Studia Carpathico-Adriatica V.

2024

Slovensko-chorvátska komisia humanitných vied
pri Ministerstve školstva, výskumu, vývoja a mládeže Slovenskej republiky
a Ministerstve vedy a vzdelávania Chorvátskej republiky

Studia Carpathico-Adriatica, vol. V:
Umenie a identity

Studia Carpathico-Adriatica

Vol. V.

Umenie a identity
Umjetnost i identiteti

Editori
Martin Homza, Željko Holjevac, Mirjana Repanić Braun & Ivan Gerát

Bratislava 2024
Univerzita Komenského v Bratislave

Studia Carpathico-Adriatica je ročenka Slovensko-chorvátskej komisie humanitných vied

Redakčná rada:
Miroslav Dudok, Krešimir Filipec, Ivan Gerát, Željko Holjevac, Martin Homza, Zrinka Kovačević Stričević, Maja Rupnik Matasović, Mirjana Repanić Braun, Andrej Solár, Nevena Škrbić Alempijević, Andrej Vrteľ, Svorad Zavarský

© Martin Homza, Željko Holjevac, Mirjana Repanić Braun & Ivan Gerát
© Slovensko-chorvátska komisia humanitných vied, Bratislava 2024

Recenzovali:
Dr. Josipa Alviž, izvanredna profesorica, Odsjek za povijest umjetnosti, Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu
Mgr. Adrián Kobetič, PhD., Galéria Jána Koniarka v Trnave
Doc. dr. Katarína Kolbiarz Chmelinová, Katedra dejín výtvarného umenia Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, Bratislava
Dr. Jasmina Nestić, izvanredna profesorica, Odsjek za povijest umjetnosti, Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu
Dr. Milan Pelc, znanstvenik emeritus, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb
Mgr. Peter Tajkov, PhD., Katedra teórie a dejín umenia, Technická univerzita Košice
Dr. Tanja Trška, izvanredna profesorica, Odsjek za povijest umjetnosti, Filozofski fakultet, Sveučilište u Zagrebu
Dr. Vlasta Zajec, viša znanstvena suradnica, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Grafická úprava: Tereza Fedora Homzová
Sadzba: Matúš Brilla
Jazyková redakcia slovenských textov: Veronika Kucharská
Jazyková redakcia chorvátskych textov: Maja Trinajstić

https://stella.uniba.sk/texty/FIF_kol_studia_carpathico-adriatica_5.pdf

Vydala Univerzita Komenského v Bratislave, 2024
ISBN 978-80-223-6131-6 (tlač)

Motív na obálke je motivovaný prvým strieborným denárom Kolomana Haličského (MONETA REGIS P SCLAVONIA, okolo roku 1235). Motív z frontspisu pochádza z náhrobku Štefana Zápoľského (po roku 1499).

Obsah

Mirjana Repanić Braun: Uvodnik 9

Umenie a Identity / Umjetnost i Identiteti

Ivan Gerát: Azimuty historickej geografie umenia – príklad vizuálneho kultu svätej Alžbety v Košiciach 14

Danko Šourek: Emerik Esterházy i hrvatsko umjetničko nasljeđe 25

Maja Žvorc: Nadgrobni spomenici 17. stoljeća u kontinentalnoj Hrvatskoj kao svjedočanstvo društvenog položaja: prihvaćanje likovnih rješenja među hrvatskim plemstvom 52

Katarína Orviská: Bývalý korunovačný oltár od G. R. Donnera v Dóme sv. Martina, bratislavská meštianska identita a Imrich Esterházi 67

Sanja Cvetnić: Između Košica i Knina (*Tinninum*): doprinos Aleksija Jordánskoga „Marijinu vrtu“ (lat. *Hortus Marianus*) u Hrvatskoj 79

Marta Herucová: Menci Clement Crnčić a záhada jeho obrazu 93

Daniel Grúň: K transregionálnym dejinám umenia. Niekoľko poznámok k umeleckým výmenám medzi Československom a Juhosláviou v 70. a 80. rokoch 103

Katarína Bajcurová: Jozef Jankovič v Chorvátsku 114

Recenzie a Správy / Recenzije i Novosti

Kopřivová, Lenka i Leisserová, Eliška (eds.). *Boje hrvatske Moravske*. Jevišovka: Udruga građana hrvatske narodnosti u Češkoj (Željko Holjevac) 130

Ivančević, Olja Savičević: *Letá s Máriou* (Zvonko Taneski) 132

Jergović, Miljenko: *Sarajevské Marlboro* (Štefan Riška) 134

Kaleidoskop slovenských udalostí v Chorvátsku v roku 2024 (Hana Kováčová) 137

Rok 2024 v Slovenskom národnom múzeu – Múzeu kultúry Chorvátov na Slovensku (Andrej Solár) 145

Dosahy Slovenského kultúrneho centra Našice v roku 2024 (Sandra Kraljová Vukšićová) 147

Medaila Úradu pre Slovákov žijúcich v zahraničí Jaroslavovi Čukanovi a publikácia pri príležitosti životného jubilea (Sandra Kraljová Vukšićová) 152

Rozhovor / Razgavor

Rozhovor s etnológom Jánom Botíkom 156

Mirjana Repanić-Braun*

Uvodnik

Úvodník / Editorial

Peti svezak znanstvenog časopisa *Studia Carpathico-Adriatica* tematski je vezan uz izlaganja sa znanstvenoga skupa *Umjetnost i identiteti*, održanoga u Východoslovenskoj galeriji u Košicama 12. lipnja 2024. godine.

Posve u skladu s važnošću i značenjem Slovačko-hrvatske komisije u kontekstu razvijanja međusobnih odnosa dviju povijesno bliskih država, a poglavito u kontekstu suradnje u polju humanističkih znanosti ta je Konferencija bila svečano otvorena govorima Alexandra Heina, hrvatskog ambasadora u Slovačkoj, Martine Klofáčove, predstavnice Ministarstva obrazovanja, znanosti, istraživanja i sporta Slovačke Republike te Staše Skenzića, predstavnika Ministarstva znanosti i obrazovanja Republike Hrvatske.

U ovome broju objavljeni recenzirani članci – u skladu s ustanovljenom uredničkom praksom provedeni kroz dvostruko slijepi međunarodni recenzentski postupak s dvjema recenzijama – donose zanimljive diskurse o različitim aspektima slovačke i hrvatske likovne baštine o, primjerice, stilskim uzorima, naručiteljima, recepciji vizualnih modela, komparaciji umjetničkih praksi iz bivših socijalističkih zemalja Čehoslovačke i Jugoslavije u sklopu kojih su se nalazile. Slijedi njihov kratak pregled:

„Konstrukcije identiteta u umjetnosti obično proizlaze iz procesa koji nadilaze granice lokalnih zajednica, regija ili država. Povijesna geografija umjetnosti ne samo da opisuje prošle procese nego i sudjeluje u stvaranju suvremenih identiteta," napisao je Ivan Gerát koji je svojim izlaganjem "Azimuths of the historical geography of art – the example of the visual cult of St. Elizabeth in Košice" otvorio radni dio konferencije. Dakako, kada je posrijedi konferencija u Košicama, govorimo o likovnim umjetnostima, moćnim alatima izražavanja osobnih, grupnih, nacionalnih, kulturnih i religioznih identiteta. Bilo da je riječ o slikarstvu, kiparstvu, novim umjetničkim praksama, primijenjenoj umjetnosti ili arhitekturi, govorimo o umjetnosti koja otvara, ali ujedno i definira granice, osobito u slučaju snaženja nacionalnih, religijskih i kulturoloških vrijednosti. U fokusu njegova rada je sjeverni portal crkve sv. Elizabete u Košicama, originalno djelo za čije skulpture Gerát nalazi stilsko podrijetlo na starijim portalima crkava u zapadnoj i južnoj Europi, a osobito u Hrvatskoj, u čuvenome djelu Majstora Radovana na glavnome portalu katedrale sv. Lovre u Trogiru (1240.). Kult sv. Elizabete, koja je podrijetlom i rođenjem u Bratislavi početkom 13. stoljeća nazvana Ugarskom, a udajom za Ludwiga, sina landgrafa od Thüringije Tirinškom, osobito je razvijen u Slovačkoj gdje je postala dijelom povijesnoga i kulturnog nasljeđa. Njezine skulpture i oltarne slike česte su u katoličkim zemljama srednje

* Mirjana Repanić-Braun, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb (Republika Hrvatska).

Europe, pa i u crkvama kontinentalne Hrvatske, gdje se najčešće spominje kao sv. Elizabeta Tirinška.

Katarína Orviská sagledava nekadašnji glavni oltar crkve sv. Martina u Bratislavi, rad Georga Raphaela Donnera posvećen 1733. godine, u kontekstu građanskog identiteta njegova donatora, grofa i biskupa Emerika Esterházyja. Taj monumentalni oltar neoklasične arhitektonske konstrukcije, s vitkim kaneliranim stupovima i visokom trabeacijom, pripisivan je najprije Josephu Emanuelu Fischeru von Erlachu (1693.–1742.) i Antoniju Galli Bibieni te, naposljetku, Donneru koji je po narudžbi svojega mecene Emerika Esterházyja za istu crkvu izradio i oltar aleksandrijskog patrijarha sv. Ivana Milosrdnoga (1729.). Barokni oltar sv. Martina danas više ne postoji, uklonjen je oko 1867. godine, a Donnerova brončana skulptura *Sv. Martin s prosjakom*, središnja figurativna skupina bivšeg oltara, našla je svoje mjesto u crkvenom brodu, desno od trijumfalnog luka. Zanimljivo je spomenuti da se vjerojatno jedini oltar nadvišen velikom svetom ugarskom krunom (*Sacra Regni Hungarici Corona*) nalazi u Hrvatskoj, a podignut je 1763. godine u Požeškoj katedrali sv. Terezije Avilske, nebeske zaštitnice carice i kraljice Marije Terezije, donatorice velike oltarne slike Caspara Franza Sambacha, koja ga i danas resi.

Danko Šourek u svojem radu također piše o grofu Emeriku Esterhazyju u kontekstu hrvatskoga umjetničkog nasljeđa, spominjući da će kao biskup u Vácu, Zagrebu i Veszprému, a kasnije i kao nadbiskup Esztergoma s prebivalištem u Pressburgu, povezati umjetničke baštine Slovačke, Ugarske i Hrvatske. Iako smatra da će vrhunac Esterházyjeva pokroviteljstva obilježiti plodna suradnja s već spomenutim Georgom Raphaelom Donnerom, koja je u Bratislavi rezultirala iznimnim kiparskim i oltarističkim djelima u crkvi sv. Martina, Šourek ističe da je njegova visoka umjetnička kultura ostavila značajan trag i na području povijesne Zagrebačke biskupije. Osim narudžbi nekoliko izvrsnih zlatarskih radova, među njima su i izvanredna ostvarenja poput srebrnog antependija glavne oltarne katedrale ili mramornog oltara sv. Ignacija Loyolskoga u nekadašnjoj isusovačkoj crkvi u Zagrebu. Njegove zasluge za pavlinski red, kojem je i sam pripadao, obilježene su freskama u blagovaonici i knjižnici pavlinskog samostana u Lepoglavi.

Nadgrobni spomenici kao svjedočanstvo društvenoga položaja, kao i prihvaćanje likovnih rješenja među hrvatskim plemstvom tema je koju Maja Žvorc već duže vrijeme istražuje. U prvoj polovini 17. stoljeća nadgrobna skulptura današnjih hrvatskih i slovačkih prostora, spominje Žvorc, doživjela je značajne promjene udaljujući se od srednjovjekovnih prikaza pokojnika i približavajući se djelima suvremene portretistike. Stoga u svojem članku istražuje kako je novo likovno rješenje, prvotno zastupljeno među ugarskim magnatima, postupno prihvatilo i hrvatsko plemstvo. Analizirajući primjere nadgrobnih spomenika podignutih u kontinentalnoj Hrvatskoj, razmatra društveno-politički kontekst njihova nastanka te simboličko značenje nazočnih likovnih elemenata koji naglašavaju vojni i društveni status pokojnika. Osobitu pozornost posvetila je prijenosu umjetničkih ideja unutar plemićkih krugova i ulozi nadgrobne plastike u oblikovanju plemićkoga identiteta.

Sanja Cvetnić se u svojem radu "Između Košica i Knina: doprinos Aleksija Jordanskog temi *Hortus Marianus* u Hrvatskoj" bavi djelom *Kratki opis slika Blažene Djevice Marije u Ugarskoj i pripadajućih područja* (1836. na njemačkom i mađarskom; 1838. na slovačkom)

autora Alexiusa Jordánszkoga (Košice, 1765. – Ostrihom, 1840.) kao važnim mariološkim spisom koji pruža povijesni uvid u marijanska hodočasnička svetišta u Hrvatskoj. Jordánszky opisuje osam lokaliteta: Trsat (Senjska biskupija), Marija Bistrica, Remete, Krapina / Trški Vrh (Zagrebačka biskupija) te Aljmaš, Dragotin, Sotin, Petrovaradin (Đakovačka biskupija). Rođen u Slovačkoj, Jordánszky je bio istaknuta crkvena i intelektualna osoba u Habsburškoj Monarhiji. Ipak, u hrvatskoj crkvenoj i povijesti umjetnosti posebno je zapamćen kao naslovni biskup Tinina (Knin, Hrvatska) te po svojim opisima i ilustracijama navedenih marijanskih slika.

Premda se u Slovačkoj nalazi samo jedno djelo hrvatskog akademskog slikara i grafičara Mencija Klementa Crnčića, Marta Herucová spominje ga kao iznimnu osobnost hrvatske lijepe umjetnosti, osobito impresionizma i poentilizma i posvećuje mu svoj rad „Menci Clement Crnčić i misterij njegove slike". Podrijetlom Hrvat, rođen u Austriji, školovao se u Moravskoj i Bavarskoj te je često boravio na jadranskoj obali i u mnogim europskim zemljama, postavši autor brojnih pejzažnih slika. Njegova jedina slika sačuvana u Slovačkoj odstupa od ostatka njegova opusa, naginjući prema simbolizmu te otvara nekoliko pitanja u području ikonografije i srodnih tema.

U radu „Tijelo i priroda u umjetnosti bivše Čehoslovačke i Jugoslavije. Neki komparativni primjeri" Daniel Grúň nastoji iz novoga gledišta razmotriti umjetnost *Body Arta* i *Land Arta*. No pritom naglasak stavlja na pomicanje granica između kulture i prirode, što opravdava činjenica da su umjetnici o kojima je riječ tada njegovali osobne kontakte. Razmjenjivali su informacije i koristili poštansku komunikaciju za distribuciju svojih radova, a svođenje tih sredstava na tijelo i prirodu, smatra autor, vraća maštu na *arché* – praiskonsku osnovu svijeta. Gruň među inim pokušava približiti potragu za procesima rađanja, nestajanja, preobrazbe, snagom gravitacije ili prirodnim elementima – zrakom, vodom, zemljom i vatrom, usredotočuje se na interakciju tijela i prirode, povratak arhaičnim ritualima, licima kao maskama, oblicima postajanja životinjom koji rezultiraju modernim „upućenim primitivizmom" te, naposljetku, različitim oblicima umjetničke komunikacije.

