikol podľa Murilla oltárny obraz *Madona s dieťaťom* pre kostol v Huncovciach. V poslednej monografii obce sa uvádza jeho signatúra vľavo dole v znení: „Bartolome Eszteven Murilló utám Mathiás/pinxit 1917.“ Pozri Mária NOVOTNÁ : *Kultúrno-historické pamiatky obce*, in: *Huncovce v zrkadle času*, ed.: Vladimír Labuda. Huncovce 2006, pozn. 30 na s. 261. Murillov barokový originál z roku 1678 s názvom *Malý Ježiš rozdáva pútnikom chlieb* sa nachádza v Múzeu krásnych umení v Budapešti a symbolizuje charitu. Murillo ho namaľoval na objednávku kanonika Justina de Neve a bol určený do refektára sevillského domova pre vyslúžilých farárov (pozn. autora).

najpodmanivejší a najromantickejší spišský obraz *Panny Márie Immaculaty* sa ukrýva v Spišskom Hrhove.⁶⁶ Uchvacuje na ňom subtilna postava mladej ženy s dlhými jemne vlnistými vlasmi takmer po

pôsobivom zobrazení starokresťanskej svätej *svätej Agnesy Rímskej*, pôvodne na hlavnom oltári kostola v Ruskinovciach, dnes v kežmarskom múzeu. Aj ten vychádzal z dobových nazaren-



Obr. 154. a) Giovanni Battista Pittoni: *Svätá Alžbeta Portugalská rozdáva almužny*, druhá tretina 18. storočia, b) Maximilián Račkay: *Svätá Alžbeta Uhorská rozdáva chlieb chudobným*, 1857. Kostol svätej Alžbety, Kravany.

kolená, s hlavou skromne naklonenou doľava, so sklopeným zrakom, stojaca odovzdane na kosáku mesiaca, s prívětivým gestom otvorenej náruče, v dlhej tunike a palle, spod ktorých vyčnieva len bosá noha položená na hlavu hada s veľkými tmavými očami. Lyrické vyznenie obrazu ho približuje k nazarenizmu, najmä k Máriinym zobrazeniam od Leopolda Kupelwiesera, nazaréna a hlavného viedenského predstaviteľa romantického sakrálneho maliarstva. Podobný typ mladej ženy ako na spišskohrhovskom obraze sa objavil aj na nemenej

ských predlôh, z grafiky Josepha Leudnera.⁶⁷

Obrazom *Panny Márie Ružencovej* z roku 1850 sa na Spiši uviedla umelecká rodina Klimkovičovcov (Klimkovičovcov), usadená od začiatku dvadsiatych rokov v Košiciach. Namaľoval ho umelec neškolený Ignác Klimkovič (1800 – 1853) pre Kostol svätej Kataríny v Smolníku, kde istý čas pracoval ako baník. Bol synom Floriána, úradníka smolníckej mincovne, ktorý kreslieval vo voľnom čase. Ignác sa po úraze v bani presťahoval do Košíc a odvtedy sa venoval len umeleckej činnosti;

⁶⁶ Obraz nie je značený, pôvodne bol súčasťou bočného oltára kostola v Spišskom Hrhove, odtiaľ bol premiestnený na miestnu faru. Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 64 a 129 ho pripisuje Jozefovi Czauczukovi.

⁶⁷ NEZNÁMY MALIAR : *Svätá Agnesa Rímska*, okolo 1850, neznačené, pôvodne obraz hlavného oltára Kostola svätej Agnesy v Ruskinovciach, 242 x 126 cm, v rokoch 1952 až 1998 deponát farského úradu v Ruskinovciach, od roku 1998 majetok Múzea v Kežmarku, inv. č. 19513. Bližšie pozri Marta HERUCOVÁ a Mária NOVOTNÁ : *Bohyne a svätice*, s. 94 – 95.



Obr. 155. a) Vojtech Klímkovič: *Svätá Katarína Alexandrijská – celok*, b) detail so signatúrou autora a dátumom vyhotovenia 1862, z kaplnky v Rolovej Hute, Levoča.

svojim synom Františkovi a Vojtechovi sa snažil umožniť akademické vzdelanie. Napriek tomu, že sa to pre financie a iné životné peripetie nepodarilo, stali sa z nich významní maliari a z ďalšieho syna Floriána mladšieho šikovný rezbár, ktorý okrem iného renovoval kežmarské oltáre. Ignác Klímkovič smolníckym obrazom Panny Márie veriacim lapidárnym spôsobom priblížil laické Bratstvo Živého ruženca pomerne krátko po jeho vzniku. Bratstvo založila Francúzka Pauline Marie Jaricot (1826), dcéra bohatého továrnikar, so silným sociálnym a náboženským cítením. Schválil ho pápež Gregor XVI. (1832), na obraze stojaci vľavo, ako odnož dominikánskeho rádu, preto je do kompozície obrazu zahrnutá aj adorujúca postava svätej Dominika. V dolnej časti obrazu je skupinka kľačiacich veriacich zhromaždených okolo svojho kňaza v strede.

Oživovaný záujem o históriu a legendarizovanie Uhorského kráľovstva prispeli k zvýšenému dopytu po obrazoch uhorských svätcov a svätíc. Výjav *svätej Alžbety Uhorskej rozdáajúcej almužnu* sa stal námietom obrazu hlavného oltára kostola v Kravanoch, ktoré patrili Spišskému biskupstvu. V roku 1857 ho namaľoval oravský maliar Maximilián Račkay/Rácskay/Rátskay (1806 – 1872). Len krátko študoval na viedenskej akadémii a iné umelecké vzdelanie nemal.⁶⁸ V ilustratívnom obraze s výraznou lineárnou kresbou a lokálnymi farbami akoby ešte doznievala známa koncepcia barokového obrazu od benátskeho majstra Giambattistu Pittoniho, aj keď ten nezobrazoval svätú Alžbetu Uhorskú, ale svätú Alžbetu Portugalskú⁶⁹. Nie je to jediný príklad, keď pri používaní predlôh došlo k zámienam zobrazení Alžbety Portugalskej a jej príbuznej Alžbety Uhorskej. Obe zvyknú vystupovať na obrazoch v charitatívnych scénach rozdávania chleba a milodarov chudobným a chorým.⁷⁰

Maďarský národný pátos nadobúdali aj zobrazenia *Svätej Kataríny Alexandrijskej*. Spájali ju s arpádovskou dynastiou, lebo podľa stredovekého

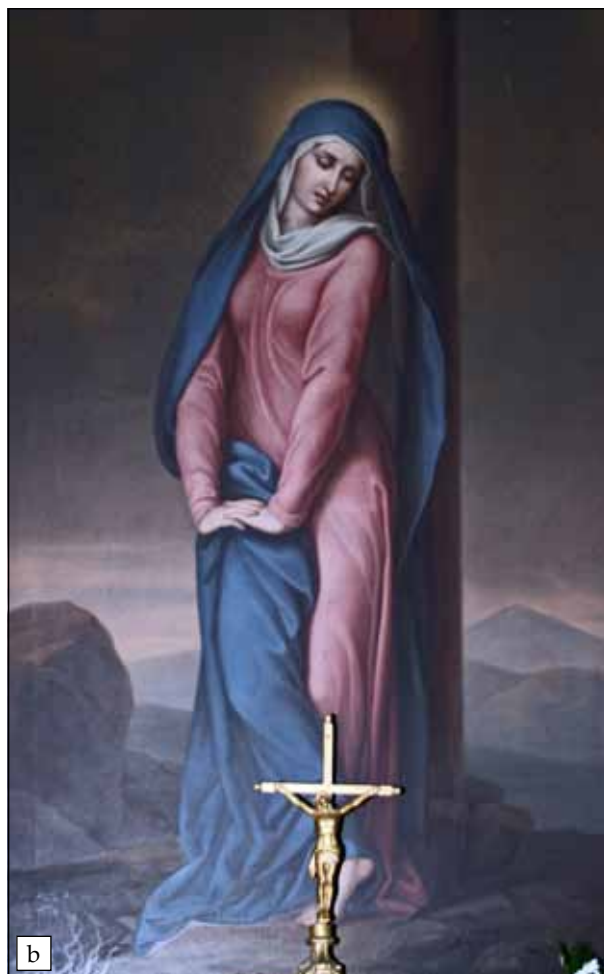
⁶⁸ Maximilián RAČKAY : *Svätá Alžbeta Uhorská rozdáva chlieb chudobným*, 1857, olej, plátno, 287 x 180 cm, Kostol svätej Alžbety, Kravany, ÚZPF č. 2020/0. Pozri Peter HUBA : *Maximilián Račkay*, Dolný Kubín 2013, s. 8 – 9, 42; Marta HERUCOVÁ a Mária NOVOTNÁ : *Bohyne a svätice*, s. 103, 118 (kat. č. 121); *Slovenský biografický slovník*, vol. 5, ed.: Augustín Maňovčík et al. Martin 1992, s. 13.

⁶⁹ Barokový obraz *svätej Alžbety Portugalskej rozdáujúcej almužnu*, ktorý namaľoval Giambattista Pittoni (1687 – 1767) v roku 1734, patril k populárnym a často kopírovaným dielam. Jeho olejová skica sa nachádza v Múzeu krásnych umení v Budapešti, oltárny obraz v hradnej kaplnke rádu nemeckých rytierov v Mergentheime (Badensko-Württembersko), vznikol na objednávku kolínskeho arcibiskupa a slobodomurára Klementa Augusta Bavorského. Verzie tohto obrazu sú v Mestskom múzeu v Augsburgu, v Kunsthalle v Brémach, ale aj v Mníchove, Salzburgu a inde. Pozri <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/pittoni/elizabet.html> (podľa internetu 3. augusta 2012).

⁷⁰ Marta HERUCOVÁ a Mária NOVOTNÁ : *Bohyne a svätice*, s. 97.

Života svätej Kunigundy bola táto dcéra kráľa Bela IV. vnučkou Márie Laskarisy, pokrvnej príbuznej Kataríny Alexandrijskej.⁷¹ Romanticky orientovaný Vojtech Klimkovič/Béla Klimkovics

majstrov, šarišský z Caravaggia a spišský z Guida Reniho. Tento postreh konvenuje novším názorom, že v stredoeurópskom sakrálnom umení 19. storočia sa kontakty s barokovým videním sveta



Obr. 156. a) Anton van Dyck: Bolestná Panna Mária, detail obrazu Ukrižovanie Krista zo 17. storočia, Paríž, b) Teodor Boehm: Bolestná Panna Mária, 1868, obraz bočného oltára, Kostol svätého Ducha, Levoča.

(1833 – 1885), ktorý tiež len krátko študoval na viedenskej akadémii u predstaviteľa biedermeira Ferdinanda Georga Waldmüllera, namaloval Svätú Katarínu Alexandrijskú v roku 1858 v odeve uhorských štátnych červeno-bielo-zelených farieb (pre šarišský kostol v Toryse) a potom v roku 1862 v stredovekom bľaute (pre spišskú kaplnku pri kaštieli v Rolovej Hute).⁷² Kompozície oboch obrazov vychádzajú z umenia barokových

len tak nevytratili a prežívali oveľa dlhodobejšie.⁷³

V atmosfére zápasov o prežitie, občianske slobody a prekonávanie komplexov menejcnosti voči bohatým a mocným elitám, nachádzal aj na Spiši živnú pôdu umelecký prúd dolorizmu. Prinášal obrazy kultu bolesti a utrpenia. K nim patria aj dva spišské obrazy Panny Márie Bolestnej, oba z roku 1868, jeden od spomínaného Vojtecha Klimkoviča (pre Kostol svätej

⁷¹ *Żywot świętej Kingi księżnej krakowskiej : Vita sanctae Kyngae ducissae Cracoviensis*, ed. a trans.: Bolesław Przybyszewski. Tarnów 1997, s. 33. Pozri tiež Martin Homza : Včasnostredoveké dejiny Spiša, in: *Historia Scepusii*, vol. 1 : *Dejiny Spiša do roku 1526*, ed.: Martin Homza a Stanisław A. Sroka. Bratislava a Kraków 2009, s. 229.