Katarína Bajrucová piše o slovačkom umjetniku Jozefu Jankoviču (1937. – 2017.) u Hrvatskoj. Smatran jednom od najvažnijih figura u povijesti slovačkog kiparstva, bio je jedna od žrtava političke „normalizacije" i nasilnog suzbijanja demokratskih procesa u Čehoslovačkoj nakon 1968. godine. Usprkos zabrani izlaganja i putovanja, Jankovič je uspješno održavaoprijateljske kontakte u drugim zemljama, uključujući i bivšu Jugoslaviju, gdje je izrađivao i izlagao svoja djela. Kao njegove kapitalne radove Bajrucová ističe *Vrata* iz 1985. u Parku skulpture Dobrova u Labinu, *Ruke* iz 1994. u Vrsaru, te *Raspelo* iz 1995. godine u Komemorativnom centru, također u gradu Labinu, analizira ih i interpretira iz aspekta kulturnoga vizualnog i osobnoga umjetničkog aspekta.

Naposljetku čestitam od srca prof. dr. Martinu Homzi i prof. dr. Željku Holjevcu glavnim i odgovornim urednicima časopisa, jer znam koliko je taj posao zahtjevan kada nije naš jedini zadatak, i zahvaljujem na povjerenju koje sam od njih dobila da napišem ovaj uvodnik. Zahvaljujem im također kao utemeljiteljima i supredsjedateljima Slovačko-hrvatski / Hrvatsko-slovačke komisije za humanističke znanosti što sam imala priliku biti dijelom jednoga važnog i korisnog projekta koji je spojio znanstvenike iz dviju

prijateljskih zemalja humanističkim temama, kojima smo se svi mi – članovi, sudionici i kolege različitih specijalizacija – posvetili i posvećujemo, uz podršku ministarstava znanosti Republike Hrvatske i Slovačke Republike.

Umenie a Identity

Umjetnost i Identiteti

Ivan Gerát*

Azimuty historickej geografie umenia – príklad vizuálneho kultu svätej Alžbety v Košiciach**

Azimuti geografije povijesti umjetnosti – primjer vizualnog kulta sv. Elizabete u Košicama /Azimuths of the Historical Geography of art – the Example of the Visual Cult of St. Elizabeth in Košice

Identity constructions in art usually result from processes that transcend the boundaries of local communities, regions or states. The historical geography of art not only describes past processes but also participates in the creation of contemporary identities. The northern portal of St. Elizabeth's Church in Košice is an original work whose predecessors can be seen in portal sculpture not only in Western but also in Southern Europe: in this sense, it is a late parallel to the work of the master Radovan in Trogir (1240). At this time – also in the context of anti-heretic struggles – the image of the holy princess of Hungarian origin, the patroness of the Košice church, took shape in Marburg. However, the communication on the west-east axis was also in the 15th century supplemented in the north-south direction – for example, by the hitherto unnoticed reception of the growing cult of St. Catherine of Siena, which can be seen in the original elements of the iconography of the main altar of the Košice Cathedral.

Key words: Cultural communication, civic identity, Catherine of Siena, Elizabeth of Hungary

Portály katedrál v Košiciach (po 1400) a Trogire (okolo 1240) od seba delí takmer dvesto rokov, no predsa majú niečo spoločné. Oba boli postavené v neskorej fáze slohového obdobia – prvý románskeho, druhý gotického – a na okraji oblastí, kde sa príslušný sloh rozvíjal. Napriek zdanlivej vyčerpanosti slohu a vzdialenosti oboch miest od najvýznamnejších umeleckých centier svojej doby priniesol každý z nich do vývoja portálovej výzdoby niekoľko originálnych riešení. Vyhodnotenie umeleckého významu týchto diel si zakaždým vyžaduje zohľadnenie komplexných geografických súvislostí, rôznych priamych inšpirácií, ale aj voľnejších analógií, ktoré možno hľadať vo viacerých smeroch.

Rozbor reliéfov západného portálu Katedrály sv. Vavrinca v Trogire patrí ku kľúčovým príkladom knihy Vladimíra Gossa, ktorá zásadne spochybňuje

* Prof. PhDr. Ivan Gerát, PhD, Centrum vied o umení SAV, v.v.i., samostatný vedecký pracovník, Bratislava (Slovenská republika).

** Štúdia vznikla s podporou projektu VEGA 2/085/23 *Temporality ikonológie.*

Obr. 1: *Košice, horná časť severného portálu katedrály, začiatok 15. storočia (Foto: archív autora).*

mainstreamový pohľad na geografiu stredovekého umenia v Európe.[1] Namiesto prevládajúceho uvažovania o šírení vplyvov zo západnej Európy pripomína dôležitosť juhozápadného smeru komunikácie, ležiaceho na spojnici Byzantskej ríše a Západu. V tomto zmysle poskytuje rovnako významný impulz pre výskum geografických súvislostí umenia strednej Európy ako práce Thomasa DaCosta Kaufmanna.[2] Otázky umeleckej geografie súvisia aj s problémom porovnávania rôznych kontextov, do ktorých vstupovali obrazy ako médium verejnej komunikácie, vyjadrujúce aj ovplyvňujúce rôzne dimenzie identity objednávateľov aj divákov. Na inom mieste a v inom čase sa menila úloha obrazov a ich motívov v skutočnom aj imaginatívnom priestore, poskytujúcom oporu pre presnejšie definovanie identity jednotlivcov aj sociálnych skupín.[3] Analógie či vývinové nadväznosti umeleckých diel a ich kultúrnych funkcií približujú vnútorné napätia a vzájomné dialógy myšlienok, ktoré podstatne vplývali na zdieľanú imagináciu a spoločenský život obyvateľov stredovekých miest.

Tvorivé impulzy pre formovanie obrazovej výzdoby košického Chrámu sv. Alžbety prichádzali z rôznych smerov. V prípade svätice, ktorá prežila väčšinu svojho života na území dnešného

[1] Vladimir P. Goss, *Four Centuries of European Art: 800–1200. A View from Southeast* (Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga, 2010).

[2] Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a geography of art* (Chicago, Ill. [u.a.]: Univ. of Chicago Press, 2004).

[3] Por. Patricia Lee Rubin, *Images and identity in fifteenth-century Florence* (New Haven, Conn. [u.a.]: Yale Univ. Press, 2007). K úlohe svätcov pri konštrukcii identít v neskorom stredoveku por. Nino M. Zchomelidse, *Art, Ritual, and Civic Identity in Medieval Southern Italy* (University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2014), 170–203.

Obr. 2. Hlavný oltár Kostola sv. Alžbery v Košiciach, 1474 – 1477 (Foto: *archív autora).*

Nemecka, no bola kanonizovaná r. 1235 v Perugii je logické, že podnety, vychádzajúce z európskeho juhu, najmä Talianska, sa stretávali či priam krížili s impulzami, prichádzajúcimi so Západu. Cestu niektorých motívov smerom z juhu na sever zastavili Karpaty, čo možno ilustrovať porovnaním s analogickými dielami, ktoré vznikli v rovnakom čase v pobaltskom regióne.

Najoriginálnejším architektonickým prvkom severného portálu v Košiciach je jeho stupňovitá nadstavba, obsahujúca reliéfy s unikátnou ikonografiou. Predstavy o individuálnej aj spoločenskej identite, ktoré vyjadrujú, možno skúmať v súvislosti s dobovými teologickými diskurzmi a zložitou cirkevno-politickou situáciou v čase pápežskej schizmy. Vnútrocirkevné spory sa odrazili napríklad v tom, že identita vplyvného cirkevného hodnostára nebola automatickou zárukou pozitívneho hodnotenia postavy v rámci ikonografického programu portálu. Po pravici Krista, ktorý dominuje obrazu Posledného súdu v tympanóne portálu, vidno pápeža vedúceho zástup veriacich do neba. Jednoznačne ho identifikuje tiara. Na opačnej strane, medzi zatratenými v otvorenej tlame Leviatana, však nájdeme aj postavu s biskupskou mitrou na hlave. Tento motív mohol aj v očiach širšej verejnosti spochybniť či relativizovať význam klerikálnej autority. Podobné pochybnosti určite neboli len miestnou záležitosťou, pretože súviseli so zložitou cirkevno-politickou situáciou. Komplikované vzťahy, ktoré vyplynuli z pápežskej schizmy, zasiahli aj Košice. Mesto úzko spolupracovalo s kráľom Žigmundom, ktorý uprednostňoval pápeža Jána XXIII., ale aj s jeho konkurentom pápežom Bonifácom IX., ktorý v roku 1402 vydal odpustok na podporu stavby farského kostola.[4] Správca farského

[4] Naposledy k téme Tim Juckes, *The Parish and Pilgrimage Church of St. Elizabeth in Košice*: *Town, Court and Architecture in Late Medieval Hungary*, Architectura medii aevi, (Turnhout: Brepols, 2011).

kostola Stephanus de Caseda, ktorého si zvolili obyvatelia mesta, však požiadal pápeža Bonifáca IX., aby obmedzil pôsobenie františkánov vo farskom kostole. Pápež, ktorý inak františkánov podporoval, mu vyhovel listom z 9. marca 1402.

Napätia medzi náboženskými a politickými rozmermi identity sa odrazili aj v rozdieloch medzi inak štylisticky príbuznými portálmi farského a františkánskeho kostola v Košiciach. Oba portály vznikli v približne rovnakom čase a v rovnakej dielni, no ideologicky medzi nimi existuje viacero rozdielov. Autor ikonografického programu farského kostola vo väčšej miere zohľadnil zložitú politickú situáciu, spojenú so vzťahom cisára k pápežskej autorite v čase schizmy. Ikonografia tohto diela je preto motivicky oveľa bohatšia a teologicky prepracovanejšia ako je to v prípade jeho františkánskeho pendanta, ktorý sa sústreďuje na rozprávanie Kristovho príbehu. Vo farskom kostole sa k tomu pridávajú sofistikované soteriologické a eschatologické momenty, vyjadrené predovšetkým spomínaným obrazom Posledného súdu v tympanóne a lotrami po bokoch Krista v scéne Ukrižovania vo vrchole stupňovitého štítu portálu. Pohľad na Krista sa tu však nevyjadruje len obrazom biblických tém, ale sa ďalej diferencuje a modifikuje v rámci príbehu kráľovskej svätice, uhorskej princeznej a durínskej kňažnej Alžbety, zobrazeného v dvoch okrajových reliéfoch stupňovitého nadstavca. Toto obohatenie ikonografie je dôsledkom narastajúceho významu vizionárskych svätíc v čase pápežskej schizmy. Na európsku politiku v tomto čase priamo vplývali dve významné vizionárky – sv. Brigita Švédska a sv. Katarína Sienska. Pre obidve bol významným zdrojom inšpirácie aj život sv. Alžbety.[5]

Svätú Alžbetu si vďaka jej pôvodu, v ktorom bolo možné identifikovať najvýznamnejšie dynastie naprieč Európou, uctievali rôzne skupiny Košičanov. Ako uhorská princezná mohla rovnako oslovovať pôvodné slovensky i maďarsky hovoriace obyvateľstvo Košíc, ako durínska krajinská grófka zasa nemecky hovoriacich hostí. Ako hlavná patrónka budúcej košickej katedrály sa stala aj patrónkou mesta. V tejto úlohe plnila dovnútra komunity nepochybnú integrujúcu úlohu pre všetkých, ktorí v tomto meste žili. Navonok zasa slúžila ako hlavný identifikačný znak najmä pre majetné vrstvy mesta, to jest pre košických mešťanov, kupcov a remeselníkov. V medzinárodnom meradle sa stala významnou mediátorkou komunikácie v sieti vyznávačov jednej z najvýznamnejších stredovekých svätíc v rámci celej Európy.

Významnú úlohu Alžbety vo vizuálnej kultúre dokumentuje už stredoveká pečať mesta, ktorá má v strede jej obraz. Identita svätice oslovovala aj nemajetné vrstvy košického obyvateľstva, a to pre jej mimoriadnu charitatívnu činnosť, starostlivosť o chorých v pôvodnom centre jej kultu v Marburgu, kde založila špitál.[6] Ikonografia obrazu jej starostlivosti o chorých vychádzala od počiatku z vizuálnej tradície skutkov milosrdenstva, ktorá na základe Kristovho prísľubu v 25. kapitole *Matúšovho evanjelia* významovo spájala obraz konania v prospech trpiacich s prísľubom nebeského kráľovstva.

[5] Maria H. Oen and Unn Falkeid, „Sanctity and female authorship : Birgitta of Sweden &amp: Catherine of Siena," (2020), https://www.taylorfrancis.com/books/9780429351778.

[6] Podrobnejšie pozri v Ivan Gerát, *Iconology of Charity*: *Medieval Legends of Saint Elizabeth in Central Europe*, ed. Barbara Baert, Art & Religion, (Leuven; Paris; Bristol [CT]: Peeters, 2020).

Obr. 3: *Giovanni di Paolo: Zázračné prijímanie svätej Kataríny Sienskej, po roku 1461, New York, The Metropolitan Museum of Art, 32.100.95.*

Obr. 4: *Vízia svätej Alžbety v špitáli, Košice, asi 1474 – 1478 (Foto: archív autora).*

V Košiciach získala táto tematika novú aktualitu tým, že obraz stavby, v ktorej Alžbeta navštevuje chorých, mohol pripomínať obdobnú inštitúciu – špitál, fungujúci práve pri farskom kostole. Jednotlivé scény však nenasledujú tradičnú ikonografiu skutkov milosrdenstva, ale historicky sa konkretizujú a súčasne radikalizujú až do tej miery, že v reliéfoch portálu možno vidieť určitú ambivalentnosť vizuálnej identity svätice. Vpravo, teda na menej významnej strane po Kristovej ľavici, prichádza Alžbeta ešte ako krajinská grófka (uhorská princezná) s korunou na hlave na návštevu špitálu so svojou slúžkou. Na ľavej strane, teda na čestnejšej strane po Kristovej pravici, už vystupuje v jednoduchom rúchu a nijako sa nezdráha chudákovi priblížiť – napríklad ho umýva vlastnými rukami, alebo ho drží v polohe pripomínajúcej Pietu. Tento motív vychádza z radikálneho prehodnotenia identity bedára, vizuálne stotožneného s Kristom, ktorého Panna Mária držala podobným spôsobom. Tvorcovia portálu vnímali podobnosť Kristovho utrpenia, vyjadreného vo vrchole portálového nadstavca s utrpením jednoduchého človeka. Osobe na okraji spoločnosti sa tak v istom zmysle pripisovala dôstojnosť, založená na podobnosti k trpiacemu Spasiteľovi, Kristovi, večne živému sudcovi všetkých živých aj mŕtvych. Radikálny prístup sa prejavuje aj v obraze Alžbetinho manžela, durínskeho krajinského grófa Ľudovíta, ktorého na rovnakej reliéfnej tabuli vidíme ležať v posteli vedľa kríža. Kríž pritom odkazuje na žobráka, ktorého jeho svätá manželka predtým umiestnila do ich spoločnej manželskej postele. Zázračnú premenu žobráka na Krista, zobrazili napríklad aj v kódexe, určenom pre dvojitý kláštor františkánov a klarisiek v Českom Krumlove: Ľudovít tam odkrýva prikrývku, aby pod ňou uvidel Krista na

kríži.[7] Tomuto obrazu však chýba intímna blízkosť, charakteristická pre košický reliéf. Kríž v Košiciach navyše zobrazili medzi štyrmi ružami. Korene motívu kvetov siahajú do nástenných malieb na chóre kostola Santa Maria Donnaregina v Neapole. V rámci alžbetínskeho cyklu tam vidno aj scénu, ktorá by mohla byť prvým obrazom zázračnej premeny v manželskom lôžku alebo v Ľudovítových duchovných očiach, ako to uvádzajú texty legiend. Táto interpretácia však naráža na viacero nejednoznačností. Napríklad v posteli chýba kríž a ani muž s pútnickou palicou, ktorý stojí vedľa Alžbety, nemusí byť jednoznačne identifikovaný ako jej manžel.[8] Na košickom portáli sú však rozhodujúce motívy prítomné celkom jednoznačne – Ľudovít pod prikrývkou, kvety obklopujúce kríž, modliaca sa postava a anjel v pozadí medzi manželmi.

Uhorská princezná a durínska grófka Alžbeta nadobúda mimoriadny význam aj na hlavnom oltári farského kostola, ktorého bola patrónkou. Jej sochu tu vidno uprostred oltárneho retabula po boku biblických postáv – Panny Márie a Alžbety, matky Jána Krstiteľa. Tieto polychrómované drevorezby ušľachtilých tvarov v mierne nadživotnej veľkosti sa štylisticky presvedčivo zaraďujú do okruhu tvorby Nicholasa Gerhaerta z Leydenu, ktorý pracoval vo Viedni pre cisára Fridricha III.[9] Ich postavy na zlatom pozadí predstavovali prísľub nebeskej nádhery, očakávajúcej verných kresťanov.

Cyklus dvanástich obrazov na otvorených krídlach oltára sa venuje práve svätej patrónke farského kostola. Nové ikonografické motívy týchto malieb poskytujú množstvo záchytných bodov pre presnejšie definovanie jej identity. Cyklus otvárajú dva výjavy poukazujúce práve na nadnárodné rozpätie jej života, začínajúceho narodením v rodine uhorského kráľa Ondreja II. a pokračujúceho odchodom malého dievčatka do Durínska.

Ďalšie dve maľby predstavujú okrem svätice aj jedinečný uhol pohľadu jej manžela Ľudovíta. Najskôr ho zobrazili, ako pozoruje škandalóznu starostlivosť svojej manželky o žobráka v zámockej záhrade. Takýto obraz landgrófa inde v Európe nenájdeme. Jeho mimoriadnu toleranciu vysvetľuje nasledujúca maľba, venovaná zázraku s krížom. Malomocný na manželskom lôžku sa premenil na Ukrižovaného nielen pred očami diváka, ale hlavne pred vnútorným zrakom Ľudovíta, ktorý ako jediný pred týmto mimoriadnym zjavením pokľakol. Obaja manželia sú súčasťou mnohofigurálnej scény, v ktorej centre sa nachádza posteľ

[7] *Krumlovský kódex*, tzv. *Liber depictus*, dnes vo Viedni, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 370, fol. 93r.

[8] Por. Cathleen A. Fleck, „'Blessed the Eyes that See Those Things you See': The Trecento Choir Frescoes at Santa Maria Donnaregina in Naples," *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67, no. 2 (2004). Cordelia Warr, „Der Freskenzyklus der heiligen Elisabeth von Ungarn in Santa Maria Donna Regina in Neapel," in *Elisabeth von Thüringen – eine europäische Heilige. Aufsätze*, ed. Dieter Blume and Matthias Werner (Petersberg: Imhof, 2007). Samantha Kelly, „Religious Patronage and Royal Propaganda in Angevin Naples: Santa Maria Donna Regina in Context," in *The Church of Santa Maria Donna Regina. Art, Iconography and Patronage in Fourteenth-Century Naples*, ed. Janis Elliott and Cordelia Warr (Aldershot, Burlington: Ashgate, 2004).

[9] Kaliopi Chamonikolasová, „Recepcia diela Nicolausa Gerhaerta van Leyden na Slovensku v poslednej tretine 15. storočia," in *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*, ed. Dušan Buran (Bratislava: Slovenská národná galéria, 2003). Robert Suckale, „The Central European Connections of Matthias Corvinus' Patronage of Late Gothic Art," in *Matthias Corvinus the King*, ed. Péter Farbaky and András Végh (Budapest: Budapesti Történeti Múzeum, 2008).

s Ukrižovaným na vetvovom kríži, obklopenom bielymi a červenými ružami. Motív kvetov v rámci tejto scény pokračoval v ceste na sever v rámci karpatského oblúka – nájdeme ho ešte v Bardejove, no celkom chýba na najznámejších alžbetínskych cykloch 15. storočia v baltskom priestore – nie sú po ňom stopy ani obrazovom živote svätice na chórovom zábradlí Kostola špitála sv. Ducha Lübecku, ani v Kostole sv. Ducha v Tallinne.[10]

Na ďalšej maľbe vidno transformáciu Ľudovítovej identity z bojovného križiaka do jemnejšej podoby. Tento proces sa významne prejavil už v iluminániách spomenutého krumlovského kódexu. Už na tomto mieste Ľudovít stratil zásadné atribúty križiaka prítomné ešte v najstarších marburských cykloch zo života sv. Alžbety. Kým na marburskom relikviári sa pred reliéfom, zobrazujúcim Ľudovítov odchod na križiacku výpravu objavuje aj jeho križiacky sľub, v Krumlove táto téma celkom chýba. V marburskom reliéfe rozlúčky pred odchodom na križiacku výpravu vidíme odhodlaného bojovníka. V Košiciach na seba berie anjelskú podobu, ktorej obrazová realizácia v mnohom nadväzuje na radikálne objavy nizozemských maliarov prvej polovice 15. storočia. Ľudovítova tvár pri rozlúčke s Alžbetou na hlavnom oltári v Košiciach sa nápadne podobá na jedného z anjelov, ktorých namaľoval Jan van Eyck na oltári Mystického baránka v Katedrále sv. Bavo v Gente.[11]

Vo viacerých obrazoch možno zaznamenať zásadnú premenu Alžbety na vizionárku. Iluzívny priestor maľby umožnil vyjadriť rôzne vidiny, ale aj rôzne spôsoby videnia. Košické maľby napríklad poskytujú diferencovaný pohľad na možnosti stretnutia s Kristom. Na jednej strane ilustrujú tézu, že v žobrákovi možno vidieť Krista. Na opačnom krídle oltára však nájdeme aj výjav s protikladným významom. Alžbetino stretnutie s nevďačnou žobráčkou predstavuje konfrontáciu dvoch osôb veľmi rozdielneho spoločenského postavenia a morálnych hodnôt bez akéhokoľvek bezprostredného nadprirodzeného zásahu. Na rozdiel od krumlovského kódexu v tejto maľbe nenájdeme vizionársky zážitok, keď ponížená svätica uvidela svojho nebeského ženícha. Mníšky, uzavreté v krumlovskom kláštore sa v podstate nemohli stretnúť so žobrákom. Návštevníci farského kostola v Košiciach však boli podobným stretnutiam vystavení často, takže oltárna maľba mohla ovplyvniť každodenné vnímanie identity nevďačných žobrákov tým skôr, že Alžbetino stretnutie predstavuje pri kostole na námestí stredovekého mesta. Ľudia oboznámení s týmto obrazom si už nemohli pomýliť agresívnu žobrač s Kristom, lebo videli zásadný rozdiel medzi ušľachtilou ženou a závistlivou, zlostnou žobráčkou. Nie žobráčka, ale padajúca Alžbeta pripomína trpiaceho Krista. Podstatný rozmer ľudskej identity, vyjadrený biblickým rozprávaním o človeku stvorenom na Boží obraz (Gn 1, 26-27), teda maľby oltára predstavovali diferencovane. Vízia mohla transformovať vnímanie sociálnej identity, no nie bezpodmienečne.

[10] Ivan Gerát, *Obrazové legendy sv. Alžbety* : *téma, médium a kontext*, 1. vyd. ed. (Bratislava: Veda, 2009), 104-13.

[11] K dielu nedávno Wolfgang Kemp, „Realismus als Katalysator: der Genter Altar – vom Bildsystem zum Gattungssystem," *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 83 (2020), https://doi.org/10.1515/ZKG-2020-4002.

Ikonograficky inovatívne vizionárske obrazy v Košiciach mohla ovplyvniť aj popularita rozprávaní, oslavujúcich Katarínu Siensku (1347, Siena – 1380), ktorej príbeh v mnohom nadväzoval na Alžbetu.[12] V čase vzniku košického hlavného oltára sa jej význam ešte zvýšil v dôsledku nedávnej kanonizácie (1461). Jej príbeh vychádzal z podobných duchovných inšpirácií. Raymond z Kapuy ako Katarínin duchovný sprievodca a hagiograf zaznamenal jej život nielen na základe osobnej skúsenosti, ale aj na základe legendy o Alžbete, ktorú vytvoril Teodorich z Apoldy.[13] Obidvaja autori boli dominikáni. Úctu ku Kataríne a rozprávanie o jej živote mohli do Košíc priniesť práve dominikáni, ktorí sa v meste usadili koncom 13. storočia (spomína ich dokument z roku 1303). Ich kostol z prvej tretiny 14. storočia je najstarším v meste.[14] Stopäť košických dominikánov študovalo na talianskych univerzitách v čase medzi rokmi 1456 a 1500, každý z nich v priemere 5 rokov.[15] Vavrinec zo Stropkova (fra Lorenzo da Sztropkó), profesor teológie doložený v Košiciach roku 1468, prepisoval legendu svätej Kataríny priamo v Siene.[16] Je pravdepodobné, že svojím poznaním jej života a kultu významne prispel ku koncipovaniu originálnej podoby života sv. Alžbety na hlavnom oltári farského chrámu.

Viacero podnetov pre pôvodnú košickú ikonografiu mohli poskytnúť aj obrazy z Kataríninho života, napríklad aj tie, ktoré v súvislosti s jej kanonizáciou namaľoval Giovanni di Paolo.[17] Jeho Zázračné prijímanie svätej Kataríny Sienskej[18] obsahuje viacero motívov, pripomínajúcich originálnu kompozíciu košického oltára, venovanú Alžbetinej modlitbe pred oltárom v marburskom špitáli. Obidve kompozície sa sústreďujú na dialóg svätice pohrúženej do modlitby, s víziou Krista, obklopeného anjelmi (v Košiciach aj s korunovanou Pannou Máriou). Alžbeta naň túžobne upína svoj zrak, Katarína dokonca prijíma jeho telo. V obidvoch obrazoch vidíme aj kňaza pred oltárom, ktorý nemá žiaden kontakt s nadprirodzeným zjavením, pretože venuje pozornosť liturgickým predmetom (kalichu) či obrazom, umiestneným na oltárnej menze.

Ikonograficky inovatívna košická maľba je zaujímavým sociálnym dokumentom, ilustrujúcim vplyv uznaných vizionárskych zážitkov na vnímanie identity a sociálnych rolí osôb. V najstarších cykloch zo života sv. Alžbety v Marburgu sa ešte prejavuje klerikálna

[12] Siena Carolyn Muessig, George Ferzoco, and Beverly Mayne Kienzle, *A companion to Catherine of Siena* (Leiden; Boston: Brill, 2012). André Vauchez, *Catherine of Siena* : *a Life of Passion and Purpose* (New York: Paulist Press, 2018).

[13] Raymond (of Capua), *The Life of Saint Catherine of Siena*, trans. George Lamb (Rockford: Harvill Press, 1960).

[14] Bibiana Pomfyová, „Dominikánsky kostol v Košiciach: niekoľko poznámok k pretrvávajúcim dilemám," *Ars* 55, no. 2 (2022).

[15] Mattia Fehér, „I domenicani di Casovia e l`Italia del quattrocento," *Corvina - n. s.* 6, no. 12 (1943): 604.

[16] Fehér, „I domenicani di Casovia e l`Italia del quattrocento." 599.

[17] Keith Christiansen, Laurence B. Kanter, and Carl Brandon Strehlke, eds., *Painting in Renaissance Siena* (New York: Abrams, 1988), 218–39.

[18] The Metropolitan Museum of Art, 32.100.95. Por. Gregory Steven Waldrop, „Painting in the priest: Giovanni di Paolo's 'Miraculous Communion of Saint Catherine of Siena' and the sacerdotal image" (Ph.D. University of California, Berkley, 2009).

dominancia. Alžbeta kľačí pred Konrádom z Marburgu, keď od neho prijíma rúcho. V iluminácii *Liber depictus* zasa klerik Konrád svätú princeznú bičuje. V košickej maľbe Alžbetinej vízie anonymný kňaz nedokáže urobiť nič podobné nielen preto, že sa ku svätici otáča chrbtom, ale hlavne z toho dôvodu, že Alžbeta má prostredníctvom vízie priamy kontakt s Kristom, ktorý je rozhodujúcim predmetom uctievania a prameňom autority.

Napriek tomu, že obrazy podobných vízií sa objavili už v maľbách venovaných sv. Brigite Švédskej, vizionárska transformácia alžbetínskej ikonografie, ku ktorej došlo v Košiciach, sa v pobaltskom priestore opäť neprejavila. V Lübecku sa Alžbeta modlí v kostole bez akýchkoľvek známok vizionárskej skúsenosti. V Tallinne je Kristus prítomný len v podobe umeleckého diela, nie vízie. Giovanni di Paolo vytvoril aj ďalšie maľby, venované hlbokému mystickému vzťahu svätice ku Kristovi. Na jednej z nich si Katarína levitujúca na obláčiku vymieňa srdce s Kristom, znázorneným na zlatom pozadí v ľavom hornom rohu obrazu (The Metropolitan Museum of Art, 1997.117.3). Na ďalšej ju vidíme v interiéri, ktorého horná časť je celá prikrytá víziou početnej skupiny nebešťanov, ako uzatvára manželstvo s Kristom (The Metropolitan Museum of Art, 1997.117.2). Opäť pritom ide o skupinu motívov talianskeho pôvodu, ktoré prenikli do alžbetínskej ikonografie v Košiciach, no nezasiahli významné cykly v baltickom priestore. Tak napríklad maľba v Lübecku (okolo 1440) predstavuje len modlitbu svätice pred oltárom, bez akejkoľvek vizionárskej skúsenosti. V Tallinne sa v podobnej scéne objavuje Ukrižovaný, ale len ako obraz v obraze, krucifix na oltári. Opäť teda nejde o explicitné stvárnenie výnimočnej duchovnej skúsenosti svätice a už vôbec nie o kontrast jej unikátnej spirituality s kňazom, sústredeným na formálne aspekty liturgie.

Priamy vizionársky kontakt s Kristom, Pannou Máriou a svätými vidno aj v obraze Alžbetinho umierania, ktorý mohol predstavovať žiarivú podobu očakávaní, súvisiacich s predstavou dobrej smrti veriacich kresťanov. Na Alžbetu ako takmer nedostižný príklad svätosti akceptovanej v nebi, sa mohli košickí veriaci obracať v nádeji, že im pomôže dospieť do podobného cieľa.

Obrazy zo života svätej Alžbety aktuálnym spôsobom vyjadrovali mnohovrstevný pohľad na človeka, pevne zakorenený v stáročnom vývoji rôznych kultúr stredomorského priestoru i strednej Európy. Nová koncepcia príbehu svätice odzrkadľovala aktuálne premeny jej vnímania v mestskom priestore. Tieto premeny boli zakorenené vo vývoji mentalít, podmienenom mnohými okolnosťami. Obrazy však neboli len zrkadlom, ale stávali sa aktívnym faktorom formovania identity košických kresťanov.