⁷² Vojtech KLIMKOVIČ : *Svätá Katarína Alexandrijská*, 1862, značené vpravo dolu: „[pinxit] Klimkovics Béla 1862“, olej, plátno, 119 x 71 cm, pôvodne v Kaplnke svätej Kataríny Alexandrijskej v Rolovej Hute (dnes časť Margecian), po jej zbúraní v roku 1966 na farskom úrade v Margecanoch, ktorý ho predal levočskému múzeu v roku 2011, SNM – SM v Levoči, inv. č. SM-12770, reštaurovala Anna Svetková v rokoch 2011 – 2012.

⁷³ Martin GAŽI : Baroko po baroku, gotika po gotike, in: *Náboženství v 19. století*, ed.: Zdeněk R. Nešpor a kol. Praha 2010, s. 44 a nasl.

Kataríny v Smolníku) a druhý od Teodora Boemmy (pre minoritský kostol v Levoči). Maliar Teodor Boemm (1822 – 1889), rodák z Mukačeva, bol Czauzikovým najšikovnejším žiakom. Svoje

samovraždou.⁷⁴ Severne od Levoče, v obci Toporec, v evanjelickom kostole bol zas umiestnený Boemmov obraz *Kristovho utrpenia v Getsemanskej záhrade*. Namaľoval ho v roku 1870. Pri jeho tvor-



Obr. 157. Jozef Božetěch Klemens: *Svätý Ján apoštol, prípravná kresba a olejomaľba z roku 1874, Martin a Bratislava.*

umelecké skúsenosti zbieral nielen vo Viedni, ale už aj v Bruseli, Paríži a Drážďanoch. V revolúcii 1848/1849 bojoval na uhorskej strane. Obraz s jednofigurálnou kompozíciou *Panny Márie Bolestnej* odetej v ružových šatách, modrej palle a béžovej štóle (tak ako u Czauzika) namaľoval rok po svojom návrate do Levoče, kde sa živil ako učiteľ kreslenia. Pri maľovaní obrazu sa inšpiroval postavou Márie na barokovom výjave *Ukrižovania* od Antona van Dycka, ktorú mohol vidieť vtedy už vo voľne prístupných zbierkach parížskeho Louvru. Podľa ústnej tradície mu stála modelom miestna krásavica, vdova Žofia Probstnerová, rodená Jančová, matka 4 detí, ktorej chorobne žiarlivý manžel Adolf Probstner ukončil svoj život

be sa vrátil k Czauzikovej kompozícii námetovo rovnakého obrazu v Spišskej Sobote.

Slovensky uvedomelý oravský maliar, grafik, fotograf a učiteľ Peter Michal Bohúň (1822 – 1879), ktorý okúsil štúdium maliarstva na pražskej akadémii, získal väzby so Spišom nielen navštevovaním tunajších evanjelických lýceí, ale aj rodinným zázemím. Svoju životnú družku si totiž našiel u Klonkayovcov v Lučivnej (1848). Práve pre tamojší evanjelický kostol namaľoval oltárny obraz s námetom Krista ako Salvátora mundi. Bohúň bol portrétista, vyznávač národne ladeného romantizmu. Objednávky na obrazy iného druhu prijímal zrejme pre živobytie, aby uživil svoju mnohohodtnú rodinu. Mal 7 detí. Maľoval

⁷⁴ Alena KREDATUSOVÁ : *Probstnerovci z Novej Ľubovne a Jakubian*. Martin 2002, s. 49, pozn. 96.

s podlomeným zdravím spôsobeným tuberkulózou. Pre novopostavený evanjelický kostol v Štôle vytvoril v roku 1869 obraz s tradičným námetom *Kristus v Getsemanskej záhrade*.⁷⁵ Bohúňov

Na základe nariadenia cisára Františka Jozefa I. bola 31. decembra 1850 ustanovená Cisársko-kráľovská centrálna komisia pre výskum a zachovanie stavebných pamiatok. Pár rokov nato



Obr. 158. Gustáv Adolf Weisz: *Svätý Ján apoštol* – a) líc, b) rub a c) monogram. Dielo vzniklo po roku 1868 pre Kostol svätého Kríža v Kežmarku.

len o pár rokov starší súputník a ďalší slovensky uvedomelý maliar Jozef Božetěch Klemens (1817 – 1883), pochádzajúci z Liptova, tiež študoval na pražskej akadémii. V roku 1874 namaľoval jednofigurálny obraz hlavného oltára pre Kostol svätého Jána apoštola v Novej Lubovni. V súčasnosti sa tam už nenachádza. Prípravná kresba k nemu je v Martine a samotný obraz *Svätého Jána apoštola* v Bratislave.⁷⁶ Výtvarné názory oboch týchto slovenských maliarov vychádzali v daných prípadoch z nazarénskej platformy.



⁷⁵ Bližšie o Bohúňovi napríklad Katarína BEŇOVÁ: Peter Michal Bohúň a jeho zastavenia pri slovanstve, in: „*Slavme slavně slávu Slavov slavných*“: *Slovanství a česká kultura 19. století*, ed.: Zdeněk Hojda; Marta Ottlová a Roman Prahel. Praha 2006, s. 324 – 333. Taktiež Danica ZMETÁKOVÁ: *Peter Michal Bohúň: Súborné dielo*. Liptovský Mikuláš a Bratislava, 1992.

⁷⁶ Jozef Božetěch KLEMENS: *Svätý Ján apoštol*, 1874, značené vpravo v hornej polovici: „Pre kostol v Novej Lubovni na Spiši složil Jozef B. Klemens 11 juli 1874.“, ceruza, papier, 52,8 x 37,8 cm, Literárne múzeum SNK v Martine, inv. č. Ex 982. Kresbu publikovala Danica ZMETÁKOVÁ: *Kresba 19. storočia na Slovensku*. Bratislava 1976, s.184 (kat. č. 81). Jozef Božetěch KLEMENS: *Svätý Ján apoštol*, 1874, značené vľavo dole: „Jozef B. Klemens“, olej, plátno, 193 x 115 cm, Slovenská národná galéria (ďalej SNG), inv. č. O 64.

⁷⁷ Podľa lístku nalepenom na zadnej strane retabula. Kresba oltára bola publikovaná in: *Archaeologiai értesítő*, roč. 12, 1878, s. 238.

založila Uhorská akadémia vied Archeologická spoločnosť (1858) a neskôr ministerstvo školstva a kultu (školských a náboženských záležitostí) zas Uhorskú dočasnú komisiu pre pamiatky (1872). Najviac pozornosti sa venovalo sakrálnym pamiatkam, avšak prakticky len do obdobia baroka. Najmä nadšenie pre gotiku ovplyvnilo premeny kostolných interiérov – odtraňovanie negotického mobiliáru, reštaurovanie gotických diel a ich dopĺňanie v štýle, ktorý mal gotiku pripomínať. Spišským spolupracovníkom spomenutej viedenskej pamiatkovej komisie sa stal levočský gymnaziálny profesor dejepisu a zemepisu Václav Merklas (1809 – 1867). Pochádzal z Prahy. V roku 1857 objavil v levočskom farskom kostole nepoužívané gotické tabuľové maľby. Následne pre ne navrhol neogotický oltár, ktorý vyhotovili levočskí stolári Jozef Schmidt a Valentín Širokovský/Schirokofský.⁷⁷ Financie poskytol spišský biskup Ladislav Zábojský/Zaboysky (1793 – 1870), rodák z Prešova; jeho erb, ako aj erby Uhorska a Levoče Merklas zakomponoval do oltárnej architektúry. Tak sa podarilo obohatiť interiér farského Kostola svätého Jakuba o Oltár svätej Alžbety Uhorskej. Európska „regotizačná vlna“ súvisiaca s romantickými návratmi k stredoveku zasahovala Spiš od konca šesťdesiatych rokov 19. storočia. V roku 1868 sa začalo s regotizáciou interiéru Kostola Svätého Kríža v Kežmarku. Viedol ju kňaz a historik Ján Karol Vajdovský/Vajdovski (1830 – 1914)⁷⁸ a bardejovský stavebný inžinier Viktor Miškovský/Myskovszky (1838 – 1909),⁷⁹ obaja poľského pôvodu. Spolupracovali pritom s rezbárom Gustávom Adolfom Weiszom (1838 – 1913), s pôvodným menom Bieliński. Pochádzal z poľskej šľachtickej rodiny, po potlačení poľského povstania proti Rusom 1861/1862 ušiel na Spiš, usadil sa v Kežmarku, kde sa oženil s dcérou klobučníka Rosinou Westherovou. K svojej minulosti sa nikdy nepriznal, zatajoval ju z obavy pred špiónmi aj svojim vlatným deťom. Na Starom trhu č. 24 si zriadil dielňu, ktorá získala veľmi dobré meno. Weisz v nej vyrábala historizujúci nábytok, napríklad aj pre spišských Čákiovcov,

a rôzny mobiliár pre kostoly. Pre Kostol Svätého Kríža v Kežmarku v roku 1869 obnovoval gotický oltár a doplnil ho plastikou svätého Jána apoštola; na jej zadnú stranu vyryl svoj monogram GAW.⁸⁰ Renovoval aj barokové oltáre v katolíckom kostole v Tvarožnej (1875) a v hradnej kaplnke v Kežmarku (1889). Okrem toho vyrezával formy pre modrofarbiarov, krásne spieval a fotografoval, pri svojej dielni založil prvý kežmarský fotoateliér. V rezbárskej činnosti pokračoval jeho syn Gustáv Adolf Weisz mladší (1867 – 1933), ktorý po návrate z Ameriky otcovu dielňu zmodernizoval, ale napokon sa rozhodol odísť do Ameriky natrvalo (v New Yorku mal dielňu pre interiérové dekorácie; v roku 1920 založil Spolok Spišiakov v Amerike, organizoval finančné zbierky a posielal ich na Spiš).⁸¹ Ale vráťme sa k neogotickej obnove kežmarského kostola, v ktorom pribudli neogotické oltáre Panny Márie Ružencovej a svätej Terézie z Lisieux.

V rokoch 1872 až 1874 pracoval na Spiši maliar a reštaurátor Franz Storno st. (1821 – 1907), rodák z rakúskeho Eisenstadtu. Usadil sa v maďarskom Soproni. Maliarstvo študoval na mníchovskej akadémii u Josepha Schlotthauera, ovplyvneného nazarenizmom.⁸² Bol spolupracovníkom Uhorskej dočasnej komisie pre pamiatky. Pre katedrálne Kostol svätého Martina v Spišskej Kapitule vytvoril neogotický pravý bočný oltár s obrazom znázorňujúcim *Oplakávanie Krista* v strede a po bokoch s obrazmi anjelov. Jeden drží kalich a druhý klince (symboly Kristovej obety a smrti). Storno sa snažil imitovať stredoveký výraz obrazu aj uplatnením tmavých obrysových línií. Do nadstavca oltára umiestnil erb donátora – spišského biskupa Jozefa Samašu/Samassu (1828 – 1912) zo Zlatých Moraviec, neskoršieho jágerského arcibiskupa a pápežského kardinála. Okrem toho navrhol 6 vitráží s biblickými výjavmi v duchu historizmu, ktoré potom realizoval Tirolský vitrážnícky ústav v Innsbrucku,⁸³ majúci dobré kontakty aj s Vatikánom.