Z hľadiska historickej geografie umenia poukazujú tieto obrazy predovšetkým na živú kultúrnu komunikáciu, prebiehajúcu medzi Košicami, významnými centrami podunajskej oblasti, predovšetkým Viedňou, nemeckými krajinami, hanzovými mestami na pobreží Batského mora, no v neposlednom rade aj cirkevnými a obchodnými centrami na území dnešného Talianska. Košice pri tom neboli len pasívnym prijímateľom podnetov z týchto oblastí, ale aj ich aktívnym činiteľom, schopným transformovať existujúce riešenia do originálnych podôb. V tomto zmysle boli jednoznačne jedným z najvýznamnejších kultúrnych centier geografickej oblasti medzi Jadranom a Karpatmi.

Zoznam prameňov a použitej literatúry

Capua, Raymond of. *The Life of Saint Catherine of Siena*, translated by George Lamb. Rockford: Harvill Press, 1960.

Fehér, Mattia. „I Domenicani Di Casovia E L'Italia Del Quattrocento." *Corvina - n. s.* 6, no. 12 (1943): 589–609.

Fleck, Cathleen A. „'Blessed the Eyes That See Those Things You See': The Trecento Choir Frescoes at Santa Maria Donnaregina in Naples." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67, no. 2 (2004): 201–24.

Gerát, Ivan. *Iconology of Charity*: *Medieval Legends of Saint Elizabeth in Central Europe*. Art & Religion. Edited by Barbara Baert. Leuven; Paris; Bristol (CT): Peeters, 2020.

Gerát, Ivan. *Obrazové Legendy Sv. Alžbety*: *Téma, Médium a Kontext*. 1. vyd. ed. Bratislava: Veda, 2009.

Goss, Vladimir P. *Four Centuries of European Art: 800–1200. A View from Southeast*. Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga, 2010.

Chamonikolasová, Kaliopi. „Recepcia Diela Nicolausa Gerhaerta Van Leyden Na Slovensku V Poslednej Tretine 15. storočia." In *Gotika. Dejiny Slovenského Výtvarného Umenia*, edited by Dušan Buran, 373–82. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2003.

Christiansen, Keith, Laurence B. Kanter, and Carl Brandon Strehlke, eds. *Painting in Renaissance Siena*. New York: Abrams, 1988.

Juckes, Tim. *The Parish and Pilgrimage Church of St. Elizabeth in Košice*: *Town, Court and Architecture in Late Medieval Hungary*. Architectura Medii Aevi. Turnhout: Brepols, 2011.

Kaufmann, Thomas DaCosta. *Toward a Geography of Art*. Chicago, Ill. [u.a.]: Univ. of Chicago Press, 2004.

Kelly, Samantha. „Religious Patronage and Royal Propaganda in Angevin Naples: Santa Maria Donna Regina in Context." In *The Church of Santa Maria Donna Regina. Art, Iconography and Patronage in Fourteenth-Century Naples*, edited by Janis Elliott and Cordelia Warr, 27–43. Aldershot, Burlington: Ashgate, 2004.

Kemp, Wolfgang. „Realismus Als Katalysator: Der Genter Altar – Vom Bildsystem Zum Gattungssystem." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 83 (2020): 471–91. https://doi.org/10.1515/ZKG-2020-4002.

Muessig, Carolyn, George Ferzoco, and Beverly Mayne Kienzle. *A Companion to Catherine of Siena*. Leiden; Boston: Brill, 2012.

Oen, Maria H., and Unn Falkeid. „Sanctity and Female Authorship: Birgitta of Sweden &Amp: Catherine of Siena." (2020): 1 Online-Ressource (xviii, 246 Seiten). https://www.taylorfrancis.com/books/9780429351778.

Pomfyová, Bibiana. „Dominikánsky kostol v Košiciach: Niekoľko poznámok k pretrvávajúcim dilemám." *Ars* 55, no. 2 (2022): 109–42.

Rubin, Patricia Lee. *Images and Identity in Fifteenth-Century Florence*. New Haven, Conn. [u.a.]: Yale Univ. Press, 2007.

Suckale, Robert. „The Central European Connections of Matthias Corvinus' Patronage of Late Gothic Art." In *Matthias Corvinus the King*, edited by Péter Farbaky and András Végh, 101–11. Budapest: Budapesti Történeti Múzeum, 2008.

Vauchez, André. *Catherine of Siena*: *A Life of Passion and Purpose*. New York: Paulist Press, 2018.

Waldrop, Gregory Steven. „Painting in the Priest: Giovanni Di Paolo's "Miraculous Communion of Saint Catherine of Siena" and the Sacerdotal Image." Ph.D., University of California, Berkley, 2009.

Warr, Cordelia. „Der Freskenzyklus Der Heiligen Elisabeth Von Ungarn in Santa Maria Donna Regina in Neapel." In *Elisabeth Von Thüringen – Eine Europäische Heilige. Aufsätze*, edited by Dieter Blume and Matthias Werner, 341–52. Petersberg: Imhof, 2007.

Zchomelidse, Nino M. *Art, Ritual, and Civic Identity in Medieval Southern Italy* University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2014.

Danko Šourek*

Emerik Esterházy i hrvatsko umjetničko nasljeđe**

Imrich Esterházi a chorvátske umelecké dedičstvo / Emerik Esterházy and the Croatian Artistic Heritage

As a bishop in Vác, Zagreb, and Veszprém, and eventually as an archbishop of Esztergom, residing in Pressburg, Emerik Esterházy (Nové Mesto nad Váhom / Vágújhely, 1663/1664 – Bratislava / Pressburg / Pozsony, 1745) connected the artistic heritages of Slovakia, Hungary, and Croatia. Although the apex of Esterházy's patronage will be marked by the fruitful collaboration with the sculptor Georg Raphael Donner, which took place in Bratislava (resulting in sculptural works in the Church of St. Martin), his high artistic culture also left a significant mark on the territory of the historic Zagreb diocese. In addition to commissions for several exquisite goldsmith works, they include outstanding achievements such as the silver antependium for the main altar of the cathedral and the marble altar of St. Ignatius of Loyola in the former Jesuit church in Zagreb. His merits for the Pauline order, to which he belonged, were commemorated by fresco portraits in the refectory and library of the Pauline monastery in Lepoglava.

Keywords: Emerik Esterházy, Zagreb, Baroque, art patronage, portraits

Emerik Esterházy od Galánthe (Beckov; okrug Nové Mesto nad Váhom; mađ. Vágújhely; njem. Neustadt an der Waag, 1663./1664. – Požun/Bratislava; mađ. Pozsony; njem. Pressburg, 1745.) bio je visoki prelat koji svojim životnim putem i službama koje je obnašao pripada baštini povijesnoga Ugarskog Kraljevstva, predstavljajući ujedno još jednu od brojnih sponā Slovačke i Hrvatske. Iz njegove bogate biografije ovom prilikom moguće je tek prisjetiti se nekolicine najvažnijih trenutaka.[1] Kao potomak slavne velikaške obitelji, pavlinskom je redu

* Dr. sc. Danko Šourek, izvanredni profesor, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za povijest umjetnosti (Republika Hrvatska).

** Ovaj rad financirala je Hrvatska zaklada za znanost projektom *Modeli naručiteljstva. Naručitelji, umjetnici i publika u Zagrebu u 17. i dugom 18. stoljeću* [IP-2022-10-3190].

[1] Za recentan i temeljit osvrt na historiografske izvore o životu i djelatnosti Emerika Esterházyja vidjeti: Katarína Orviská, „Imrich Esterházy a jeho historiografia pri výskume dejín umenia," *Ars* 55, no. 2 (2022): 169–81. U hrvatskoj historiografiji do danas najvažnijim prinosima Esterházyjevu životopisu ostaju tekstovi –Janka Barlèa, „Biskup zagrebački grof Mirko Esterházy," *Katolički list* 59, no. 35 (1908): 423–25; no. 36 (1908): 439–41; no. 37 (1908): 449–51; no. 38 (1908): 462–64; no. 39 (1908): 472–75) i Ante Sekulića, *Remete: Pavlini u Hrvatskoj* (Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1986), 96–98; „Mirko Esterházy 1708 – 1722," in *Zagrebački biskupi i nadbiskupi*, ed. Franko Mirošević (Zagreb: Školska knjiga, 1995), 382–91; „Emerik Esterházy," in *Hrvatski biografski leksikon*, IV., ed. Trpimir Macan (Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1998), 90–92.

pristupio 1680. godine, uputivši se potom na studije u Bečko Novo Mjesto i Rim. Za svećenika je zaređen 1688. godine te je potom obnašao nīz važnih službi u sklopu svojega reda: na pavlinskom sveučilištu u hrvatskoj Lepoglavi predavao je filozofiju, a na onom u slovačkoj Trnavi teologiju; godine 1696. postao je vrhovnim tajnikom (istodobno i vikarom) te od 1700. priorom samostana u Remetama kraj Zagreba, a 1701. vikarom Hrvatsko-slavonske pavlinske pokrajine (provincije). Konačno je, 1702. godine, bio izabran za vrhovnika (generala) Reda čije je sjedište prenio u lepoglavski samostan. Biskupom Váca imenovan je 1706., a na zagrebačkoj je biskupskoj katedri stolovao između 1708. i 1723. godine. Tijekom potonje službe, kao zamjenik odsutnoga hrvatskog bana Ivana Pálffyja (vladao 1704. – 1732.) sazvao je 1712. godine Sabor Kraljevine koji je usvojio Hrvatsku pragmatičku sankciju, tj. priznao pravo nasljedstva i ženskim članovima Habsburškog doma (pridonijevši time stupanju Marije Terezije na ugarsko-hrvatsko prijestolje). Već 1714. godine postaje tajnim kraljevskim savjetnikom, a ubrzo (1715.) prima i grofovski naslov. Zagreb i Hrvatsku trajno napušta 1723. godine, postavši biskupom Veszpréma (ujedno i kancelarom Ugarske dvorske kancelarije u Beču), da bi 1725. bio imenovan ostrogonskim nadbiskupom i ugarskim primasom. Umro je u Požunu 6. listopada 1745. te je pokopan u kapeli sv. Ivana Milosrdnoga koju je sām dao podići uz tamošnju crkvu sv. Martina.

Uza sve navedene službe, povijest je (odnosno povijest umjetnosti) Emerika Esterházyja upamtila i kao važnoga naručitelja i donatora, prije svega tijekom razdoblja u kojem je – kao ostrogonski nadbiskup s rezidencijom u Požunu – podupirao rad mladoga kipara Georga Raphaela Donnera (Beč, 1693. – 1741.). Esterházyjevu su donatorsku darežljivost isticali već njegovi suvremenici: opsežno se, primjerice, u tekstu zahvale, odnosno posveti knjige hrvatskoga pavlinskog redovnika i povjesničara Nikole Bengera (Križevci, 1695. – Lepoglava, 1766.), *Annalium eremi-coenobiticorum ordinis fratrum eremitarum sancti Pauli primi eremitae* (Požun, 1743.), osvrće tadašnji general Reda Andrija Mužar. Uz narudžbe u Zagrebu, Požegi te Veszprému, nabraja pritom i niz važnih spomenika slovačke barokne baštine: *mramornu kapelu* i oltar sv. Ivana Milosrdnoga uz požunsku crkvu sv. Martina (i u Leipzigu izrađen srebreni kovčeg za svetčeve relikvije); veličanstveni glavni oltar u istoj crkvi; kapelu (s oltarom i zidnim slikama) za čudotvorni prikaz Blažene Djevice Marije u katedrali u Trnavi; požunske samostane i crkve elizabetinki i kapucina, samostan uršulinki, kao i glavni oltar franjevačke crkve u istome gradu. Zaseban odlomak posvećen je pavlinskim zajednicama te se, uz darove za hrvatske Remete i obnovu u požaru stradale crkve u Bondorfu (u njemačkoj provinciji Reda), tu spominju glavni oltar i mjedeno zvono crkve u slovačkoj Marijanki (Maria Thall), kao i novoizgrađeni samostan i crkva u mjestu Šaštín-Stráže kojem je Esterházy darovao i šest srebrenih svijećnjaka, raspelo, svjetiljku, dvije kadionice, par kaleža, ciborij te pokaznicu.[2] (prilog 1)

[2] Nikola Benger, *ANNALIUM EREMI-COENOBITICORUM ORDINIS FRATRUM EREMITARUM S. PAULI PRIMI EREMITAE VOLUMEN SECUNDUM* (Impressum POSONII: Typis Haeredum Royenianorum Annô Domini MDCCXLIII. [1743]), s.p.

Glas velikoga naručitelja koji je zarana stekao u hrvatskoj historiografiji,[3] Emerik Esterházy zacijelo zahvaljuje svojemu suvremeniku, zagrebačkom kanoniku Tomi Kovačeviću (Križevci, 1664. – Zagreb, 1724.), čijim su se biografskim djelom – iako bez izravnoga spomena – služili povjesničari s kraja 19. i početka 20. stoljeća (Ivan Kukuljević Sakcinski, Ivan Krstitelj Tkalčić, Janko Barlè).[4] Uza svoja druga rukopisna djela, Kovačević je, naime, tijekom prve četvrtine 18. stoljeća sastavio i životopise glasovitih zagrebačkih biskupa i kanonika,[5] među kojima i onaj Esterházyjev, kasnije objavljen tiskom u petom svesku opsežnog djela *Illyricum sacrum* (Venecija, 1775.) posvećenom povijesti Zadarske nadbiskupije i Zagrebačke biskupije (prilog 2).[6] Esterházyjevim je hrvatskim donacijama (opisujući ih pomnije od Mužara) Kovačević namijenio opsežan odlomak svojega teksta, ističući činjenicu kako su najvećim dijelom bile ostvarene za njegova boravka izvan Zagreba (uglavnom u Beču), pa je tako „*Zagrebačka crkva imala više koristi od biskupove odsutnosti, no što bi se mogla nadati u njegovoj prisutnosti*."[7] Tim je velikodušnim djelima – prenosi pisac – biskup želio nasljedovati svoje prethodnike i potaknuti svoje nasljednike.

Uza spomen raskošnoga pluvijala i kazule (misnice) s četiri dalmatike i antependijem (predoltarnikom),[8] Toma

[3] Već Janko Barlè (1908.) navodi: „*Biskup Esterházy bio je veliki dobročinac pojedinih crkvi i samostana. Za svog biskupovanja nabavio je svu silu crkvenog posugja i odijela koje se odlikuje ne samo po svojoj umjetničkoj vrijednosti pa je sjajan dokaz o njegovom finom ukusu i poznavanju umjetnosti.* (…) *Megju svetim posugjem naše stolne crkve nadvisuje ono, što ga je Esterházy poklonio, svojom dragocjenošću sve ostalo.*" Barlè, „Biskup zagrebački," 450–51. Umjetničku vrsnoću njegovih narudžbi – u širokoj panorami barokne baštine kontinentalne Hrvatske – opetovano ističe i Anđela Horvat (1982.). Usp. Anđela Horvat, „Barok u kontinentalnoj Hrvatskoj," in Anđela Horvat, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj* (Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, Odjel za povijest umjetnosti Centra za povijesne znanosti, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1982), 179, 183. Vidjeti također – Šekulić, „Mirko Esterházy," 388–89; Arijana Koprčina, „Zlatarstvo i zlatarske narudžbe u kontekstu hrvatsko-mađarskog kulturnog i političkog prožimanja," in *Ars et virtus. Hrvatska – Mađarska: 800 godina zajedničke kulturne baštine*, eds. Marina Bagarić et al. (Zagreb i Budimpešt: Galerija Klovićevi dvori, 2020), 162.