Vo zveľaďovaní a v estetizácii spišskokapitulského katedrálneho kostola pokračoval Samašov

⁷⁸ Bližšie Belo POLLA : Archeológ a historik ThDr. Ján Karol Vajdovský (1830 – 1914), in: *Historický zborník*, roč. 10, 2000, č. 2, s. 273 – 274.

⁷⁹ Bližšie o Miškovského živote a tvorbe Viktor Miškovský a súčasná ochrana pamiatok v strednej Európe : *Myskovszky Viktor és a mai műemlékvédelem közép-Európában*, ed.: Alexander Balega. Bratislava a Budapest 1999.

⁸⁰ Plastikou reštaurovali v ORA v Levoči v roku 2012.

⁸¹ CINTULOVÁ, Erika : Gustáv Adolf Weisz, in: *Z minulosti Spiša*, vol. 13, ed. Ivan Chalupecký. Levoča 2005, s. 267 – 274.

⁸² *Reštaurátor Franz Storno starší (1821 – 1907)*, ed.: Dušan Buran. Bratislava 2008. s. 40 a 56 – 57.

nástupca Juraj Čáska/Császka (1826 – 1904) z Nitrianskej Stredy. Zo svojho pôsobenia v Ostrihome priviedol na Spiš juhotirolského „kumštira“ Felixa Daberta, vyučeného klobučníka, ktorý absolvoval len kurz pre maliarov-natieračov vo Viedni (a pracoval vo viedenskom Votívnom kostole postavenom z vďaky za neúspech atentátu na cisára. Neskôr vykonával remeselné práce aj v ostrihomskej Kaplnke svätého Štefana).⁸⁴ Biskup ho nechal vymalovať klenbu svätyne Kostola Nanebovzatia Panny Márie v Spišskej Novej Vsi so zobrazením *Svätého Ducha a anjelov* (1887). Čáska neskôr prijal do svojich služieb aj dvoch chudobných, talentovaných sedliackych chlapcov z Liptova – na maľovanie Jozefa Hanulu (1863 – 1944) a na rezbárske práce Františka Jančeka (1863 – 1901/1902). Neogotické nadstavce a iné doplnky gotických oltárov objednal u juhotirolského rezbárskeho majstra Dominika Demetza (1847 – 1916).⁸⁵ Biskup sa stal Hanulovým mecénom, financoval mu štvorročné štúdium na budapeštianskej Krajinskej škole kreslenia podľa vzorov a príprave pre učiteľov kreslenia. Potom ho povolal naspäť do Spišskej Kapituly, kde pomáhal Dabertovi pri výmalbe svätyne.⁸⁶ Podľa zmluvy z roku 1888 výmalba mala modifikovať ornamentálne vzory s motívom viniča podľa neogotickej výzdoby Dómu svätého Martina v Bratislave (dielo Karla Jobsta a Pietra Abbondia Isellu z roku 1866).⁸⁷ Hanula, Daberto a Demetz získali potom na prelome storočí od spišských farností viaceré väčšie objednávky.

Pre mnohých umelcov boli možnosti získania umeleckých objednávok len vo veľkých mestách. To si uvedomil aj levočský akademický sochár Ján Marschalko (1819 – 1877), ktorý žil od roku 1847 v Pešti. Na viedenskej akadémii bol úspešným žiakom profesorov Josefa Kliebera a Johanna



Obr. 159. Felix Daberto a Jozef Hanula: Výmalba klenby presbytéria, 1888, Katedrálny kostol svätého Martina, Spišská Kapitula.

⁸³ *Vitráže na Slovensku*, ed.: Ilona Cónová; Ingrid Gajdošová a Desana Lacková. Bratislava 2006, s. 294 – 295. *Tiroler Glasmalerei – und Mosaikanstalt* založil v roku 1861 Albert Neuhauser, syn *Spengler – und Glasermeisters*, spolu s diecéznym architektom Josefom Vonstadlom a maliarom Georgom Maderom. Čoskoro získali objednávky z rôznych častí monarchie. V polovici osemdesiatych rokov 19. storočia zamestnávali v Innsbrucku 70 a vo viedenskej filiálke 20 pracovníkov. Obchodné vzťahy nadviazali s USA i Vatikánom. Okolo roku 1900 Albert Neuhauser rozšíril podnik o mozaikové dielne a začal ešte viac spolupracovať so slobodnými umelcami (Alfons Siber, Emanuel Raffener, Gottlieb Schuller, Ernst Nepo, Hans Fischer, Carl Rieder). Pozri http://www.kulturraumtirol.at/index.php?id=133&no_cache=1&uid=1061&L= (podľa internetu 1. mája 2012).

⁸⁴ Jozef HANULA : *Spomienky slovenského maliara*, ed.: Jozef Cincík. Martin 1940, s. 138 – 139.

⁸⁵ Roky života Dominika Demetza sú opísané z rodinného náhrobku na cintoríne v St. Ulrichu: „Joh. Dominikus Demetz/ Bildhauer und Bürgermeister/*12.11.1847 + 28.10.1916/Maria Demetz geb. Metz/*15.8.1852 + 20.12.1937 ...“ (pozn. autora).

⁸⁶ Anton BAGIN : Po stopách slovenského maliara : Katedrála svätého Martina v Spišskej Kapitule, in: *Katolícke noviny*, roč. 101, 1986, č. 43, s. 4.

⁸⁷ Magdaléna JANOVSKÁ : Katedrálny kostol svätého Martina v Spišskej Kapitule vo svetle nových výskumov, in: *Pohľady do minulosti*, vol. 8: *Acta Musaei Scepusiensis* 2008, ed.: Mária Novotná. Levoča 2008., s. 65.

Nepomuka Schallera. Akadémia mu umožnila aj študijné pobyty v Taliansku a vo Francúzsku. V Pešti potom našiel celkom dobré uplatnenie, hlavne pri sochárskom dotváraní honosných budov. Preslávil sa však najmä sochami levov na takzvanom reťazovom moste (1852). Jeho tvorba

cintorína do interiéru evanjelického kostola.⁸⁹ Marschalkova replika sochy je na jeho hrobe na Farkasrétskom cintoríne v Budapešti.

Katolícke kostoly zamagurských obcí Vyšné a Nižné Ružbachy sa dodnes môžu hrdiť oltárnymi obrazmi, ktorých autorom je poľský maliar



Obr. 160. Felix Daberto: Neogotická architektúra gotického Oltára svätého Štefana a Imricha z roku 1882, Kostol svätého Štefana kráľa, Matejovce. Daberto je autorom aj reliéfov na predele (adorujúci anjeli) a na bočných krídlach (Narodenie a Zmŕtvychvstanie), bočných sôch anjelov, v nadstavci sochy Panny Márie a na vrchole sochy anjela. Uvádza to nápis na rube retabula (pozri detail vpravo).

sa rozvíjala v polohách medzi klasicizmom a romantizmom.⁸⁸ Na levočský hrob svojich rodičov Jánovi a Žofii Marschalkovcom vytvoril v roku 1869 monumentálnu sochu apokalyptického anjela. Zvečnil tak archanjela Gabriela, zvestovateľa, ako sedí, držiac trúbu, na ktorú zatrúbi v Súdny deň a všetci mŕtvi vstanú (1. list Thessalonským 4:16 – 17). Túto vzácnu sochu nedávno reštaurovali a premiestnili z levočského evanjelického

Wojciech Eljasz-Radzikowski (1814 – 1904). Bol vnukom Stanisława Wojciecha Radzikowského, ktorý si z obavy pred uväznením zmenil meno na Eljasz. Wojciech Eljasz-Radzikowski študoval na krakovskej akadémii u Jána Nepomuka Bizaňského, (ktorý získal maliarske znalosti na viedenskej akadémii a na krakovskej vyučoval anatómiu, presadzujúc živé modely). Obraz *Obeťovanie Pána* (Malachiáš 3:1 – 4) namaloval v roku 1876 a *Premenenie Pána* (Mt 17:1 – 9) v roku 1878. Poľské sakrálne maliarstvo, často inšpirované starými talianskymi majstrami – Leonardom da Vincim a Raffaelom, preniklo na Spiš prostredníctvom umeleckej rodiny Bogdańskich.⁹⁰ Od roku 1880 Bogdański vytvárali ikonostasy pre Prešovskú eparchiu; napríklad ikonostas pre gréckokatolícke kostoly v Gerlachove (1895) a Sulíne (1896).

⁸⁸ O Marschalkovi pozri Marta HERUCOVÁ : *Náhrobky a hrobky*, s. 1032. Pozri tiež Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : Sochárstvo do roku 1850, in: *Slovensko : Kultúra*, vol. 1, ed.: Karol Rosenbaum et al. Bratislava 1979, s. 806. Taktiež Viera LUXOVÁ : Sochári na Slovensku v rokoch 1850 – 1918, in: *Vlastivedný časopis*, roč. 23, 1973, č. 3, s. 124 – 129. Ďalej Ladislav SAUČIN: *Slovenské maliarstvo, grafika a sochárstvo 1850 – 1900*. Skriptá. Bratislava 1973, s. 16 a Samuel WEBER : *Ehrenhalle verdienstvoller Zipser*, s. 299.

⁸⁹ Sochu reštauroval Martin Kukura v ORA v Levoči v rokoch 2008 – 2010 (akcia 50195/05/B/21, dokumentácia 323/2006, Archív ORA v Levoči).

⁹⁰ Jozef Bogdański (1800 – 1884) a jeho dvaja synovia a štyria vnuci. Prvý syn Pavol (1831 – 1909) a jeho synovia Ján (1855 – 1917) a Félix (1871 – 1937). Druhý syn Anton (1836 – 1918) a jeho synovia Michal a Žigmund. Pozri Maria PRZEŹDZIECKA : *O małopolskim malarstwie ikonowym w XIX wieku : Studia nad epilogiem sztuki cerkiewnej w diecezji przemyskiej i na terenach sąsiednich*. Wrocław; Warszawa; Kraków a Gdańsk 1973, s. 34 – 36 a 68.

Vzácné diela sa nachádzajú aj v obci Ordzovany ležiacej pri Spišskom Podhradí. V 19. storočí sa táto obec stala jedinou na Slovensku, kde sa začala prejavovať úcta svätej Juliane Falconieri – florentskej stredovekej mniške rádu servitiiek



Obr. 161. Ján Marschalko: *Apokalyptický anjel*, 1869, *Evanjelický cintorín v Levoči. Stav pred reštaurovaním (in situ).*

– služobníčk Panny Márie. Juliana zomrela 19. júna 1341 a svätorečená bola v roku 1737. Keď Ordzovany tri roky po sebe, vždy 19. júna, postihli poveternostné katastrofy a zničili úrodu, nechali si na ďalší rok, v roku 1817, namaľovať u Jozefa Czauzika obraz svätice, u ktorej potom orodovali za nebeskú priazeň. Obraz neskôr umiestnili do novopostavenej prístrežnej kaplnky (1823). Časom sa takmer úplne zničil. Preto sa ho v roku 1874 rozhodli nahradiť.⁹¹ Nový obraz namaľoval maďarský akademický maliar Nándor Rákosi (1832 – 1884), syn Michaela Krebsza zo Segedínu (Szeged). V tom čase sa zdržiaval u biskupa Čásku. V jeho paláci sa totiž zachovali dve Rákosiho

veduty z roku 1875 – pohľad z biskupského paláca na Spišský hrad a pohľad na letnú biskupskú rezidenciu v Spišskom Štiavniku. Rákosi začal kresliť, keď sa uzdravoval z otrasu mozgu, ktorý utrpel po páde z koňa ako šesťnásťročný v uhor-



Obr. 162. Nándor Rákosi: *Svätá Juliana Falconieri*, 1874, *Kaplnka svätej Juliany Falconieri, Ordzovany.*

skej revolúcii 1848/1849. Umenie spoznával počas ciest po západnej Európe. Takmer desať rokov žil v Benátkach, študoval na tamjšej akadémii u Karla von Blaasa, tirolského rodáka, ktorého tvorbu ovplyvnil najmä nazarenizmus. V roku 1866 sa vrátil do rodného Segedínu, opustil ho po desiatich rokoch a presťahoval sa natrvalo do Budapešti. Tam neskôr na následky tuberkulózy zomrel. Spišský obraz *Svätej Juliany Falconieri* svojím vecným podaním korešponduje s realistickými a naturalistickými tendenciami v umení. Gesto svätice a lúč nebeského svetla, ktoré na ňu dopadajú, zostali však verné barokovým stvárneniam. Mniška ukazuje na miesto pri srdci, na svetlý

⁹¹ Mária FELBEROVÁ : *Úcta k svätici Julianne Falconieri v obci Ordzoviany*. Rukopis. Nedatované. Archív SNM SM Levoča, inv. č. D 104. Anna PETROVÁ-PLESKOTOVÁ : *K počiatkom realizmu v slovenskom maliarstve*, s. 119 (kat. č. 38 – fragment Czauzikovho obrazu) a Ján VENCKO : *Z dejín okolia Spišského hradu*. Spišské Podhradie 1941, s. 203.

kruh na čiernom habite. Podľa legendy jej tam položili poslednú hostiu pred smrťou, lebo bola taká chorá, že ju inak prijať nemohla. Vtedy sa stal zázrak – hostia zmizla, zanechajúc bledé miesto.

Námetom i umeleckou kvalitou je nemej ojedinelý spišský obraz *Svätej Ludmily* na hlavnom oltári kostola v Prakovciach.⁹² Je signovaný a datovaný.

V roku 1882 ho namaloval vynikajúci maliar Viktor Madarász (1830 – 1917), syn Andreja Madarásza, majiteľa železiarne v Štítniku (na Gemeri). Predtým, ako sa tam usadil, býval Andrej Madarász v Dobšinej a Levoči. Viktor Madarász sa ako osemnásťročný zúčastnil uhorskej revolúcie 1848/1849. Po štúdiu na viedenskej akadémii a súkromne u Ferdinanda Georga Waldmüllera strávil trinásť rokov v Paríži. Jeho tvorbu ovplyvnili francúzski romantickí maliari – León Cogniet a Paul Delaroche. Bol úspešný a svojimi historickými dielami pozdvihol uhorské maliarstvo na európsku úroveň. Svedčí o tom aj obraz českej svätice. Namaloval ho, keď už žil v Budapešti, kde sa usadil v roku 1870. Objednali si ho zrejme Čákiovci. Prakovce patrili k ich panstvu. Podnikali tam v železiarstve. Starý kostolík, ktorý nechal postaviť začiatkom 19. storočia

spišský župan gróf Štefan Čáki (1789 – 1829) svätej patrónke svojej manželky Ludmily Lažanskej z Bukova (1800 – 1883), koncom storočia doslúžil. Ich jediný syn gróf Ladislav Čáki (1820 – 1891)

zastávajúci taktiež post spišského župana, sa zrejme postaral o stavbu nového kostola. Jeho mama mala vtedy osemdesiatdva rokov a rovnako ako Madarász žila v Budapešti. Obraz tých farieb má pyramidálnu kompozíciu, dominuje mu postava

honosne odetej čiernovlasej Ludmily s typickou bielou šatkou okolo krku (keďže jej nevesta ju nechala uškrtiť). Jednu ruku má okolo pliec svojho malého vnuka Václava, ktorého napriek nevoli svojej nevesty vychovávala v kresťanskom duchu. Na obraze nesú chudobným chlieb. Václavovu zámožnosť podčiarkuje jeho odev zdobený na hrudi erbom s ríšskou orlicou na zlatom pozadí (přemyslovská by bola na striebornom pozadí a s orlmi krídlami nadol). O dvadsať rokov neskôr, v roku 1902, namaloval Madarász aj obraz *Svätej Praxidy*. Od konca druhej svetovej vojny je uložený v košickom múzeu,⁹³ predtým však údajne zdobil jej zasvätenú kaplnku v Prakovciach. Kresba kaplnky sa nachádza v archíve maďarského ústavu pamiatkovej starostlivosti.⁹⁴

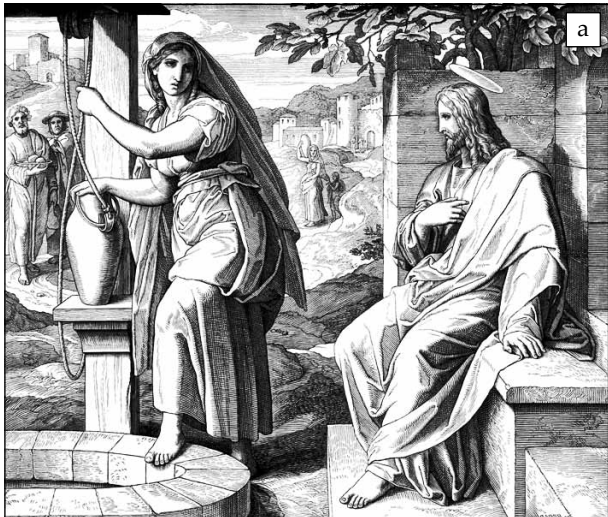


Obr. 163. Viktor Madarász: *Svätá Ludmila učí svätého Václava dobročinnosti*, 1882, obraz hlavného oltára, Prakovce.

⁹² VIKTOR MADARÁSZ : *Svätá Ludmila učí svätého Václava dobročinnosti*, 1882, značené vľavo dolu: „Madarász 1882“, obraz hlavného oltára, 240 x 122 cm, Kostol svätej Ludmily, Prakovce, ÚZPF č. 4459.

⁹³ VIKTOR MADARÁSZ : *Sv. Praxida*, 1902, olej, plátno, VSM Košice.

Historické spójitosti Prakoviec so svätou Praxidou/Praxedou/Prassedou Rímskou sú síce záhadné, ale úcta k tejto menej známej starokresťanskej svätici je na Spiši doložená už v *Spišskom misáli* z konca 14. storočia.⁹⁵ Trojštvrťová postava svätice zaberá na Madarászovom obraze takmer celé plátno. V jednej ruke drží medenú nádobu, do



Obr. 164. a) Julius Schnorr von Carolsfeld: *Kristus a Samaritánka* (1860), ako predloha oltárneho obrazu; b) Karola Jakobeyho v evanjelickom kostole v Gelnici (1887).

Historickému maliarstvu vrátane kopírovania Madarászových diel sa na solídnej akademickej úrovni venoval Karol Jakobey (1825 – 1891), ktorý pochádzal z Vojvodiny. Bol ďalším Waldmüllero- vym odchovancom na viedenskej akadémii. Žil, tvoril a vystavoval v Budapešti. Na Spiš sa dostali oltárne obrazy, ktoré namaľoval na sklonku



ktorej podľa legendy zbierala špongiou nazbieranú krv umučených kresťanov, v druhej ruke má palmovú ratolesť na znak svojho vlastného martýrstva a prijatia na nebesia. Lemy jej ružových bliautových šiat zdobia antikizujúce meandre. Pás má stiahnutý modrou štólou a na hrudi vyšíte iniciály IHS v slnečnom kotúči a ružovom venci. Zdá sa, že obraz vznikol podľa konkrétnej modelky v historizujúcom odevu, ktorej úprava tváre a účesu zodpovedá móde okolo roku 1900. To dodáva obrazu v sakrálnom umení ojedinelý secesný ráz.

K nezvyčajným svätcom a sväticiam uctievaným na Spiši v 19. storočí patrí okrem svätej Ľudmily a svätej Praxidy aj arménsky martýr svätý Servác a francúzsky pustovník svätý Jodok/Saint Josse. Oltárny obraz svätého Serváca je vo Vrbove a oltárna plastika svätého Jodoka v Lechnici, prvé dielo pochádza ešte z čias Jozefa II., druhé z obdobia cisára Františka Jozefa I.

svojho života. V evanjelickom kostole v Gelnici možno obdivovať jeho obraz *Kristus a Samaritánka* (Jn 4: 4–26) z roku 1887. Financovali ho miestni veriaci a haviari bane Roberti. Jakobey použil ako predlohu jednu z dvestoštyridsiaticich drevorytov Júliusa Schnorra von Carolsfelda (1794 – 1872) ilustrujúcich populárnu *Die Bibel in Bildern* vydanú v Lipsku v roku 1860. Siahol teda po diele jedného z najznámejších nazarénov a predstaviteľov nemeckého romantizmu. Iný Jakobeyov obraz – *Panna Mária Assumpta* – namaľovaný opäť raz podľa Guida Reniho a v roku jeho smrti je zachovaný v malebnom kostole v Tatranskej Kotline.

Na kopírovaní majstrovských diel založil svoju umeleckú činnosť aj Adolf Springer (1848 – po 1909), výtvarne nadaný syn levočského maliara a reštaurátora Antona Springera, synovca Jozefa Czauczika. Podľa Czauczikovho tisoveckého obrazu namaľoval *Krista ako Spasiteľa sveta/Krista ako Salvatora mundi* pre evanjelický kostol vo Vrbove,

⁹⁴ Kaplnka bola postavená údajne v roku 1848. Kaplnka na kresbe z roku 1902, Budapešť, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal (ďalej KÖH), Tervtár, inv. č. K 7226 ad 4/1902, ešte nemá vežu, ktorú vidno na starej pohľadnici zverejnenej na webovej stránke obce. Pozri <http://img543.imageshack.us/img543/6759/kaplnkasvpraxyprakovce.jpg> (podľa internetu 3. septembra 2012).

⁹⁵ Za upozornenie ďakujem prof. Martinovi Homzovi (pozn. autora).

podľa Dorého ilustrácie *Krst Krista* obraz pre katolícky kostol v Uloží (v levočskom múzeu)⁹⁶ a podľa Hofmannovho obrazu zas *Krista v Getsemanskej záhrade* (v levočskom gymnaziálnom kostole). Springer tak kultivovanou formou sprostredkoval Spišu svetoznáme diela, ktorých reprodukcie sa postupne stávali bežnou výbavou kostolov,



Obr. 165. a) Gustave Doré: *Krst Krista*, drevoryt, ilustrácia z *Biblie* vydanej v roku 1866, b) Adolf Springer: *Krst Krista* z roku 1883, z kostola v Uloží, Levoča.

americkému vkusu, ktorý spätne prenikal do európskej sakrálnej oblasti. Vďaka darom hanušovských veriacich v Amerike bol v roku 1893 zadovaný nový oltár do Kostola svätého Ondreja v Hanušovciach. Poráčski rodáci v Amerike sa zas v roku 1904 postarali o nový ikonostas do Kostola svätého Demetera Solúnskeho v Poráčí.



farských budov, kresťanských domácností. Reč je najmä o ilustráciách *Biblie* od francúzskeho kresliara Gustava Dorého (1866) a o obraze osamoteného modliaceho sa Krista od nemeckého maliara Heinricha Hofmanna (1890).⁹⁷ Repliku Hofmannovho romantického obrazu kúpil jeden z najbohatších mužov sveta – John D. Rockefeller jr. a daroval ho spolu s inými dielami Kostolu Riverside v New Yorku, kde je dodnes. Konvenoval

Proveniencia týchto pozlátených farbami hrajúcich artefaktov však zostáva predmetom ďalšieho výskumu. Málo preskúmanou je aj tvorba košického maliara Štefana Pavla Hudáka (1850 – 1911), ktorý sa vysťahoval do Ameriky. Hudák si zmenil priezvisko na Hegedüs. Maľoval portréty a náboženské obrazy. Na Spiši je od neho obraz hlavného oltára kostola Navštívenia Panny Márie v Ždiari.