[4] Usp. Ivan Kukuljević Sakcinski, *Prvostolna crkva zagrebačka. Opisana s gledišta povjestnice, umjetnosti i starinah* (Zagreb: Tiskom Narodne tiskare Dra. Ljudevita Gaja, 1856); Ivan Krstitelj Tkalčić, *Prvostolna crkva zagrebačka nekoč i sada* (Zagreb: Knjigotiskara Karla Albrechta, 1885); Barlè, „Biskup zagrebački".

[5] Zagreb, Arhiv Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, *Catalogus praesulum Zagrabiensium* (sign. II d 219, II a 70, III d 132); *Sequitur catalogus regulatus demortuorum canonicorum Zagrabiensium* (sign. II d 214, II d 216, II d 217).

[6] Daniele Farlati, *ILLYRICI SACRI TOMUS QUINTUS. ECCLESIA JADERTINA CUM SUFFRAGANEIS, ET ECCLESIA ZAGRABIENSIS*, VENETIIS, MDCCLXXV. [1775], APUD SEBASTIANUM COLETI, 598.

[7] *Denique id libenter fatemur, quod Ecclesia nostra plus utilitatis ex absentia sui Antistitis vetulerit, quam praesente sperare poterat.* Farlati, *ILLYRICI SACRI*, 598.

[8] U riznici zagrebačke katedrale i danas se čuvaju pluvijal i kazula od bijeloga svilenog damasta, dar biskupa Esterházyja, koji su se koristili u tijelovskim procesijama, a njegovim se darom smatraju i dijelovi konventualnog ornata, kao i skupina paramentā izrađenih „*od najskupocjenijih svilenih srebrenih i zlatnih brokata iz Lyona* (…) *i drugih francuskih manufaktura*." Usp. Zdenka Munk, „Tekstilne dragocjenosti iz katedralne riznice," in *Riznica zagrebačke katedrale*, ed. Zdenka Munk (Zagreb: MTM, 1987 [1983]), 100, 141–44 (kat. 38T, 59T–64T). Autorica pretpostavlja kako su dar Emerika Esterházyja predstavljale i tapiserije iz ciklusa *Mjeseci*, s groteskama i arhitektonskim perspektivama iz manufakture francuskog majstora Charlesa Mittéa (17./18. st.). Usp. Munk, „Tekstilne dragocjenosti," 100, 140 (kat. 31T). Pa ipak, čini se kako su potonje tapiserije – kao

Kovačević osobitu pozornost pridaje zlatarskim radovima pribavljenima biskupovom darežljivošću, koji se i danas čuvaju u riznici zagrebačke katedrale. Spominje tako izvanredan kalež načinjen od čistoga zlata i urešen „bezbrojnim" draguljima, koji je Esterházy 1720. godine nabavio u Beču, a bio je izrađen tako vješto da se njegova slava ubrzo proširila cijelim gradom, te ga je poželio vidjeti i sām car (Karlo VI.) sa svojim dvorjanima. Zajedno sa srebrenom pliticom (patenom) težio je dva i pol kilograma, a njegova je cijena iznosila gotovo nevjerojatnih 6430 florena.[9] [sl. 1] Ističe zatim dragocjenu srebrenu škrinjicu (*thumba*; *ručni Božji grob*) koja je stajala 3000 florena. Kronogramski napis na poklopcu kao godinu njezina nastanka određuje 1722., a na temelju zlatarskoga žiga grada Beča i urezanih inicijala »FIW« Ivo Lentić (1987.) pripisao ju je bečkome zlataru Franzu Josephu Weikartu (Weichardtu).[10] Škrinjica, u čijoj je unutrašnjosti pohranjeno simbolično srebreno srce, u zagrebačkoj se katedrali koristila tijekom

Slika 1: *Bečki zlatar, Kalež, 1720., Zagreb, Riznica katedrale (foto: Galerija Klovićevi dvori, Zagreb).*

pobožnosti Velikoga tjedna kada se izlagala unutar Božjega groba. [sl. 2] Biskupov dar bio je i sjajan pozlaćeni ciborij

kraljevski dar – u Zagreb pristigle nešto kasnije, vjerojatno u vrijeme biskupa Franje Thauszyja (1751. – 1769.). Usp. Sanja Cvetnić, „Charles Mité (Mitté). Arazzi del Tesoro del Duomo di Zagabria, Prospettive su disegni di Francesco Galli Bibiena (?), 1710. ca.," in *I Bibiena, una famiglia europea*, ed. Deanna Lenzi, Jadranka Bentini (Venetia: Marsilio, 2000), 425–27 (kat. 137 a, b, c); Cvetnić, „Tapiserije 'Mjeseci s groteskama i arhitektosnkim perspektivama' u Riznici zagrebačke katedrale," *Tkalčić: Godišnjak Društva za povjesnicu Zagrebačke nadbiskupije* 5 (2001): 305–15.

[9] Usp. Tkalčić, *Prvostolna crkva*, 118; Barlè, „Biskup zagrebački", 451; Usp. također: Horvat, „Barok u kontinentalnoj Hrvatskoj," 278–279; Ivo Lentić, „Predmeti od metala u riznici zagrebačke katedrale," in *Riznica zagrebačke katedrale*, ed. Zdenka Munk (Zagreb: MTM, 1987 [1983]), 195 (kat. 91M; zlato, iskucano, ukrašeno dijamantima; kalež: visina 27 cm, promjer baze 16,3 cm; promjer plitice 18 cm). Na reljefu s unutrašnje strane baze autor prikazuje sv. Stjepana kralja, a godinu nastanka (1720.) odaje kronogramski napis: *Me Deo ConseCro eX Voto perpetVo.*

[10] Srebrenu škrinjicu Božjega groba iz 1722. godine spominje već Ivan Kukuljević Sakcinski (1856.) te prenosi napis na njezinu poklopcu: *thesaVrVs aManter In CorDe / fLagrantI sepVLtVs*. Povodom izložbe *Riznica zagrebačke katedrale*, održane u zagrebačkom Muzeju za umjetnost i obrt 1971. godine, Ivan Bach je – na temelju uočenoga žiga grada Beča i majstorskih inicijala „F I / W" – rad pripisao zlataru Franzu Laneru von Waldbergu, dok je Ivo Lentić (1987.) iznio atribuciju Franzu Josephu Weikartu (Weichardtu). Usp. Kukuljević Sakcinski, *Prvostolna* crkva, 56–57; Tkalčić, *Prvostolna* crkva, 117; Barlè, „Biskup zagrebački," 451; Lentić, „Predmeti od metala," 196 (kat. 94M; škrinjica: pozlaćeno, iskucano i gravirano srebro s ukrasima od dragulja, 14,6 x 36,6 x 23,5 cm; srce: zlato ukrašeno dijamantima, 17 x 12 cm). Potonji autor omaškom navodi kako kronogram na unutrašnjoj strani poklopca otkriva 1721. godinu. Pretpostavku o Von Waldbergu prenosi i Anđela Horvat, „Barok u kontinentalnoj Hrvatskoj," 286.

Slika 2: *Franz Joseph Weikart, Thumba (škrinjica Božjega groba), 1722., Zagreb, Riznica katedrale (foto: Galerija Klovićevi dvori, Zagreb).*

(čestičnjak) urešen prikazima *Uskršnjih otajstava* i bezbrojnim dragocjenim biserima. Stajao je čak 3700 rajnskih florena, a prema kronogramskom napisu nastao je iste 1722. godine. Kao i kod prethodnih primjera, njegova se izrada povezuje s nekom od bečkih zlatarskih radionica.[11]

Najveći dio spomenutoga odlomka Kovačević posvećuje opisu srebrenoga predoltarnika (antependija) koji je biskup Esterházy naručio 1721. godine. Predoltarnik danas krasi menzu glavnog oltara katedrale, postavljenu nakon Drugoga vatikanskog sabora (1962. – 1965.).[12] Pisac navodi kako se čitatelj mora diviti biskupovoj velikodušnosti, kao i izvanrednoj zamisli predstavljenih prizorā: u središtu velikoga polja – nastavlja – vidi se koliba sv. Josipa koji teše kolje za ogradu, diveći se malom Isusu koji ih batom (što ga je izvorno držao u desnoj ruci) zabija u tlo, dok im u poslu pomažu tri anđela. S lijeve strane prikazana je Blažena Djevica kako šije pod lisnatom krošnjom hrasta ispunjenom žirjem. Na bočnim poljima prikazi su svetih ugarskih kraljeva Stjepana i Ladislava (nakon pobjede nad Kumanima) koji, ponizno pokleknuvši, svoje krune prikazuju Bogorodici, odnosno Presvetom Trojstvu. Kovačević naposljetku navodi kako je cijeli predoltarnik stajao čak 8000 florena. Na temelju žiga grada Beča i inicijala „CGM" izradu ovoga impresivnog djela već je Ivan Bach (1957.) pripisao bečkom zlataru Casparu Georgu Meichlu, koji će za Emerika Esterházyja kasnije (1728.) izraditi i zlatnu pokaznicu (monstrancu; ostenzorij) pohranjenu u riznici ostrogonske katedrale.[13] Razrađenim figuralnim scenama, mjerilom i samom količinom utrošenoga srebra, zagrebački predoltarnik ostaje

[11] Čestičnjak nosi kronogramski napis *CIborII spLenDore ornaVIt sponsaM / praesVL eIVs zagrabIensIs*, a njegova je čaška ukrašena sa šest reljefnih prikaza iz Kristove muke. Usp. Tkalčić, *Prvostolna* crkva, 119; Barlè, „Biskup zagrebački," 451; Lentić, „Predmeti od metala," 195–196 (kat. 93M; srebro, pozlaćeno, iskucano, ukrašeno draguljima, granatima i biserima, visina 47 cm, promjer baze 18,5 cm, promjer kupe 15,4 cm). Usp. također: Horvat, „Barok u kontinentalnoj Hrvatskoj," 283.

[12] Usp. Antun Ivandija, *Zagrebačka katedrala (vodič)*, treće izdanje (Zagreb: Nadbiskupski duhovni stol, Glas koncila, 1989), 35–36.

[13] Usp. Kukuljević Sakcinski, *Prvostolna crkva*, 53; Tkalčić, *Prvostolna crkva*, 122–123; Barlè, „Biskup zagrebački," 451; Ivan Bach, „Tri rada stranih umjetnika u Hrvatskoj," *Peristil* 2 (1957), 201–202,

Slika 3 – 5: *Caspar Georg Meichel*, Antependij, *1721., Zagreb, katedrala, glavni oltar (foto: D. Šourek).*

iznimnim ostvarenjem ne samo u sklopu Meichlova opusa nego i bečke zlatarske produkcije 18. stoljeća. [sl. 3, 4, 5]

Ne ubrajajući druge donacije (poput zabilježenih narudžbi paramenata od bečkih tkalačkih radionica),[14] za poljepšanje zagrebačke katedrale Emerik Esterházy utrošio je preko 20.000 florena. Uz navedeno, Toma Kovačević spominje i – nažalost izgubljene – glavni oltar franjevačke crkve u Požegi,[15] kao i oltar posvećen sv. Katarini Bolonjskoj u (kasnije porušenoj) crkvi redovnica klarisā na zagrebačkom Gradecu.[16] Izgubljeni su i darovi namijenjeni pavlinskoj crkvi Blažene Djevice Marije u Remetama kraj Zagreba, a – uz novčane darove zagrebačkom svetištu sv. Franje Ksaverskoga – pozornost svakako privlači i Kovačevićev navod o biskupovoj namjeri da ljepoti svoje crkve (zagrebačke katedrale) pridonese narudžbom četiriju velikih srebrenih kipova. Saznajemo kako su njihovi nacrti već bili izrađeni i poslani (nažalost, neimenovanom majstoru), no narudžbu su osujetili veliki troškovi povezani s održavanjem Sabora u Požunu. Vjerojatno je pritom riječ o Ugarsko-hrvatskom saboru koji je zasjedao između 1722. i 1723. godine,[17] u predvečerje Esterházyjeva imenovanja veszprémskim biskupom i njegova konačnog odlaska iz Zagreba. Pitanje potencijalnoga autora (Caspar Georg Meichl?), kao i ikonografije četiriju skulpturā, ostaje otvorenim, no da su – kako se je Kovačević bio nadao – ipak bile izvedene, naša bi barokna baština bila bogatija za dragocjen i neuobičajen ansambl, čija umjetnička vrsnoća zacijelo ne bi zaostajala za drugim narudžbama mecene profinjena ukusa.

Posljednji (i vjerojatno najglasovitiji) Esterházyjev prinos hrvatskoj umjetničkoj baštini, oltar sv. Ignacija Loyolskoga u nekoć isusovačkoj crkvi sv. Katarine Aleksandrijske na zagrebačkom Gradecu (1727. – 1729.), ostvaren je nakon njegova imenovanja ostrogonskim nadbiskupom. Iako, kako je već spomenuto, Toma Kovačević piše o novčanim

table: XLIV, XLV; Lentić, „Predmeti od metala," 195 (kat. 92M; srebro, djelomično pozlaćeno, iskucano, lijevano i cizelirano, na mekanoj drvenoj podlozi; srednji dio: 87 x 354,5 cm; lijevi dio: 88 x 104 cm; desni dio: 87 x 105,5 cm). Usp. također: Horvat, „Barok u kontinentalnoj Hrvatskoj," 270. Za ostrogonsku monstrancu, vidjeti npr. Pál Cséfalvay, *Esztergom*: *The Cathedral, The Treasury and The Castle Museum* (Budapest: Helikon Publishing House, 2011), 50–51.

[14] O ovom segmentu Esterházyjeva naručiteljstva svjedoči biskupova korespondencija koju prenosi Janko Barlè (1908.). Poimence se u njoj spominje bečki vezilac (*Stickherr*) Jakob Heno. Usp. Barlè, „Biskup zagrebački," 462.

[15] Opis glavnoga oltara franjevačke crkve Sv. Duha u Požegi – stradaloga u požaru 1842. godine – zabilježen je u protokolu kanonske vizitacije provedene 1730. godine: bio je drven, obojan i pozlaćen, te obilježen grbom donatora i napisom „E.E.E.Z." (*Emericus Esterházy episcopus zagrabiensis*). Uza slike Svetoga Duha i Sviju svetih, sadržavao je kipove svetih Stjepana kralja, Ivana Nepomuka, Emerika i Florijana u gornjem, te Petra apostola, Klare, Ane i Paškala u donjem dijelu. Usp. Paškal Cvekan, *Požeški franjevci i njihovo djelovanje* (Slavonska Požega: P. Cvekan, 1983), 95, 101.

[16] Samostan klarisā na zagrebačkom Gradecu (osnovan 1647.) ukinut je u sklopu reformi cara i kralja Josipa II. 1782. godine. Samostanska zgrada služila je zatim raznim namjenama, a danas je u njoj smješten Muzej grada Zagreba. Crkva Presvetoga Trojstva (u kojoj se nalazio oltar sv. Katarine Bolonjske) porušena je nakon 1820. godine, te je na njezinu mjestu (1838.) podignuta klasicistička palača (od 1845. Narodni dom). Usp. Lelja Dobronić, *Slobodni i kraljevski grad Zagreb* (Školska knjiga, 1991), 84–86.