⁹⁶ Adolf SPRINGER podľa Gustava DORÉHO : *Krst Krista*, 1883, značené vpravo dole: „A. Springer 1883“, olej, plátno, 186 x 119 cm, pôvodne v Kostole svätého Jána Krstiteľa v Uloží, SNM – SM v Levoči, inv. č. V-2/71.

⁹⁷ Heinrich Johann Michael Ferdinand Hofmann/Hoffman (1824 – 1911) pochádzal z darmstadtkej umelecky nadanej rodiny. Maliarstvo študoval na düsseldorfskej akadémii u Theodora Hildebrandta, v ateliéri Wilhelma von Schadowa a na antverpskej akadémii. V roku 1848 sa vrátil do Darmstadtu, kde sa venoval portrétovaniu. Smrť jeho milovanej matky v roku 1854 ho priviedla k náboženským témam. K prvým takým obrazom patrilo *Ukladanie do hrobu*. Štyri roky strávil v Taliansku, pod priamym vplyvom Petra von Cornelia sa zblížil s nazarenizmom. V roku 1858 sa vrátil do rodného mesta, oženil sa s Elisabeth Werner. Manželstvo zostalo bezdetné. Maľoval najmä náboženské obrazy pre kostoly v Obermörlene (Hessensko), či vo Væggerløse (Dánsko). Od roku 1870 vyučoval na drážďanskej akadémii. Po smrti manželky v roku 1891 sa utiahol do súkromia. Pozri http://de.wikipedia.org/wiki/Heinrich_Ferdinand_Hofmann (podľa internetu 9. mája 2012).

S tvorbou najvýznamnejších súdobých európskych maliarov korešpondovali predovšetkým diela Ladislava Mednyánszky (1852 – 1919), rodáka z Beckova. Bol šľachticom, ale svoj majetok porozdával, bol maliarom, ale akadémie neuznával. Svoje obrazy nepodpisoval. Maľoval krajiny, do ktorých ukryl svoje nálady a meditácie, výjavy utrpenia v období, ktorému sa hovorilo *belle époque*. Jeho tvorbou sa zaoberalo veľa teoretikov. Považuje sa za najplodnejšiu a najzáhadnejšiu postavu uhorského maliarstva. Počas dlhých parížskych pobytov sa dostal na pomedzie impresionizmu a symbolizmu. Vytvoril len dva náboženské obrazy. Oba sú v spišských evanjelických kostoloch – vo Vrbove a v Bušovciach, v miestach pôsobenia jeho súkromných učiteľov a vychovávateľov. Obrazy im daroval.⁹⁸ Obraz *Krista v Getsemanskej záhrade* (1884) s anjelom utešiteľom vsadili do nového klasického edikulového oltára, ktorý vytvoril vrbovský stolársky majster Ján Maurer. Nie je vylúčené, že pred maľovaním obrazu *Uzdravenie Jairovej dcéry* (Luk 8:40–44) pre novopostavený bušovecký kostol (1881) siahol, povedzme, po staršom čísle časopisu *L'Universe Illustré* a nechal sa inšpirovať obrázkom na titulnej strane, drevorytom Uzdravenie Jairovej dcéry vytvoreným podľa nemeckého maliara Johana Wilhelma Schirmera (1807 – 1863) s podobným rozvrhnutím postáv.

Ako scestovaný a sčítaný umelec sa spomína aj budapeštiansky maliar Antal Tahédl (1855 – 1902), ktorý si zmenil priezvisko na Tahi. Vyrastal v rodine armádneho dôstojníka, ktorá sa neustále sťahovala. Maliarstvo študoval v Budapešti, Mníchove, Paríži (u Mihálya Munkácsyho). Zo svojich ciest po Nemecku, Francúzsku, Španielsku, Alžírsku, či Taliansku si priniesol množstvo skíc. Prvýkrát vystavoval v roku 1881 a jeho obrazy si

okamžite našli kupcov. Maľoval takmer všetky žánre. Bol vášnivým zberateľom motýľov, oddával sa potulkám po prírode, po Karpatoch i dunajských rovinách.⁹⁹ Na Spiš si našiel cestu jeho nevšedný obraz *Zmŕtvychvstanie Krista* z roku



Obr. 166. Antal Tahi: *Zmŕtvychvstanie Krista* (s kryptoportrétom umelca), oltárny obraz, kostolík na Evanjelickom cintoríne, Levoča.

⁹⁸ Katarína BEŇOVÁ : Rané roky – Ladislav Mednyánszky a Strážky, in: *Mednyánszky 1852 – 1919*, ed.: Csilla Markója. Bratislava 2004, s. 164 – 165.

⁹⁹ Dezső AMBROZOVICS: Tahi Antal, in: *Művészet*, roč. 1, 1902, s. 342.

1895. Jeho výnimočnosť tkvie v tom, že umelec prepožičal Kristovi svoju vlastnú tvár. Na tomto kryptoportréte zaujme aj sugestívny pohľad priamo na pozorovateľov obrazu a účastníkov náboženských obradov.¹⁰⁰ V zmysle umenia európskej dekadencie, ktorej reprezentantom bol aj Mihály



Obr. 167. Július Štetka: *Kristus a Samaritánka*, oltárny obraz v evanjelickom kostole v Matejovciach (1887), a) celok a b) detail s dedikačným nápisom.

Munkácsy, prezentuje umelec v náboženskom obsahu svoj únik do sveta mystiky a viery v Boha. Obraz bol pôvodne v evanjelickom kostolíku na cintoríne v Dvorciach.¹⁰¹ (Obec v roku 1953 na základe politického rozhodnutia zlikvidovali a na jej mieste zriadili vojenský areál. Evanjelici obraz

zachránili a preniesli ho do kostolíka na evanjelickom cintoríne v Levoči, kde je dodnes). Tahiho realisticko-naturalistický umelecký štýl s precíznym tieňovaním je blízky aj tvorbe jeho rovesníka – Imre Csebraia (1859 – 1945), ktorý si zmenil priezvisko na Révész. Jeho tvorbu reprezentuje na Spiši obraz *Kristus v Getsemanskej záhrade* z roku 1901, na oltári v evanjelickom kostole v Mníšku nad Hnilcom. Révész ho namaľoval na vrchole svojich tvorivých síl. Narodil sa v Novom Meste pod Šiatrom (Sátorajlajhely) na Zemplíne v rodine evanjelického učiteľa. Detstvo i jeseň života však strávil vo Vynohradive na Podkarpatskej Rusi (dnes Zakarpatskej Ukrajine). Študoval vo Viedni, v Budapešti, Paríži (tak ako Tahi u Mihálya Munkácsyho). Od roku 1880 vystavoval v Budapešti, jeho obrazy si zakúpila aj kráľovná Alžbeta (Sisi), úspechy však zažil aj na výstave v Paríži. Jadro jeho tvorby tvoria krajiny a žánre, náboženské obrazy sú skôr výnimkou. Od roku 1903 vyučoval na Vysokej škole výtvarných umení v Budapešti.¹⁰² Tam vyučoval (ako Benczúrov asistent) aj liptovský maliar Július Štetka/Gyula Stetka (1855 – 1925). Keď v roku 1887 slávil evanjelický kostol v Matejoviciach storočnicu svojho vzniku, miestny podnikateľ Ján Emil Scholtz, majiteľ továrne na plechový tovar pre domácnosť (základ dnešnej továrne Whirpool), kúpil práve Štetkov obraz *Kristus a Samaritánka* a nechal ho aj s venovaním umiestniť na oltár, kde je dodnes. Štetka

¹⁰⁰ Porovnaj s portrétom umelca uverejneným v článku Dezső AMBROZOVICS : *tamže*, s. 342.

¹⁰¹ Pozri *Karpathen Post*, roč. 15, 1895, č. 39, s. 3 (26. septembra 1895 a *tamže*, č. 42, s. 3 (17. októbra 1895)

¹⁰² Lajos JÓZAN : 150 éve született Révész Imre festőművész, in: *Kárpátalja online hetilap*, č. 446 (31. júla 2009). Pozri <http://www.karpataljalap.net/2009/07/31/150-eve-szulett-revesz-imre-festomuvesz> (podľa internetu 6. júla 2012).

namaľoval stretnutie pri studni neobyčajne živo, krajinárskymi prvkami a prudkým slnečným svetlom vystihol pomyselnú atmosféru Blízkeho Východu, kde sa výjav odohral. Využil pritom výdobytky akademickej a plenérovej maľby, s ktorou sa stretol počas svojho mníchovského štúdia.

Koncom 19. storočia našla na Spiši uplatnenie sakrálna tvorba Jozefa Hanulu, vtedy už skúseného maliara so slovenským povedomím. Budapešťianske umelecké vzdelanie si rozšíril na prestížnej mníchovskej akadémii. Maľoval v realisticko-naturalistickom štýle a do výjavov vnášal slovenské ľudové typy postáv. V katolíckych kostoloch v Mníšku nad Popradom je od neho obraz ľavého bočného oltára (*Panna Mária Ružencová*, 1883), v Letanovciach kompozične náročnejší obraz hlavného oltára (*Všetci svätí*, 1891), v Spišskom Hrušove nielen obraz hlavného oltára (*Svätá Katarína Alexandrijská*, 1900), ale aj oltára bočnej kaplnky (*Svätá Žofia*, 1900) a napokon vo Vítkovciach voľný závesný obraz (*Svätý Jozef pestún*, 1903).¹⁰³ „Tu som sa opovážil dekorovať gotické sklepenie (...) v gotickej svätyni do každého poľa klenby umiestnil som anjela, aby celá klenba so symbolmi znázorňovala obetu svätej omše“, napísal Hanula vo svojej autobiografii o tom, ako maľoval kostol v Spišskom Hrušove (1896).¹⁰⁴ Nástenným

maľbám sa modernejším spôsobom venoval v kostole v Spišskej Belej (1910).

Do skupiny spišských sakrálnych diel „veľkých uhorských umelcov“ (Madarász, Rákosi, Medňanský, Tahi, Révész, Stetka) možno pričleniť aj sochu *Ukrižovaného Krista* v životnej veľkosti od Jána Fadrusza (1858 – 1903), rodáka z Bratislavy. Socha je jednou z autorských replík práce, ktorou v roku 1892 končil štúdium na viedenskej akadémii. Profesor Edmund von Hellmer s námetom najprv nesúhlasil, mal obavy, že bude iba kopírovať staršie diela. Fadrusz bol neoblomný, aby bola práca autentická, najal si žobráka, zavesil ho na kríž, ale nešťastník nevydržal a omdlel. Tak sa Fadrusz nechal „ukrižovať“ sám a potom odfoťiť. Zrejme ani netušil, že touto fotografiou otvoril novú kapitolu umenia a začiatok histórie uhorskej religióznej fotografie.¹⁰⁵ Podľa vzniknutej fotografie, zachovanej v Archíve mesta Bratislavy, ako aj v Archíve výtvarného umenia SNG, vytvoril sadrový model na základe ktorého vznikli kovové odliatky. Výsledné dielo vystavil na Veľkú noc 1891 vo výklade Drottlevého kníhkupectva na Michalskej ulici v Bratislave. Udialo sa to len rok potom ako *Ukrižovaného Krista* vytvoril slávny český sochár Václav Myslbek, s ktorým sa Fadrusz spoznal v Prahe ešte počas vojenskej služby.¹⁰⁶ Sadrový



Obr. 168. Jozef Hanula: *Svätá Katarína Alexandrijská*, obraz hlavného oltára, Spišský Hrušov (1900).

¹⁰³ Umelecké pamiatky Spiša I a II, in: *Spišské noviny*, roč. 3, 1933, č. 13 a 14, s. 2 – 3. Anton BAGIN : Hanulové stopy vo Vítkovciach, in: *Katolícke noviny*, roč. 102, 1987, č. 2, s. 5. Monika ŠKVARNOVÁ : *Jozef Hanula v sakrálnom priestore*. Diplomová práca. Trnava: Katedra dejín umenia a kultúry, Trnavská univerzita v Trnave, 1997 a Renáta KLČOVÁ : *Kapitoly zo života a diela Jozefa Hanulu*. Diplomová práca. Bratislava: Katedra dejín výtvarného umenia FiF UK, 2005.

¹⁰⁴ Jozef HANULA : *Spomienky*, s. 231.

¹⁰⁵ Pre porovnanie pozri Vladimír BIRGUS : *Religiózní motivy ve fotografii v českých zemích do roku 1914*, in: *Neklidem k Bohu*, s. 247.

¹⁰⁶ Václav MYSLBEK : *Ukrižovaný Kristus*, 1890, náhrobok baróna Františka Ringhoffera, Kamenice u Prahy; Myslbek za toto dielo získal v roku 1892 zlatú medailu na Parížskom salóne.

model Fadrusz daroval vtedajšiemu Prešporuku (je v Blumentálskom kostole). Repliky a odliatky putovali do rôznych miest – do Bijacoviec na Spiš, do Dobšinej na Gemer, do Budapešti (dnes nad hrobom umelca).¹⁰⁷ V Bijacovciach Fadruszov Kristus umelecky dotvoril Kaplnku Svätého Kríža v kaštieli Čákiovcov (dnes v majetku rehole svätého Vincenta de Paul). Sochu upevnili na čelnú stenu ponad menzu. Konceptia umeleckého diela aplikovaného namiesto retabula predstavovala nówum, ktoré si výraznejšie osvojili až tvorcovia v 20. storočí.

V histórii spišských oltárov 19. storočia prevládali tradičné formy. U rímskych katolíkov oltár pozostával z menzy a architektonického retabula s obrazovou a/alebo sochárskou výzdobou. Náboženské obrady gréckych katolíkov si vyžadovali troj- až päťradové ikonostasy s cárskymi dverami, pričom sa využíval aj baldachýnový typ oltárov. Taký je napríklad v Helcmanovciach. U evanjelikov išlo o oltárové retabulá, či už viazané prístenné alebo voľné priestorové, najčastejšie klasického edikulového typu. Obvykle majú jeden ústredný obraz s oporou v biblickom citáte. Len ojedinele aj sochy, ako je tomu vo Veľkej, kde je oltárny obraz ukrižovaného Krista flankovaný terakotovými sochami Lutera (Luther) a Melanchtona (z berlínskej firmy Ernst March & Söhne). Špecifickým druhom evanjelických oltárov bol kazateľnicový typ zachovaný napríklad vo Veľkom Slavkove. V spišských synagógach sa zachoval len jeden svätostánok na tóru a to v Spišskom Podhradí.

Architektúra oltárov bývala najčastejšie dielom regionálnych stolárskych majstrov a umeleckých rezbárov. Z dielne levočského rezbára Štefana Švidroňa tak vyšli viaceré bočné oltáre – *Oltár Najsvätejšieho Srdca Ježišovho* (1873, Kostol svätého Michala, Malý Slavkov; objednávka Spolku svätého Ruženca), či *Oltár Panny Márie Lurdskej* (1906, Kostol Svätého Kríža, Huncovce). Z dielne spišskonovoveského rezbára Júliusa Fuhrmana (1852 – po 1915) sú známe neogotické oltáre

a kazateľnica v Kostole Nepoškvrneného počatia Panny Márie v Spišskej Novej Vsi (1884 – 1886),¹⁰⁸ ďalej baldachýnový oltár pre gréckokatolícky Kostol svätého Michala archanjela v Helcmanovciach (1895), oltár s tromi plastikami v cintorínovej kaplnke v Beharovciach (1899), neorenesančný hlavný oltár Kostola Panny Márie v Olcnave, či bližšie nedatovaná drevená polychrómovaná plastika *Ukrižovaného Krista*, pôvodne v jeho rodinnej hrobke na cintoríne v Spišskej Novej Vsi (dnes na Mestskom úrade).¹⁰⁹ Fuhrmann získal objednávky aj zo susedného Gemera (Revúca) a vzdialenejšej Tolny (Gyöng). Na začiatku 20. storočia v oltárnej tvorbe vynikol František Repčík/Repcsik (1874 – 1941), ktorý sa za učením vydal z rodnej Spišskej Novej Vsi do Košíc, Tirolska a Bavorska. Tvorba jeho dielne, kde pracovali aj „K. Paczanovský a O. Javorský“,¹¹⁰ sa najviac priblížila k európskemu štandardu. Dokazujú to úhľadne vypracované oltáre v duchu historizmu: *Oltár svätého Antona Pustovníka* s dvoma neskorogotickými plastikami, *Oltár Panny Márie Lurdskej* (oba 1910, Spišská Belá),¹¹¹ či *Oltár svätej Anny* (Baldovce).¹¹²

Objednávky sa v tom období už nezískavali len osobnými kontaktmi, ale aj inzerciou v miestnych, či celoštátnych periodikách. Od roku 1880 vychádzal v Budapešti *Egyházművészeti Lap* (*Časopis pre cirkevné umenie*), ktorý okrem iného brojil proti prílišnej skromnosti uhorských kostolov a apeloval na uvedomenosť kňazov, aby objednávky na kostolné vybavenie adresovali domácim, to jest uhorským tvorcom a nie bavorským a juho-tirolským. Dokonca sa uvažovalo o vzdelávaní kňazov vo veciach umenia. V časopise inzerovali najznámejšie budapeštianske firmy: firma Alajosa Oberbauera, činná v rokoch 1838 až 1883, a firma Rétya és Benedek, aktívna v rokoch 1891 až 1921. Obe firmy si našli svojich zákazníkov aj na Spiši. Firma Alajosa Oberbauera dodala niekoľko sôch pre kostol v Harichovciach (*Pannu Máriu Immaculatú*, vychádzajúcu z podoby zjavenia francúzskej

¹⁰⁷ *Művészeti*, roč. 12, 1913, s. 147 – 157. *Pesti Hírlap*, roč. 43, 30. októbra 1921, s. 6. *Képzőművészeti*, roč. 5, 1931, č. 42, s. 165. Želmíra GRAJCIAROVÁ: *Ján Fadrusz a Bratislava*. Katalóg výstavy. Bratislava 1997, s. 32 a Marta HERUCOVÁ: *Náhrobky a hrobky*, s. 973 – 975, kat. č. 885.

¹⁰⁸ Osadenie oltárov súviselo prístavbou pravej bočnej lode v rokoch 1869 až 1873. Je autorom dvoch bočných oltárov – svätého Jána Nepomuckého a Najsvätejšieho Srdca Ježišovho. Ivan CHALUPECKÝ a kol.: *Dejiny mesta Spišská Nová Ves*. Spišská Nová Ves 2014, s. 284.

¹⁰⁹ Eva SPALEKOVÁ: Socha Ukrižovaného: Hrobka Júliusa Fuhrmana na cintoríne v Spišskej Novej Vsi, in: *Reštaurátorská tvorba 1995 – 2000 Oblastného reštaurátorského ateliéru v Levoči*, ed.: Ivan Tkáč. Levoča 2001, s. 99 – 100.

¹¹⁰ *Historia domus*, s. 14. Podľa Ján ENDRÓDI: Náboženské pomery v meste (1918 – 1945). Rímskokatolícka cirkev, in: *Spišská Belá*, ed.: Zuzana Kolárová. Prešov 2006, s. 199 – 200.

¹¹¹ *Naša zástava*, roč. 4, 17. apríla 1910, s. 8. Týždenník vo východoslovenskom nárečí vydával v Prešove gróf Štefan Dežófi (Dessewffy), redaktorom bol bardejovský katolícky farár Gejza Žebrácky/Zsebráczky Géza.

¹¹² *Súpis pamiatok na Slovensku* 1, s. 29.

mníške Catherine Labouré v roku 1830, alebo *Najsvätejšie Srdce Ježišovo*). Od firmy Rétay és Benedek bol počas pontifikátu desiateho spišského biskupa Pavla Smrečaniho/Szmrecsányi (1846 – 1908), rodáka zo Šarišských Draviec, objednaný neogotický ľavý bočný *Oltár Najsvätejšieho Srdca*

Oltára svätej Anny, ktorý stál v katedrále do roku 1888) a napravo plastiku kľačiacej svätej Margity Márie Alacoque (francúzskej klariskej mníšky, blahorečenej v roku 1864, zakladateľky kultu Najsvätejšieho Srdca Ježišovho, ktorého sviatok sa zaviedol v roku 1856). V nadstavci oltára je reliéf



Obr. 169. Firma Alajosa Oberbauera: a) *Panna Mária Immaculata* (podľa zjavenia Catharine Lauboré) a b) detail s firemnou tabuľou, Kostol Nepoškorneného počatia Panny Márie, Harichovce (pred 1883).

Ježišovho pre spišskokapitulský katedrálny kostol. Oltár je drevený, čiastočne polychrómovaný a zlátený. V strede má plastiku Ježiša, naľavo svätú Annu s dcérou Máriou (na pamiatku staršieho

s motívom Najsvätejšej Trojice (na pamiatku staršieho Oltára Najsvätejšej Trojice). Oltár bol požehnaný 2. júla 1902.¹¹³

Firma Rétay és Benedek mala krátku a pohnutú históriu. Založil ju Béla Rétay a Lajos Bányász (1891). Bányász z nej vystúpil a založil si firmu Bányász és Kovács. Béla Rétay sa spojil so stolárom Lajosom Benedekom a sochárom Albínom Hölzelom. Albín Hölzel bol synom Mórica Hölzela, známeho českého rezbára usadeného v Bardejove. Sochárstvo študoval na viedenskej akadémii. Na oltári pre Spišskú Kapitulú sa ešte mohol podieľať, keďže firmu opustil až v roku 1903, pravdepodobne v dôsledku otcovej smrti, aby sa mohol vrátiť do Bardejova. To bol začiatok existenčných problémov firmy, ktoré sa prehĺbili smrťou Bélu Rétaya v roku 1908 a potom Lajosa Benedeka v roku 1918. Nato dedičia viedli o firmu súdne spory.¹¹⁴ Firma okrem oltára pre Spišskú Kapitulú zanechala na Spiši minimálne ešte dve pozoruhodné

diela – oltár v hornej časti kaplnky kostola v Spišskom Štvrtku¹¹⁵ (podľa návrhu Otta Sztehlo z roku 1899) a ikonostas v gréckokatolíckom kostole v Jakubanoch (podľa návrhu Jána Bobulu ml. z roku

¹¹³ *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* (ďalej *Initia*), ed.: Josephus Hradzsky. Szepesváralja 1901, s. 627. Táto práca má síce vročenie 1901, ale na uvedenej strane sa spomína daný oltár z roku 1902.

¹¹⁴ Archívny fond VII. 2e, Budapest főváros levéltára. Pozri tiež Szilveszter TERDUK: „Kitűnő munka, kiváló versenyképesség és nagybanitermelés“: Rétay és Benedek egyházi műiparintézete, in: *Fons*, roč. 15, 2008, č. 3, s. 325 – 360.

¹¹⁵ O histórii kaplnky Mária NOVOTNÁ: Kaplnka v Spišskom Štvrtku, in: *Pohľady do minulosti 2003*, ed.: Mária Novotná. Levoča 2003, s. 83 – 95. Mária NOVOTNÁ a Anna SVETKOVÁ: Smrť Panny Márie. Tabuľová maľba zo Spišského Štvrtka, in: *Ars*, roč. 35, 2002, č. 1, s. 97 – 110.