[17] Vidjeti – István M. Szijártó, „The Diet: The Estates of the Parliament of Hungary, 1708 – 1792," in *Bündnispartner und Konkurrenten der Landesfürsten? Die Stände in der Habsburgermonarchie*, ed. Gerhard Ammerer et al. (Wien: Böhlau, 2007), 125.

darovima za uređenje isusovačke crkve sv. Franje Ksaverskoga (tada u zagrebačkoj okolici), ipak ne spominje ovu donaciju (što ukazuje na to da je biskupov životopis dovršio u prethodnim godinama), no Andrija Mužar ističe elegantan mramorni oltar *svetoga patrijarha* Ignacija. Oltar je bio podignut u kapeli koju je Esterházy još za svojega zagrebačkog biskupovanja (1713.) dao ukrasiti štukaturama,[18] a izradio ga je ljubljanski kipar mletačkoga podrijetla Francesco Robba (Venecija, 1698. – Zagreb, 1757.).[19] [sl. 6] Uz donatorov grb, postavljen u zoni atike, krase ga mramorni kipovi Presvetoga Trojstva, svetih Franje Ksaverskoga i Franje Regisa, te manje skulpture anđelā i Bogorodice s Djetetom (potonja je danas pohranjena u sakristiji crkve). Austrijska povjesničarka umjetnosti Erica Tietze-Conrat (1905.) zagrebački je oltar sv. Ignacija bila pripisala Georgu Rafaelu Donneru, smatrajući ga – štoviše – kiparovim prvim djelom za naručitelja koji će odigrati važnu ulogu u njegovoj umjetničkoj karijeri.[20] Iako se ubrzo pokazalo kako je oltar izveo *ljubljanski Venecijanac* Francesco Robba,[21] vrijednim prilogom istraživačice ostaje objavljeno pismo koje je – o Božiću 1729. – nadbiskupu Esterházyju uputio rektor zagrebačkoga isusovačkog kolegija Franjo Ksaver Barci. U njemu hvali novopodignuti oltar

Slika 6: *Francesco Robba,* Oltar sv. Ignacija Loyolskoga, *1727. – 1729., Zagreb (Gradec), crkva sv. Katarine Aleksandrijske (foto: M. Braun).*

navodeći kako mu *sličan još nije viđen u Hrvatskom kraljevstvu*, zaključujući svoj izvještaj spomenom nadbiskupova grba od bijeloga carrarskog mramora, kao *vječnoga spomenika najuzvišenijem patronu*.[22] U štuku izvedenim Esterházyjevim

[18] Usp. Miroslav Vanino, *Isusovci i Hrvatski narod I. Rad u XVI stoljeću: Zagrebački kolegij* (Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, 1969), 473–474.

[19] Usp. Matej Klemenčič, *Francesco Robba (1698 – 1757)*: *Beneški kipar in arhitekt v baročni Ljubljani* (Maribor: Umetniški kabinet Primož Premzl, 2013), 74–77, 269–70 (kat. A15) i ondje navedena literatura.

[20] Usp. Erica Tietze-Conrat, „Unbekannte Werke von G. R. Donner," *Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst-, und historische Denkmale* n.s. III, no. 2 (1905): 228–37.

[21] Usp. Viktor Hoffiler, „Radnje ljubljanskoga kipara Franje Robbe u Zagrebu," *Vjesnik Hrvatskoga arheološkoga društva* n.s. XIV (1919): 205–35. Erica Tietze-Conrat Donneru je u Zagrebu pripisala i neka druga djela (mramorni oltari sv. Emerika, sv. Jeronima i sv. Franje Asiškoga, izvorno u zagrebačkoj katedrali), no niti te atribucije nisu se održale.

[22] *Ut Natus Redemptor, et Coelites, tam publico Ecclesiae, Patriaeque Bono, quam peculiari Societatis Nostrae praesidio, diu servent incolumem Celsitud[i]nem V[est]ram, ego indesinenter, et oro, et precabor constanter cum toto hoc Collegio Zagrab[ien]si. Fruimur modo magnifico Altari, quod Divo Parenti nostro Ignatio in*

Slika 7: Personifikacije Gornje Ugarske i Hrvatske s grbom Emerika Esterházyja, *1726., Zagreb (Gradec), crkva sv. Katarine Aleksandrijske, kapela sv. Ignacija Loyolskoga (foto: M. Braun).*

grbom i posvetnim napisom (*Cesi[ssi] m[us] R[everendissi]m[us] / S. R. I. Princeps / Emer[icus] e Com[itibus] ESZTERHAZY / Archi-Ep[iscopus] Strigoniensis*) bio je – već 1726. godine – nadvišen i luk nad ulazom u kapelu, čiju kompoziciju upotpunjuju dvije ženske figure koje pridržavaju grbove Gornje Ugarske i Hrvatske:[23] personifikacije dviju Esterházyjevih domovinā.[24] [sl. 7]

Capella Esterhasiana Ecclesiae nostrae erectum stat; et tam eleganti suae rarae formae venustate, beneque perpolliti marmoris italici varietate, ad sui spectaculum, admirationem, et approbationem Intuentium oculos, et linguas attrahere cum gaudio spectamus: Laetamur simul, proposito hoc quasi exemplo, cui par Regnum Croatiae nondum spectavit: alios quoque DD. Capitulares excitatos, animatosque certatim Artificem nostrum obarrhasse; ut cumulato labore decorem Domus Dei augeat, quatuor aliis novis marmoreis Altaribus in templo Cathedrali S. Stephani elaborandis obligatus. Opus, quod Gloriae Ignatianae erectum est, Simul perenni monimento Cels[issi]mi Archipraesulis Patroni nostri Insignibus in candidissimo Carrariensi marmore elaboratis, invertice collocatis, ornatum est: Cuius gratiosissimo favori, et munificentiae ut idipsum gratumque, ratumque perennet, quod factum est, demississimo obsequio vovemus. Ulterius veteri benevolentia, Gratiae, et Protectioni assiduae Celsit[u]dini V[est]rae me, et Collegium hoc impense commendo: quam profundissima reverentia veneror, et maneo. Cel[e]stit[u]d[i]nis V[est]rae R[e]v[eren]d[is] s[i]mae Zagrabiae 17. Dec. 1729. Humil[issi]mus Dev[otissi]mus et Obs[e]q[uis]s[i]mus Servus Franciscus Xav. Barci S. J. Tietze-Conrat, „Unbekannte Werke," 229.

[23] Usp. Lelja Dobronić, „Crkva Sv. Katarine u Zagrebu i hrvatsko plemstvo," *Tkalčić: Godišnjak Društva za povjesnicu Zagrebačke nadbiskupije* 4 (2000), 416. O štukaturama u nekadašnjoj isusovačkoj crkvi na zagrebačkom Gradecu, vidjeti – Mirjana Repanić-Braun, „Slikarstvo, štukature i djela umjetničkog obrta," in *Akademska crkva sv. Katarine u Zagrebu*, ed. Katarina Horvat-Levaj (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011), 249–83.

[24] Osvrćući se na Esterházyjev zagrebački boravak, Andrija Lukinović (1995.) navodi sljedeće: „U cijelom svom biskupovanju, pa i poslije, kada je otišao za ostrogonskog primasa, on se je

***

Zasebnu skupinu umjetničkih djela povezanih s Emerikom Esterházyjem predstavljaju njegovi portreti sačuvani u hrvatskim zbirkama. Među njima se ističe onaj iz zagrebačkoga (nad)biskupskog dvora,[25] na kojem je biskup prikazan s brkovima, pa Janko Barlè (1908.) navodi kako ih je nosio u skladu s hrvatskim običajem (tj. modom), a sigurno je da ih je kasnije – kao ostrogonski nadbiskup – bio obrijao. Sigurno je i kako će na svojim portretima svi kasniji zagrebački biskupi biti prikazani posve golobradi.[26] [sl. 8] Čini se kako je s karakterističnim brčićima Emerik Esterházy prikazan i u medaljonu na naslovnoj grafici prve, njemu (kao donatoru izdanja) posvećene, knjige hrvatskih propovjedi kapucina Štefana Zagrebca (svjetovno Matija Marković; Zagreb, 1669. – 1742.), tiskane u Zagrebu 1715. godine.[27] Napis u donjem dijelu lista prenosi kako je

Slika 8: *Neznani slikar,* Emerik Esterházy, *1708. – 1723. (nakon 1725./1727.?), Zagreb, Nadbiskupski dvor (izvor:* Zagrebački biskupi i nadbiskupi, *ur. Franko Mirošević, Zagreb: Školska knjiga, 1995.).*

prema Hrvatskoj odnosio zaista prijateljski, smatrao ju je svojom drugom domovinom". Andrija Lukinović, *Zagreb – devetstoljetna biskupija* (Zagreb: Glas Koncila, 1995), 233. Usto, prigodom diobe hrvatskih i ugarskih pavlina, Emerik Esterházy bio je (25. listopada 1700.) formalno primljen među Hrvate (*receptus a Croatis pro indigena*). Usp. Sekulić, *Remete*, 97.

[25] Portret je publiciran u: *Zagrebački biskupi i nadbiskupi*, 382. Usp. G. Q. [Guido Quien], „Nepoznati slikar, Portret Emerika Esterháza," in *Kultura pavlina u Hrvatskoj 1244 – 1786*: *Slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, umjetnički obrt, književnost, glazba, prosvjeta, ljekarstvo, gospodarstvo*, ed. Đurđica Cvitanović, Vladimir Maleković, Jadranka Petričević (Zagreb: Globus, Muzej za umjetnost i obrt, 1989), 409 (kat. 65). Potonji autor navodi kako je portret pristigao iz pavlinskoga samostana u Lepoglavi.

[26] „*U dvorani nadbiskupskog grada u Zagrebu nalazi se megju slikama biskupa zagrebačkih i njegova slika, koja ga prikazuje kao muža, u najljepšoj muževnoj dobi, odvažna i oširoka lica, tamne kose i tamnih crnih brkova, na hrvatski način dolje spuštenih i samo malenih zalisaka bez brade. Esterházy je zadnji biskup zagrebački, koji je nosio brkove. Postavši primas ostrogonski dao si je brkove obrijati.*" Barlè, „Biskup zagrebački", 441. Usp. također: Lukinović, *Zagreb*, 233.

[27] Štefan Zagrebec, *PABULUM SPIRITUALE OVIUM CHRISTIANARUM SEV Conciones in Sacra Euangelia Dominicarum totius Anni omnibus Pastoribus Animarum, & Animabus eisdem subiectis, pro consequenda Vita aeterna; perquam Utiles, & necessariae; compositae, ac in lucem datae. PARS PRIMA* (Zagrabiae: Typis Jacobi VVenceslai Heyvvel Inclyti Regni Croatiae Typographi. Anno M. DCC. XV.) / *HRANA DUHOVNA OVCHICZ KERSCHANSZKEH Illiti Prodechtva chesz usze czeloga leta Nedelye uszem Pasztirom Dussevnem, y Dussiczam nym podlosnem k- zadoblyeniu Sitka Vekovechnoga, unogo hasznovita, y potrebna, zkonmponuvana, y na Szvetlo dána. PERVA SZTRAN* (vu ZAGREBU Stampano po Iakopu VVenceslavussu Heivvel. Letá M. DCC. XV. [1715]).

Slika 9: *Beniamin Kenckel (prema crtežu Johanna Georga Stoza),* Emerik Esterházy, *bakrorez u: Štefan Zagrebec (Matija Marković),* Hrana duhovna, *Zagreb, 1715. (izvor:* Sveti trag. Devetsto godina umjetnosti Zagrebačke nadbiskupije 1094 – 1994, *ur. Tugomir Lukšić, Ivanka Reberski, Zagreb: Zagrebačka nadbiskupija; Institut za povijest umjetnosti; Muzejsko-galerijski centar, 1994.).*

bakrorez u Grazu izveo Beniamin Kenckel prema crtežu koji je u Varaždinu izradio Johann Georg Stoz.[28] Medaljon s biskupovim likom lebdi pred krošnjom palme koja izrasta iz tora ispunjena ovcama, a lik kapucina (Štefan Zagrebec) ljevicom im prinosi rukohvat lišća, uzdižući desnicu u propovjedničkoj gesti. Nad njim – prema portretnom medaljonu – leti gavran s hljebom kruha u kljunu (uz palmino stablo, još jedan od simbola pavlinskog reda kojemu je Esterházy pripadao), dok dva anđelčića, lebdeći u gornjem dijelu prikaza, prinose atribute biskupske i svjetovne časti: mitru, pastoral i (grofovsku) krunu.[29] [sl. 9] Za razliku od spomenute grafike, na štafelajnom je portretu iz (nad)biskupskoga dvora Esterházy prikazan s palijem (znakom nadbiskupske ili metropolitanske časti) te s dvostrukim (nadbiskupskim) križem u pozadini,[30] pa je opravdano pomišljati kako je potonji ipak nastao po završetku njegove pastirske službe u Zagrebu, tj. nakon što je 1725. godine postao ostrogonskim nadbiskupom i ugarskim primasom, odnosno 1727. kada je iz Rima i formalno primio nadbiskupski palij.[31] Vrijedi međutim spomenuti kako je – *de iure* tek simboličnom, no svakako zvučnom – titulom *primasa Kraljevstavā Hrvatske i Slavonije* Emerik Esterházy naslovljen u latinskoj posveti spomenute knjige propovijedi (1715.),[32] a tako su mu se, uza

[28] *Johann Georg Stoz delineavit Warasdiny // Beniamin Kenckel sculp[sit] Graecy.* Usp. Olga Šojat, „Štefan Zagrebec," in *Štefan Zagrebec i njegovo djelo*, ed. Alojz Jembrih (Zagreb: Hrvatska kapucinska provincija sv. Leopolda Bogdana Mandića, 2020), 345–46 [prvi puta objavljeno u: *Forum* XVII (1978) 6: 1106 –21]. Usp. također: Lelja Dobronić, „Doprinos zagrebačkih biskupa hrvatskoj kulturi," in *Sveti trag. Devetsto godina umjetnosti Zagrebačke nadbiskupije 1094 – 1994,* ed. Tugomir Lukšić, Ivanka Reberski (Zagreb: Zagrebačka nadbiskupija, Institut za povijest umjetnosti, Muzejsko-galerijski centar, 1994), 59–60.

[29] Ugarsko grofovstvo Esterházyju je formalno dodijeljeno upravo u godini izdanja Zagrebčeve knjige (1715.). Usp. Sekulić, „Emerik Esterházy," 90–92.

[30] MG [Marijan Grgić], „Palij;" AB [Anđelko Badurina], „Križ;" „Križanje," in *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, V. izdanje, ed. Anđelko Badurina (Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2006 [1979]), 477, 386–90.

[31] Usp. Sekulić, „Mirko Esterházy," 1995, 388.