1911).¹¹⁶ Oltár, ktorý vytvorila pre Spišský Štvrtok, bol súčasťou rozsiahlej obnovy jednej z najvýznamnejších stredovekých spišských pamiatok. Dvojpodlažnú kaplnku, ale aj kostol, kláštor a školu značne poškodil obrovský požiar v roku 1869. O sedem rokov neskôr prišiel do Spišského

Dlhoročným úsilím sa mu podarilo zhromaždiť potrebný obnos 15 000 zlatých. Obnovu riadila Uhorská dočasná pamiatková komisia. Podpísali sa pod ňu odborne uznávaní tvorcovia. Viedol ju architekt Ladislav Steinhauz/Steinhausz (1854 – 1908), príbuzný spomínanej Zuzany Steinhau-



Obr. 170. a) Otto Stehlo (návrh) a b) Rétay, Benedek és Hölzel (realizácia) – Gejza Udvary (tabuľové maľby): Oltár Smrti Panny Márie (v strede s gotickou tabuľovou maľbou), Pohrebna kaplnka v Spišskom Štvrtku (1899).

Štvrtka Alfonz Tomáš Gmitter (1831 – 1900), rodák z Bardejovskej Novej Vsi, ktorý tu pôsobil ako gvardián minoritského kláštora. On začal s iniciatívou za obnovu zničených častí. V rôznych periodikách uverejňoval výzvy na jej podporu.¹¹⁷ Získal finančné príspevky od spišského biskupa Juraja Čásku, záhrebského arcibiskupa Josipa Mihalovića, Spišského dejepisného spolku atď.

sovej, člen Uhorskej dočasnej pamiatkovej komisie, kráľovský dvorný radca a spoluautor budovy uhorského parlamentu v Budapešti. Neogotický oltár do hornej časti kaplnky navrhol architekt Otto Stehlo/Sztehlo (1851 – 1923), rodák z Dobšinej. Jeho signovaná návrhová akvarelová kresba z roku 1899 sa nachádza v maďarskom ústave pamiatkovej starostlivosti.¹¹⁸ Oltár podľa Stehlovho

¹¹⁶ Podľa návrhu Jána Bobulu ml. vytvorila firma Rétay és Benedek v roku 1910 takmer identický ikonostas pre gréckokatolícky kostol v Debrecíne (Debrecen). Pozri *Debrecen : Görögkatolikus templom*, ed.: Balázs Dercsényi. Budapest 1995, s. 2 – 16. Tiež *Házad ékessége : Görögkatolikus templomok, ikonok, ikonosztázok Magyarországon*, ed.: László Puskás. Budapest 1991, 112 s. Podrobný opis ikonostasu v Jakubanoch je na internete <http://www.jakubany.sk/ikonostas/> (dňa 3. mája 2012): V prvom rade zľava sú zobrazenia svätého Mikuláš z Myry (patrón Východnej cirkvi), Bohorodička s Ježiškom, Ježiš Kristus učiteľ s *Evanjeliom* otvoreným tam, kde sa píše, čo povie pri Poslednom súde: „Podťe požehnaní môjho Otca, zaujmite kráľovstvo, ktoré je pre vás pripravené od stvorenia sveta“ (Mt 25,34) a napokon zobrazenie svätých apoštolov Petra a Pavla (patrónov chámu). Nad cárskymi dverami je obraz Poslednej večere, nad ním Krista Vševládcu (*Christos Pantokrator*) na vrchu Golgoty. V druhom rade je 6 zobrazení sviatkov Pána a šesť zo života Bohorodičky. V treťom rade sú obrazy 12 apoštolov. V štvrtom rade sú obrazy 12 starozákonných prorokov. Na cárskych dverách je obraz anjelského pozdravenia zvestovaním. Ďalej je tu obraz archanjela Michala a na posledných dverách svätého Štefana prvomučeníka.

¹¹⁷ *Zipsér Bote*, roč. 25, 1887, č. 1, s. 3 a roč. 26, 1888, č. 1, s. 2. *Vásarnapi Ujság*, roč. 38, 1891, č. 15, s. 236. Podľa Mária Novotná : Kaplnka v Spišskom Štvrtku, s. 83, pozn. 1.

¹¹⁸ Budapešť, KÖH, Tervtár, inv. č. K 222.

návrhu realizovala firma „Réтай, Benedek és Hölzel“.¹¹⁹ V strede oltára bola ponechaná pôvodná gotická maľba s námetom Smrti Panny Márie. Po bokoch sú sochy blahoslavených dcér Belu IV. a Márie Laskarisovej - Kunigundy, Margity a Jolany - a jeho svätorečenej sestry Alžbety. Súčasťou obnovy kaplnky boli aj nástenné maľby. Uhorská dočasná pamiatková komisia prijala v tomto ohľade ponuky od Gejzu Fényiho, Jána Glatzera, Štefana Groha a Jozefa Hanulu.¹²⁰ Zo zápisnic komisie je ešte zrejmé, že 4 tabuľové maľby na oltári v hornej časti kaplnky zverili Gejzovi Udvarymu (1872 – 1932) zo zemplínskej obce Pribeník. Maliarstvo študoval v najvýznamnejších európskych centrách umenia – v Budapešti (u Karla Lotza a Bertalana Karlovszkeho), Mníchove a Paríži. Neskôr pôsobil ako profesor na budapeštianskej Škole umeleckých remesiel. Obnova kaplnky v Spišskom Štvrtku patrí k ukázkovým prácam uhorského historizmu v rézii štátnej správy.

Úspešní uhorskí štátni úradníci sa stali aj donátormi niektorých spišských cirkevných stavieb. Hodno spomenúť Pétra Rátha Ruttkai (1842 – okolo 1920), rodáka z Budína, inžiniera, poslanca uhorského parlamentu, riaditeľa Košicko-bohumínskej železnice a pracovníka ministerstva dopravy, kde zastával funkciu hlavného dozorca železničnej a lodnej dopravy. V roku 1896 využil možnosť kúpy pozemkov v Kvetnici pri Poprade. Kvetnica sa zásluhou ministra školstva a kultu, spišského a šarišského župana grófa Albína Čákiho (1841 – 1912), manžela Anny Bolza, menila na kúpeľno-rekreačnú oblasť. Ruttkai si tam nechal postaviť hrazdenú vilu s vežičkami. V rokoch 1909 až 1910 financoval stavbu malého kostola,¹²¹ zrejme pri príležitosti piateho výročia smrti svojej dcéry Ilonky. Dal ho zasvätiť jej svätej patrónke.

Péter Ráth Ruttkai mal so svojou manželkou Máriou, rodenou Nemlauerovou/Memlauer (1846 – ?) 3 deti: Aranku (vydatú za Jenő Karácsonyiho), Ilonku (vydatú za Viktora Szilágyiho) a Bélu. Ilonka zomrela v roku 1905 vo veku 23 rokov.¹²² Malý Kostol svätej Heleny vysvätil 10. júla 1910 jedenásty spišský biskup Alexander Párvy/Sándor Párvy (1848 – 1919), rodák z maďarskej obce Gyöngyös. Pôvodné zariadenie sa nezachovalo, iba secesné vitráže z produkcie Krajinského vitrážníctva Gedeona Waltherra v Budapešti.¹²³ Na čelnej vitráži je zobrazená svätá Helena pravdepodobne s tvárou Ilonky Ráth Ruttkai.¹²⁴ Péter Ráth Ruttkai nechal hneď v roku jej smrti postaviť kostol vo Vrútkach (v Turci), ktoré ležali takisto ako Poprad pri košicko-bohumínskej trati. Keďže vrútocký kostol projektoval hlavný železničný inžinier Jozef Pfinn (1861 – 1935), oltár si zadovali z juhotirolskej dielne Ferdinanda Prinotta (1905) a obrazy od Karola Jakobeya,¹²⁵ možno predpokladať, že Péter Ráth Ruttkai sa v prípade kvetníckeho kostola opäť obrátil na týchto osvedčených tvorcov.

Juhotirolské rezbárske dielne zažívali na prelome 19. a 20. storočia nebývalý boom. Nachádzali sa v malej obci St. Ulrich v Grödenskom údolí, kde sa hovorí ladinsky,¹²⁶ nemecky a taliansky. Vďaka železnici vyvážali odtiaľ desiatky oltárov a iného kostolného mobiliáru do rozmanitých miest Európy, Ameriky i Ázie. Jednou z prvých úspešných bola dielňa Josefa Runggaldiera (1848 – 1917). Na Spiši je zastúpená neorománskym hlavným oltárom v Kostole Svätého Kríža v Mníšku nad Hnilcom s pozoruhodným obrazom *Povýšenia Svätého Kríža*.¹²⁷ Josef Runggaldier sa narodil neďaleko St. Ulrichu v Paßbergu (Runggaditsch). Jeho otec Benedikt, ktorý vyrábala a predával bábiky, ho naučil

¹¹⁹ Uhorská dočasná pamiatková komisia a štátna pamiatková komisia 1882 – 1903. Inventár, zv. 26, por. č. 876. Spracovala Katarína Pachanská. Bratislava 1994, Archív Pamiatkového úradu Slovenskej republiky (ďalej PÚ SR).

¹²⁰ Tamže, Inventár, zv. 18, por. č. 595.

¹²¹ Podľa nápisu na vitráži finančný príspevok poskytol aj manžel Gabriely Éder-Dávidovej z vďačnosti za uzdravenie (pozn. autora).

¹²² Pozri [http://hu.wikipedia.org/wiki/Ráth_Péter_\(vasútépítő_mérműk\)](http://hu.wikipedia.org/wiki/Ráth_Péter_(vasútépítő_mérműk)). Citované podľa internetu (dňa 5. augusta 2012).

¹²³ Krajinské vitrážníctvo Gedeona Waltherra v Budapešti (*Országos Üvegfestészet Waltherr Gida, Budapest*) vytvorilo o dva roky neskôr súbor troch vitráží v Kostole Svätého Kríža v Kežmarku. Sú na nich výjavy *svätý Štefan a svätý Imrich dávajú kráľovské insígnie pod ochranu Panny Márie, svätá Alžbeta Uhorská rozdáva chlieb chudobným* a posledná vitráž má dekoratívny kobercový vzor. Pozri *Vitráže na Slovensku*, s. 232 – 233.

¹²⁴ Tamže, s. 53.

¹²⁵ Sende UHLYARIK : História vrútockej rímskokatolíckej autonómnej obce veriach a stavby jej kostola, in: *vrutky.fara.sk/PHPscripts/farnosť/historia.doc*, s. 57. Citované podľa internetu (dňa 4. septembra 2012).

¹²⁶ Ladincina je jedným z románskych jazykov. Hovorí sa ním v talianskych provinciách Bolzano, Trento a Belluno. St. Ulrich je v provincii Bolzano (pozn. autora).

¹²⁷ Oltárny obraz je flankovaný sochami, vľavo je svätý Jozef a vpravo Panna Mária s dieťaťom (*Salvator mundi*). Pôvodne boli na oltári iné sochy, vľavo svätý Imrich a vpravo svätý Jozef. Pozri Günter ZAVATZKY : *Mníšek nad Hnilcom*. Mníšek nad Hnilcom 2001, s. 78.



Obr. 171. Dominik Demetz: a) detail sochy svätej Alžbety Uhorskej (kryptoportrét Alžbety Rakúskej), b) pravý bočný oltár svätej Alžbety Uhorskej, Gelnica.

rezbárskym prácam a potom ho poslal do sveta na vandrovku, aby sa naučil obchodovať. Niekoľko rokov pobýval v Paríži. Potom sa vrátil domov a začal podnikáť. Cestoval po monarchii a ponúkal rezbárske výrobky. Vždy sa vrátil s nejakou

objednávkou a miestnym ľuďom tak zabezpečoval prácu a chlieb. Zakrátko zamestnával 18 ľudí – kresliča, stolára, sochára, pozlacovača, baliča, pomocníka a podobne. Väčšina prác smerovala do Uhorska, ale aj na Moravu, do Sliezska, Chorvátska, Nemecka, Talianska a Alsaska. V roku 1887 sa Josef Runggaldier so svojou početnou rodinou presťahoval do St. Ulrichu. Bol ženatý s Barbarou Perathoner da Nudrei, mal jedného syna a 7 dcér. Najmenej raz denne chodil zo St. Ulrichu do Paßbergu usmerňovať a kontrolovať výrobu. V roku 1896 tam nechal postaviť novú budovu (Cěsa Nueva) so stolárskymi dielňami na jednotlivé diely oltárov a baliareň (Packhütte).

Oltárne diely sa balili do drevených dební vystlaných ostružinami. Vrch debne sa označil iniciálami „J. R.“, číslom a nápisom „ZERBRECHLICH“. Konským povozom viezli debne do Waidbrucku a odtiaľ železnicou do miesta určenia. Každú zásielku oltára sprevádzal Josef Runggaldier osobne s jedným alebo dvoma pracovníkmi. Tí potom na mieste oltár zmontovali. Josef Runggaldier zomrel po neúspešnej operácii. Jeho dielňu prevzal syn Josef II. Runggaldier (1880/1882 – 1937), vynikajúci kreslič

a návrhár oltárov.¹²⁸ Runggaldierovci, podobne ako iní juhotirolskí tvorcovia, svoje výrobky propagovali vydávaním reklamných hárkov a katalógov. Tie obsahovali aj pochvalné vyjadrenia klientov. Od roku 1886 sa dá na Spiši doložiť tvorba dielne Dominika Demetza, ktorá dodala oltáre do Spišskej Novej Vsi, Gelnice, či Spišských Hanušoviec.¹²⁹ Z nich mimoriadne zaujímavý je bočný oltár svätej Alžbety Uhorskej v Gelnici. Svätica má totiž podobu kráľovnej Alžbety (Sisi). Je ako z rozprávky: s korunkou na hlave a závojom, v dlhých ružovkastých šatách so zlatým vzorom, perlovým náhrdelníkom a košíkom ruží. Kult najobľúbenejšej uhorskej svätice tu splynul s kultom obľúbenej

¹²⁸ Súkromný archív dr. Pauline Moroder, riaditeľky Museum Gherdëina v St. Ulrichu, škatuľa N – R, obal J. Runggaldier. Za láskavé sprístupnenie archívu ďakujem Dr. Pauline Moroder (pozn. autora).

¹²⁹ Dominik DEMETZ : *Hlavný oltár Panny Márie*, 1886, Kostol Nanebovzatia Panny Márie, Spišská Nová Ves; *Hlavný oltár Panny Márie* (so 6 sochami, 2 obrazmi a bohatými ornamentmi), v. 17 m, Kostol Nanebovzatia Panny Márie, Gelnica. *Pravý bočný oltár* (so sochou svätej Alžbety Uhorskej v podobe Sisi), značený na papierovom štítku nalepenom na sokli oltárneho predelu vpravo, sochu reštaurovala Anna Svetková v roku 2012, Gelnica. *Kazateľnica*, Kostol svätého Ondreja apoštola, Spišské Hanušovce.



Obr. 172. Ferdinand Prinoth: a) Hlavný oltár Panny Márie z Mariánskej hory v Levoči, b) značenie z roku 1915.

panovníčky. V čase vzniku oltára za ňou smútila celá krajina. Tento Demetzov gelnický oltár nemá v sakrálnom umení obdobu,¹³⁰ napriek tomu zostal doteraz nepovšimnutý.¹³¹ Ďalšie Demetzovo dielo sa nachádza v Spišskom Podhradí. Príbeh tohto výtvoru začal tým, že v roku 1899 objavil administrátor farnosti Jozef Hradský/Hradzsky u jednej miestnej rodiny pravú gotickú krídlovú oltárnu skriňu so stredovou sochou Panny Márie

a 8 tabuľovými malbami svätíc. Vzácnu pamiatku chcel zachrániť a prinavrátiť do mariánskeho kostola v Spišskom Podhradí, čo sa mu napokon aj podarilo. Zorganizoval finančné zbierky od veriacich farností i medzi vystaňovalcami v Amerike. Obnovu oltára zveril „biskupskej tirolskej dvojici“ – Félixovi Dabertovi (reštaurovanie stredovekých častí) a Dominikovi Demetzovi (vytvorenie nových častí). V Demetzovej dielni vznikla neogotická architektúra oltára s prevažným využitím motívov fiál a vimperkov. Architektúru doplnili bohato polychrómované plastiky s nápadnou červenou a striebornou. Boli zhotovené v troch veľkostiach. Najmenšie plastiky *Svätého Floriána* a *Svätého Valentína biskupa* pridali po bokoch oltára, každú umiestnili na podstavec a pod baldachýn v podobe gotickej vežičky. Stredne veľkú plastikou *Svätého Jozefa pestúna* zakomponovali do niky oltárneho nadstavca. Najväčšie plastiky, svätorečení uhorskí králi – *Svätý Štefan* a *Svätý Ladislav* – obaja v brnení, dostali osobitné miesto, a to samostatné fiály, ktoré oltár flankujú bez toho, že by s ním boli priamo spojené. Záznam o obnove oltára, ktorý bol posvätený 8. decembra 1890 na Sviatok Nepoškvrneného počatia Panny Márie, vpísali do knihy, ktorú drží Panna Mária stojaca v strede oltárnej skrine.¹³²

Z juhotirolskej dielne Johanna Baptistu Purgera vyšli zas oltáre pre kostol v Spišskej Teplici či Hnilčíku (1894). Podľa kúpnopredajnej zmluvy z roku 1912, zachovanej na farskom úrade

¹³⁰ Ako príklad svätice s podobou panovníčky však možno uviesť obraz Svätej Barbory s podobou cisárovnej Márie Terézie z roku 1775 v gréckokatolíckom Kostole svätej Barbory vo Viedni, v I. obvode. Bol výrazom vďaky za panovníčkinu pomoc pri vybavení kostola. V Dolnorakúskom archíve sa zachoval jej list autorovi obrazu – srbskému maliarovi Mosesovi Sobotičovi. Pozri Renate ZEDINGER : Maria Theresia als heilige Barbara, in: *Ostarrichi – Österreich 996 – 1996 : Menschen, Mythen, Meilensteine* [Katalóg výstavy], ed.: Ernst Bruckmüller a Peter Urbanitsch. Horn 1996, s. 309. Taktiež Willibald M. PLÖCHL : *St. Barbara zu Wien: Die Geschichte der griech.-kath. Kirche und Zentralpfarre St. Barbara*. Wien 1975.

¹³¹ Oltár svätej Alžbety Uhorskej v Gelnici bol prvýkrát publikovaný v roku 2011: Marta HERUCOVÁ a Mária NOVOTNÁ : *Bohyne a svätice*, s. 115, 123 (kat. č. 149).

¹³² Jozef HRADZSKÝ : *Krátky obsah dejín farského r. kath. kostola v Spišskom Podhradí pri príležitosti novovystaveného oltára bl. Panny Márie*. Spišské Podhradie 1891. Pozri tiež Mária NOVOTNÁ : *Bočný oltár z farského kostola v Spišskom Podhradí*, najmä s. 11 – 14, 16 – 18 a 45.

v Krompachoch, hlavný oltár, dva bočné oltáre a kazateľnica v Kostole svätého Jána apoštola pochádzajú z dielne Johanna Rifessera.¹³³ Na ich tvorbe sa mohol podieľať Johann Rifesser st. (1851 – 1919), ale už aj jeho syn Johann Rifesser ml. (1883 – 1984), ktorý sa neskôr priženil do rodiny Stuflesserovcov. Stuflesserovci mali dielňu „na cirkevné umenie“ (*für kirchliche Kunst*) od roku 1875. Existuje dodnes a uchováva aj staré evidenčné knihy. V nich sa dá napríklad dočítať, že v dielni Ferdinanda Stuflessera si objednali 9. mája 1901 pani Anna Gajdošová/Gajdos zo Spišského Štiavniku 130 cm vysokú sochu *Svätého Antona s Ježiškom*, 12. februára 1902 pán Ján Starostovič/Sztarosztosics zo Spišskej Belej 120 cm vysokú sochu *Svätého Antona*, 6. októbra 1908 dekan Ján Vajdovský/Vajdowszky zo Spišských Vlách 60 cm vysokú sochu *Svätého Jána Nepomuckého*, 14. mája 1910 farár Karol Szedélyi zo Spišskej Soboty tri 30 cm vysoké krucifixy, v októbri 1912 Innanz Smolka/Szmolka z Nižných Ružbách *Pannu Máriu Ružencovú (Rosenkranzgruppe)* a podobne.¹³⁴ K údajom sú pripísané aj ceny. Stuflesserova dielňa získala pápežské ocenenie Leva XIII. v Ríme v roku 1888, zlatú medailu na výstave v Bruseli v tom istom roku a ocenená bola aj na Svetovej výstave v Chicagu v roku 1893.¹³⁵

Počas prvej svetovej vojny v roku 1915 osadili do pútnického kostola na Mariánskej hore v Levoči hlavný neogotický Oltár Panny Márie v strede s gotickou sochou, vľavo so sochou svätej Anny a vpravo svätého Joachima a na predele s reliéfnymi výjavmi Zvestovania a Navštívenia. Oltár vytvorila dielňa Ferdinanda Prinotha. Tá potom dodala na Mariánsku horu aj ľavý bočný Oltár Najsvätejšieho Srdca Ježišovho so sochami Ježiša, Panny Márie a svätého Jozefa. V poslednom roku prvej svetovej vojny dostal nové juho-tirolské Oltáre Narodenia Krista a Najsvätejšieho Srdca Ježišovho rímskokatolícky kostol v Krížovej Vsi. Pat-



Obr. 173. Ferdinand Prinoth: a) Ľavý bočný Oltár Najsvätejšieho Srdca Ježišovho z Mariánskej hory v Levoči (1915) a b) detail.

rili k posledným veľkým dielam, ktoré obohatili spišské sakrálne umenie v sledovanom období.

Umelecká hodnota juho-tirolských diel bývala v doterajšej literatúre viac spochybňovaná ako oceňovaná. V ostatnom čase volia historici umenia oveľa zmierlivejší pohľad, uvedomujúc si neopakovateľné kúzlo týchto dobových historických artefaktov vzišlých z tradícií európskeho kresťanského umenia.¹³⁶

¹³³ Pozri <http://krompachy.fara.sk/index.php?section=history>. Podľa internetu (dňa 7. júla 2012).

¹³⁴ Za umožnenie výskumu ďakujem Filipovi Stuflesserovi, ako aj jeho bratovi Robertovi Stuflesserovi (pozn. autora).

¹³⁵ Podľa údajov na obale firemného katalógu (vytlačeneho Leom Woerlom vo Würzburgu bez vročenia) zo zbierok Múzea obchodu v Bratislave, inv. č. O 84521. Múzeum získalo katalóg kúpou prostredníctvom starožitnosti v roku 2006 (pozn. autora).

¹³⁶ Pozri napríklad Irena KRAŠEVAC : Kipar Ferdinand Stuflesser : Doprinosa tirolskom sakralnom kiparstvu druhe polovice 19. storočia u sjevernoj Hrvatskoj, in: *Radovi IPU* (Institutu povijesti umjetnosti), roč. 27, 2003, s. 231 – 239.