[32] *ILLUSTRISSIMO, EXCELENTISSIMO, ET REVERENDISSIMO DOMINO, DOMINO EMERICO ESTERHAZI Comiti de Galantha, DEI, & Apostolicae Sedis gratiâ Episcopo Zagrabiensi; B. V. MARIAE*

Zagrebca, obraćali i neki od njegovih hrvatskih korespondenata.[33]

Uza spomenuti naslovni bakrorez Zagrebčeve knjige, u grafičkim zbirkama Hrvatskoga povijesnog muzeja i Hrvatskoga državnog arhiva u Zagrebu zatječu se i listovi s dvama češćim bakroreznim portretima koja Emerika Esterházyja prikazuju kao ostrogonskoga nadbiskupa, a oba je u Požunu izradio Jeremias Gottlob Rugendas (Augsburg, 1710. – 1772.) kao ilustracije za izdanja *Sacra Concilia Ecclesiae Romano-Catholicae in Regno Hungariae* (drugi dio; 1742.) Karla Peterffyja[34] te već spomenuto *Annalium Eremi-coenobiticorum Ordinis Fratrum Eremitarum s. Pauli Primi Eremitae* (1743.) Nikole Bengera.[35] U primjerku Peterffyjeve knjige iz Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, na listu ispod Esterházyjeva grafičkog portreta zabilježeni su – vjerojatno rukom nekadašnjega vlasnika, zagrebačkoga kanonika i povjesničara Baltazara Adama Krčelića (Šenkovec, 1715. – Zagreb 1778.) – nadnevak smrti (6. prosinca 1745.) i sažeta bilješka o njegovu životu.[36] [sl. 10, 11]

Kao i grafike, širi doseg imala je i medalja (spomenica) koju je – povodom proslave Esterházyjeva zlatnoga svećeničkog

de Topuzka Abbati: Sac. Caes. Regiaequè Maiestatis Intimo actuali Consiliario; Regnorum Croatiae, & Sclavoniae Primati*; nec non Comitatus de Bersenze supremo ac Perpetuo Comiti Domino Dom. Mecoenati, ac Patrono Gratiosissimo*. (istaknuo D. Š.) Usp. Petar Ušković Croata, „Latinske posvete i aprobacije u *Hrani duhovnoj* Štefana Zagrebca," in *Štefan Zagrebec i njegovo djelo*, 58–59, 77 (s hrvatskim prijevodom posvete).

[33] Npr. Nadbiskupijski arhiv u Zagrebu, Epistolae missiles originales ad episcopos zagrabienses scriptae (Ad Emericum Eszterhazy): Tom. L, nr. 121 (9. XII. 1708; Paulus Puczl); Tom. LIII, nr. 64 (Kamensko, 12. IX. 1710., Josephus Pauletich); Tom. LI, nr. 53 (Sisak, 11. V. 1709., Adamus Gereczy); Tom. LIV, nr. 21 (Varaždin, 20. XII. 1710., Stephanus Zagrabiensis). Titulom *Primasa Hrvatske* (Primas Croatiae), na napisu bakroreznoga portreta koji je 1684. godine izradio bolonjski grafičar Giuseppe Maria Mitelli, bio je simbolički počašćen i zagrebački biskup Martin Borković. Usp. Daniel Premerl, „The Great Bravery of Croatian Soldier by Giuseppe Maria Mitelli," *Il Capitale culturale*, Supplementi 7 (2018): 218–19, 224.

[34] „EMERICUS. II. Comes ESZTERHAZY. / SRI PRINCEPS. ARCHI. EPPUS. STRIGO. / ab an: MDCCXXVI. Aetatis : an. LXXVII. / VIVIT et VIVAT."; „I. G. Rugendas. sc: Posonij.", in Carolus Péterffy, *SACRA CONCILIA ECCLESIAE ROMANO-CATHOLICAE IN REGNO HUNGARIAE CELEBRATA Ab Anno Christi MXVI. usque ad Annum MDCCXXXIV. ACCEDUNT Regum Hungariae, & Sedis Apostolicae Legatorum Constitutiones Ecclesiasticae*. PARS SECUNDA (POSONII: Typis Haeredum Royerianorum. Anno M. DCC. XLII. [1742]), 423. Zagreb, Hrvatski državni arhiv, Grafička zbirka, Inv. br. 170.; Zagreb, Hrvatski povijesni muzej, Zbirka grafika, HPM 15294, HPM 15438. Usp. Marina Bregovac Pisk, *Portreti u Zbirci grafika Hrvatskog povijesnog muzeja* (Zagreb: Hrvatski povijesni muzej, 2009), 144 (br. 274).

[35] „Cels[issi]mus ac R[evere]nd[i]ss[i]mus // S. R. I. Princeps / EMERICUS è Comit[ibus] // ESZTERHAZY / Archi: Ep[isco]pus // Strigoniensis. / ex Ord[inis] S. Pauli // primi Eremitae"; „Franciscus Bolco pinxit // Jeremias Gottlob Rugendas sculp: Posonij 1743.", u Benger, *ANNALIUM EREMI-COENOBITICORUM* (naslovna grafika). Zagreb, Hrvatski državni arhiv, Grafička zbirka, inv. br. 171.

[36] Usp. Bregovac Pisk, *Portreti u Zbirci grafika*, 144. Bilješka u cijelosti glasi: „*Obijt Posonij, die 6ta Decembris Anni 1745. ibidemque in sacello abs Se D Ioanni Eleemosinario erecto Sepultus. Fuit ex aeremitarum D. Pauli familiae, terminato in Croatia Remethae Tyrocinio, Lepoglavae Philosophiâ, Romae in Coll*[egio] *Appolinaris Theologiâ, Philosophiam, dejn Theologiam Lepoglavae, inter Suos, Suisque Monachis tradidit, Remethae 1701, Priorem ut ajunt egit et ex Provincialis Secretario, Generalis sui Ordinis factus, dejn 1704, Vaccensis Ep*[isco]*pus, hinc 1708 translatus ad Pontificium Zagrabiense. Anno dejn 1723 ut Cancellariatum Hungariae, commodius consequeret*[ur], *Vesprimiensem Ep*[isco]*patum, assumpsit, consecuto quod volebat Cancellariatu. Et cum Romanos Bullas, pro Vesprimensi Ep*[isco]*patu neglexisset, (Spe Archi Ep*[isco]*patus quem 1726 obtinuit) pro Vesprimiensi, a Romanis habitus n*[e]*q*[ue]*m est*." Uz navedenu bilješku, Krčelić je – pišući nakon Esterházyjeve smrti (1745.) – u napisu pod bakrorezom riječ „VIVIT" preinačio u „VIXIT".

Slika 10: *Jeremias Gottlob Rugendas,* Emerik Esterházy, *bakrorez u: Carolus Péterffy*, Sacra Concilia Ecclesiae Romano-Catholicae in Regno Hungariae, *sv. II., Požun, 1742., primjerak u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu (foto: Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb).*

Slika 11: *Jeremias Gottlob Rugendas (prema slici Franciscusa Bolcoa),* Emerik Esterházy, *bakrorez u: Nikola Benger,* Annalium Eremicoenobiticorum Ordinis, *Požun, 1743. (izvor: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Imre_Esterh%C3%A1zy#/media/File:Esterh%C3%A1zy_Imre.jpg).*

jubileja (27. srpnja 1738.) – izradio bečki medaljer Matthias / Matthäus Donner (Esslingen, 1704. – Beč, 1756.). Slavljenikovo poprsje na aversu popraćeno je napisom: *EMERICVS E C[omitibus] ESTERHAZY A[rchi] E[piscopus] S[trigoniensis] S[acri] R[omani] I[mperii] P[rinceps] P[rimas] R[egni] H[ungariae].* Na reversu je prikazan žrtvenik s plamenom i simbolima euharistije (žitnim klasjem i trsom vinove loze) te napisom *SACERDOS ITERUM* i godinom *MDCCXXXVIV.* Srebreni primjerak ove medalje čuva se u Numizmatičkoj zbirci Arheološkoga muzeja u Zagrebu, kamo je dospio iz bečke zbirke Leopolda Welzla von Wellenheima.[37] [sl. 12 – 13]

U Hrvatskome povijesnom muzeju u Zagrebu čuvaju se i dva Esterházyjeva

[37] Promjer; 24 mm; težina: 4,44 grama. Usp. Ivan Mirnik, „Spomenica Emerika Esterházyja," *Tkalčić: Godišnjak Društva za povjesnicu Zagrebačke nadbiskupije* 5 (2001): 281–83. Autor donosi i sažet, no temeljit pregled Esterházyjeva života (277–80).

Slika 12 – 13: *Matthias Donner,* Spomenica Emerika Esterházyja, *1738., Zagreb, Arheološki muzej, Numizmatička zbirka (foto: Arheološki muzej, Zagreb).*

portreta nesigurnih datacija,[38] [sl. 14, 15] dok ga druga dva portreta – prvi iz dvorca Trakošćan u Hrvatskom zagorju i drugi, izložen u Muzeju grada Zagreba – zasigurno prikazuju kao ostrogonskoga nadbiskupa. Prvi portret, ovalnoga formata, s dopojasnim likom nadbiskupa prikazanim u desnom poluprofilu, datiran oko 1730. godine,[39] nastao je po uzoru na portret iz Gradske galerije u Bratislavi (Galéria mesta Bratislavy), rad neznanoga umjetnika.[40] [sl. 16] Drugi – također dopojasni – portret iz Muzeja grada Zagreba dovodi se u vezu s nekadašnjim pavlinskim samostanom u Remetama.[41] [sl. 17] Ovalno polje s Esterházyjevim likom, također u desnom poluprofilu, ovdje je, međutim, upisano u blago izduženi pravokutni format slike, uz čiji donji rub teče latinski napis: *V. P. Emericus Esterhazy O. S. P. p. E. Prior Generalis, postea / Ep[isco]pus Zagrabien[sis], et Archi-Episc[opus] Strigonien[sis], scientiis et rebus gestis clarissimus*. („Časni otac Emerik Esterházy, generalni prior Reda sv. Pavla prvoga pustinjaka, potom zagrebački

[38] Hrvatski povijesni muzej, 2475 (ulje na platnu, 91 x 74 cm); 2472 (ulje na platnu, 92 x 74 cm). Prvi portret – koji prikazuje prelata s nadbiskupskim palijem – nekoć je (prije restauracije 1922.) na poleđini nosio napis „Caietan Franz pinx 1797", a u muzej je, kao dar Ivana Kukuljevića Sakcinskoga, dospio iz Rečice. Marijana Schneider (1982.) smatra kako je vjerojatno riječ o 1697. ili 1707. godini, no nadbiskupski palij (ako je zaista riječ o Esterházyju) ne govori u prilog niti jedne od predloženih datacija. Drugi portret datira se u prva desetljeća 18. stoljeća, a s Esterházyjem je povezan zbog navodne sličnosti s kasnijim Rugendasovim bakrorezom. Usp. Marijana Schneider, *Portreti 16 – 18. stoljeća* (Zagreb: Povijesni muzej Hrvatske, 1982), 97–99 (br. 115, 116). Usp. također: M. B. P. [Marina Bregovac Pisk], „Caietan Franz? Emerik Esterházy," in *Kultura pavlina u Hrvatskoj 1244 – 1786*, 48 (kat. 49).

[39] Ulje na platnu, 91 x 72 cm. Usp. Marina Bregovac Pisk, „Obitelj Drašković kao naručitelji i kupci umjetnina (na primjeru dvora Trakošćan)" (doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2012), 171–73 (kat. 83).

[40] Ulje na platnu, 113 x 82,5 cm. Inv. br. A718; https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:GMB.A_718. O Esterházyjevim portretima u slovačkoj umjetničkoj baštini, vidjeti: Ivan Rusina, „Ikonografia Imricha Esterházyho," in *Problémy umenia 16. – 18. storočia*, ed. Fedor Kresák (Bratislava: Umenovedný ústav SAV, 1987), 194–201.

[41] Usp. Schneider, *Portreti*, 98.

Slika 14: *Neznani slikar,* Emerik Esterházy, *1697./1707. (nakon 1725./1727.?), Zagreb, Hrvatski povijesni muzej (foto: Hrvatski povijesni muzej, Zagreb).*

Slika 15: *Neznani slikar,* Emerik Esterházy *(?), početak XVIII. st., Zagreb, Hrvatski povijesni muzej (foto: Hrvatski povijesni muzej, Zagreb).*

biskup i ostrogonski nadbiskup, najglasovitiji u znanostima i svojim djelima."). Iako na prvi pogled srodna s portretom iz Gradske galerije u Bratislavi i njezinom kopijom u Trakošćanu, slika iz Muzeja grada Zagreba od njih se razlikuje znakovitim detaljima: nadbiskupov torzo – koji na prve dvije slike slijedi usmjerenje glave, tj. zaokrenut je blago ulijevo – ovdje je usmjeren suprotno, pridonoseći unutrašnjoj dinamici prikaza. Biskupova desna ruka, koja na prethodnim primjerima pridržava donji krak pektorala, ovdje se njime tek poigrava, karakteristično ga prebacujući preko elegantno primaknutih srednjeg prsta i prstenjaka. Opisana gesta, kao i stav tijela upućuju na svoj uzor u drugome, monumentalnijem nadbiskupovu portretu (1735.), signiranom djelu slikara tirolskoga podrijetla Josefa Kurtza († Bratislava, 1737.), iz Slovačke narodne galerije (Slovenská národná galéria) u Bratislavi.[42] Godina 1735. predstavlja tako siguran *terminus post quem* za nastanak remetske slike,[43] a čini se kako je – na temelju oblikovnih karakteristika – njezino autorstvo moguće povezati sa slikarom Gabrijelom Tallerom (Krakov?,

[42] Ulje na platnu, 216 x 129 cm. Inv. br. O 4884; https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.O_4884. Usp. Dušan Buran, Katarína Chmelinová, *Nestex: nestála expozícia Slovenskej národnej galérie* (Bratislava: Slovenská národná galéria, 2014), 26. Usp. također: MK [Magda Keleti], „J. Kurtz: Portrét arcibiskupa Imricha Esteráziho. 1735," in *Dejiny slovenského výtvarného umenia*: *Barok*, ed. Ivan Rusina (Bratislava: Slovenská národná galéria, 1998), 462 (kat. 215).

[43] Slika je, s datacijom u drugo desetljeće 18. stoljeća, tek usputno spomenuta u pregledu pavlinskog slikarstva (1989.). Usp. Marija Mirković, „Ivan Krstitelj Ranger i pavlinsko slikarstvo," in *Kultura pavlina u Hrvatskoj 1244 – 1786*, 129. Osim spomenute veze s Kurtzovim portretom, na kasniju dataciju upućuju međutim i dob modela (s već staračkim crtama posve golobrada lica), kao i nadbiskupski palij s kojim je prikazan.

Slika 16: *Neznani slikar,* Emerik Esterházy, *1730-te, Trakošćan, Muzej Dvor Trakošćan (foto: Glaerija Klovićevi dvori, Zagreb).*

Slika 17: *Neznani slikar (Gabrijel Taller?),* Emerik Esterházy, *nakon 1735., Zagreb, Muzej grada Zagreba (foto: D. Šourek).*

1710. – oko 1780.), koji je u Hrvatskoj djelovao od 1740. godine kada je kao laik pristupio pavlinskom redu.[44] Osobite veze Emerika Esterházyja i samostana u Remetama (na povijesnome zagrebačkom *ladanju*) ističe spominjani pavlinski pisac Nikola Benger (1743.): već je prvog dana po svom ustoličenju za zagrebačkoga biskupa, 12. studenoga 1708. godine,[45] hodočastio u Remete te čudotvornom kipu Majke Božje poklonio zlatni križ ukrašen rubinima.[46] Tijekom epidemije stočne kuge 1710. godine predvodio je svečanu procesiju Zagrepčana remetskoj Bogorodici te je uz njezin oltar *vlastitom rukom* objesio srebrenu ploču sa zlatnim kronogramskim napisom.[47] Uz druge novčane darove Benger spominje

[44] Za osnovne podatke o Gabrijelu Talleru, vidjeti – Đurđica Cvitanović, „Slikarstvo pavlinskog kruga u 17. i 18. stoljeću," in *Kultura pavlina u Hrvatskoj 1244 – 1786*, 168–70.

[45] Svečano ustoličenje održano je u zagrebačkoj katedrali, na blagdan sv. Martina (11. studenoga) 1708.

[46] Za svojega boravka u Zagrebu u Remete je hodočastio svake subote te svakom prilikom crkvi poklonio po jedan zlatnik „(…) *crastinâ mox luce Thaumaturgam invisit Remetensem, & publicâ voce gratiarum actiones pro collatis beneficiis deferens, simul in thessaram suae tenerae devotionis crucem auream, rubinis gemmeis refulgentem, admirabili eidem Matri devovit. Insuper cùm omnes promotiones suas de Mariano Remetensi gratiarum fonte sibi profluxisse fateretur, jugiter ab hinc tributarius esse voluit Marianus: ideóque singulis diebus Sabbathinis Parthenium Remetae Sacellum invisere, pietatis suae affectibus inibi vacare, & aureum unum, velut sacri numisma censûs deponere consuevit.*" Benger, *ANNALIUM EREMI-COENOBITICORUM*, 405. Usp. Janko Barlè, *Remete*: *Povijesni podaci o samostanu, crkvi i župi* (Zagreb: Tisak i naklada Marka Mileusnića, 1914), 31.

[47] „(…) sVbDItI anIMI ChronographICon. / ô pIa, ô sanCta Virgo reMetensIs, InterCeDe pro nobIs. / In te sperantIs sCLaVonIae regno fIDeLIs Mater esto. / ô sIne Labe genIta DeIpara Virgo, LIbera nos à peste, / faMe et beLLo, / et De CoeLIs protege In terra fIDeLes statVs et / orDInes regnI. / haeC est pastorIs et patrIs, pIa Mater, pro sVIs / DepreCatIO. / haeC est perpetVa aD te oratIo eMerICI esterhazII, / per te DoMIna, et per tVas preCes epIsCopI / zagrabIensIs. Benger, *ANNALIUM EREMI-COENOBITICORUM*, 430." Usp. Barlè, *Remete*, 32.

i dragocjeni zlatni kalež izrađen u Beču (1718.),[48] kao i raskošno misno ruho.[49] Budući da su svi navedeni darovi nestali po ukinuću pavlinskoga reda u Hrvatskoj 1786. godine,[50] portret iz Muzeja grada Zagreba vjerojatno predstavlja posljednju tvarnu vezu remetskoga samostana i njegova nekadašnjega vikara i priora Emerika Esterházyja. Ipak, nije sigurno radi li se o portretu koji u svom rukopisnom djelu *Descriptio synoptica monasteriorum ordinis Sancti Pauli Primi Eremitae in Illyrio fundatorum* spominje pavlinski povjesničar Ivan Krištolovec (Varaždin, 1658. – Lepoglava, 1730.), a na što upućuje Marijana Schneider (1982.): „*I svoju sliku je* [Remetama] *poklonio sa željom, da se objesi na zidu*".[51] Krištolovec je, naime, svoj rukopis – sudeći prema zapisu na njegovu kraju – dovršio 1723. godine,[52] a i godina njegove smrti (1730.) prethodi dataciji portreta iz Slovačke narodne galerije (1735.) koji je zasigurno poslužio kao predložak remetskoj slici. Pa ipak, puni navod Krištolovčeva izvještaja otkriva vjerojatno postojanje još jednoga (izgubljenog) Esterházyjeva portreta, nastaloga u vrijeme njegova boravka u Zagrebu (1708. – 1723.): „*Ut verò in eodem sacello perpetuis futuris temporibus, sed ex alba Caera media librae candelae ardeant, devotissimus erga eandem Pientissimam Matrem Cliens Emeritus Oridinis nostri Generalis, actualis eo tum Episcopum Zagrabiensis* [dodano: Emericus Esterhazy], *mille fl. ad interesse colocandos conventui numeravit*, ***suumq*[ue] *Controfe in integra statura*** *cum inscriptione, quasi ingrati animi, ob accepta ab eadem gratiosissima Patrona beneficia, anathema parieti appendi curavit*."[53] Navod spominje Esterházyjevu donaciju od 1000 florena namijenjenih za voštanice u kapeli s čudotvornim kipom Majke Božje Remetske, a krije li se iza izraza *controfe* likovni prikaz (od lat. *contrafacere* – oponašati),[54] na zid kapele biskup je dao postaviti i vlastiti portret u punoj visini (*in integra statura*), popraćen zavjetnim napisom.

U punoj visini Emerik Esterházy bio je prikazan i na – nažalost također izgubljenoj – zidnoj slici u tzv. ljetnom refektoriju nekadašnjega pavlinskog samostana u Lepoglavi.[55] Sačinjavala je dio

[48] Kalež je bio ukrašen brojnim dragim kamenjem i izrađen izvanrednim umijećem, a bio je procijenjen na 4000 rajnskih florena: „*Remetensis ad haec ejusdem Provinciae Conventus novâ gavisus est gratiâ Illustrissimi ac Reverendissimi Patris, & Domini Emerici Esterházy, Episcopi Zagrabiensis. Qui in pignus obsequii, & amoris sui, quô jugiter Divam Remetensem prosequebatur, calicem ex auro puro, Viennae Austriae insigni arte factum, & copiosô gemmarum fulgore radiantem (cujus valor quaternis florenorum Rhenensium millibus appendebatur) votivô donô transmissum obtulit, cum hac chronographica, annum praeteritum, quô calix elaborabatur, indicante, & pedi calicis incisa subscriptione: beneDIC serVo tVo ô sanCta VIrgo reMetensIs.*" Benger, *ANNALIUM EREMI-COENOBITICORUM*, 536. Usp. Barlè, *Remete*, 32.

[49] Usp. Benger, *ANNALIUM EREMI-COENOBITICORUM*, s.p. (prijepis u prilogu ovoga članka).

[50] Usp. Barlè, *Remete*, 32.

[51] Schneider, *Portreti*, 98.

[52] „Anno Domini 1723. Die 20. Xbris" Ivan Krištolovec, *Descriptio Synoptica Monasteriorum Ordinis sancti Pauli Primi Eremitae, in Illyrio fundatorum, tàm per Turcas ab antiqvo destructorum, quàm in praesens extantium, cum suis memorabilibus*, rkp., fol. 47r, Zagreb, Nacionalna i sveučilišna knjižnica, sign. R 4321/I-II.

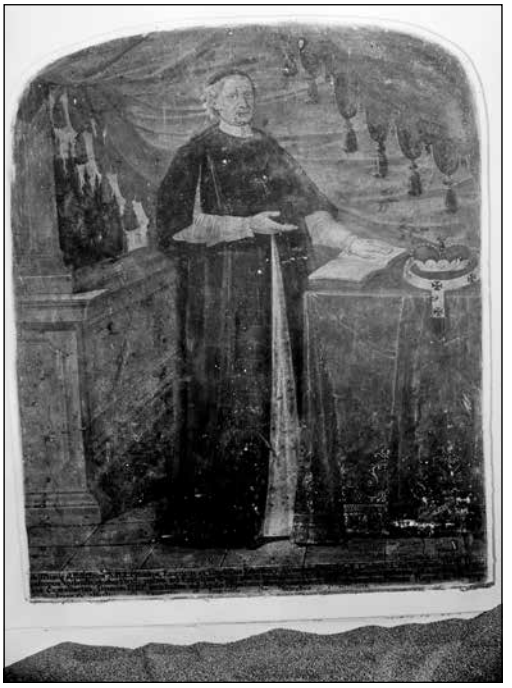
[53] Krištolovec, *Descriptio Synoptica*, rkp., fol. 5v (istaknuo D.Š.).

[54] Za objašnjenje pojma *contrafee* / *controfee*, vidjeti – Jaroslav Klenovský, *Veduty*: *Historická zobrazení měst českých zemí od nejstarších dob do poloviny 19. století* (Praha: Grada Publishing, 2024), 7 (bilj. 1).

[55] Na uputi na vezu s portretom iz bratislavske Narodne galerije (Josef Kurtz, 1735.) zahvaljujem prof. dr. sc. Sanji Cvetnić, s Odsjeka za povijest umjetnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. O sudbini ljetnog refektorija i njegovih zidnih oslika, vidjeti: Tomislav Pugelnik, „Zidne slike u ljetnoj blagovaonici bivšega pavlinskoga samostana u Lepoglavi," *Tkalčić. Godišnjak*

opsežnijega ikonografskog programa gotovo posve uništenoga u godinama neposredno nakon Drugoga svjetskog rata,[56] no njezin izgled sačuvan je na akvareliranom crtežu Ferdinanda Quiquereza (Budim, 1845. – Zagreb, 1893.) iz 1878. godine,[57] kao i na fotografiji Đure Griesbacha (Mitrovica / Srijemska Mitrovica, 1911. – Zagreb, 1999.) iz 1938. godine.[58] [sl. 18] Slika je prikazivala Esterházyja pred raskošnim zastorom, dok su na stolu do njega bili izloženi simboli nadbiskupske i kneževske časti: palij i kruna. Duž donjega dijela tekao je latinski napis (tek djelomično čitljiv na Griesbachovoj fotografiji) koji je nabrajao njegove službe (uključujući i imenovanje ostrogonskim nadbiskupom 1725. godine).[59]

Zasad najraniji portret Emerika Esterházyja onaj je u medaljonu na svodu nekadašnje knjižnice lepoglavskog samostana, građene između 1710. i 1711. godine.[60] Danas znatno oštećeni oslici, uokvireni raskošnom štukaturom,[61] bili su dovršeni 1714. godine,[62] a pripisuju se pavlinskom slikaru Franji Bobiću



Slika 18: *Đuro Griesbach,* Portret Emerika Esterházyja*, uništena zidna slika iz nekoć pavlinskoga samostana u Lepoglavi, Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Schneiderov fotografijski arhiv.*

Društva za povjesnicu Zagrebačke nadbiskupije 12 (2008): 467–508; Petar Puhmajer, Bernarda Ratančić, „Ljetni refektorij pavlinskog samostana u Lepoglavi – nastanak, razaranje i ponovno otkrivanje," *Portal. Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda* 6 (2015): 161–82 (i ondje navedena ranija literatura).

[56] Uz potrete poznatih pavlina, osnivača i zaštitnika lepoglavskoga samostana, oslik je obuhvaćao i prizore iz povijesti pavlinskog reda, Kristova života, životā svetih Pavla pustinjaka i Antuna opata, te prikaze sv. Augustina i sv. Jeronima. Usp. Pugelnik, „Zidne slike," 478–88; Cvetnić, „Ivan Krstitelj Ranger / Ioannes Baptista Rangger," in *Lepoglava*: *Monografija*, ed. Spomenka Težak, Darko Gorenak (Zagreb: Godar d.o.o., 2022), 92–96.

[57] Zagreb, Hrvatski povijesni muzej.

[58] Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Schneiderov fotografijski arhiv, br. 1359. Usp. Đuro Vanđura, Borivoj Popovčak, Sanja Cvetnić, *Schneiderov fotografijski arhiv. Hrvatski spomenici kulture i umjetnosti* (Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Strossmayerova galerija starih majstora, 1999), 328.

[59] O pitanju datacije i autorstva zidnih oslika, vidjeti: Pugelnik, »Zidne slike«, 473–475; Puhmajer, Ratančić, »Ljetni refektorij«, 162–164.

[60] Usp. Ivo Lentić, „Pavlinski samostan i crkva sv. Marije u doba baroka," *Kaj. Časopis za kulturu i prosvjetu* XV, no. 5 (1982): 40, 44, 46; Petar Puhmajer, Teodora Kučinac, „Pročelja Pavlinskog samostana u Lepoglavi," *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 32 (2008): 153.

[61] O autorstvu štukatura, usp. Miroslav Klemm, „Štukature Iosepha Antona Quadria u crkvi svete Marije u Lepoglavi," in *Lepoglavski zbornik 1992*., ed. Zdenko Balog (Zagreb: Kajkavsko spravišče, 1993), 37–41; Repanić-Braun, „Likovna ostavština lepoglavskih pavlina," in *Lepoglava*, 78.

[62] Usp. Martina Ožanić, „Prilog za dataciju oslika Knjižnice Lepoglavskog samostana," *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 33 (2009): 141–144.

Slika 19: *Franjo Bobić,* Emerik Esterházy*, 1713. – 1714., Lepoglava, nekadašnji pavlinski samostan, knjižnica (foto: D. Šourek).*

(† Lepoglava, 1728.).[63] Uz Esterházyja, u zasebnim medaljonima prikazana su još dvojica glasovitih pavlina, dobrotvora lepoglavske knjižnice: Gašpar Malečić (Varaždin, 1646. – 1702.) i Ladislav Nádasdy (Bratislava, 1662. – 1729.). Sva tri portreta popraćena su alegorijskim prizorima, emblemima i napisima, a sām je Esterházy – iako u pavlinskom habitu i s pustinjačkom bradom – već predstavljen i kao *najzaslužniji zagrebački biskup*: F. Emericus ex Comitibus / ab Esterhaz ord[ini] s prior / Generalis SS. Th[eo]lo[gi]ae Doctor. / nunc meritissimus Episcopus / Zagrabiensis huius bib[lio]th[e]cae / Benefactor. [sl. 19] Usprkos znatnim oštećenjima, u medaljonu iznad Esterházyjeva portreta moguće je razabrati tri lika raspoređena oko središnje sfere pod kojom se čita latinski napis: *A SVMMIS / NORMA / RECTI* („Najvišim mjerilima ispravnosti"). Lijevi lik, s papinskom tijarom i trostrukim križem, zacijelo predstavlja crkvenu, a onaj desni – u kraljevskoj odjeći i s uzdignutim mačem – svjetovnu vlast. Između njih, nad plavom kuglom, stoluje personifikacija Pravednosti, povezanih očiju, s mačem u desnoj i tezuljom u lijevoj ruci. Već je Gjuro Szabo (1919.) prizor odredio kao alegoriju Prava pridruživši mu i one Teologije, Filozofije i Medicine, u medaljonima na preostalim zidovima knjižnice.[64] Ispod portretnog medaljona – s lijeve i desne strane napisa – ikonografsku cjelinu upotpunjuju još dva slikana polja: na onome desnom (znatno oštećenom) pred šumovitim je krajolikom prikazan heraldički simbol iz Esterházyjeva grba: okrunjeni grifon koji zamahuje sabljom. U drugoj šapi zasigurno je držao stručak cvijeća, a prati ga stih ispisan na rotulu koji vijuga duž gornjega lijevog ruba polja: *EX ENSE RI*[G] *OR*[65] *EX FLORE SPIRANT VIRTUTIS ODORES* („Iz mača čvrstoća, iz cvijeta lahore mirisi vrline"), nastavljajući se na rotulu dolje desno: *IN UTROQUE PRIMUS* („U obaju prvi"). Na lijevom polju

[63] Usp. Željko Jiroušek, „Opći pregled umjetnosti. Umjetničke epohe i stilovi. Kulturno-umjetničke sfere u Jugoslaviji. Važniji historijsko-umjetnički spomenici. Crkvena arhitektura i slikarstvo," in *Almanah Kraljevine Jugoslavije, V. svezak, prvi deo, Naša zemlja (priručna enciklopedija kraljevine Jugoslavije),* ed. Viktor Manakin (Zagreb: Glavno uredništvo Almanaha kraljevine Jugoslavije u Zagrebu, 1938), 80; Horvat, „Barok u kontinentalnoj Hrvatskoj," 1982, 183; Mirković, „Ivan Krstitelj Ranger," 128.

[64] Usp. Gjuro Szabo, „Spomenici kotara Ivanec," *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu* 14 (1919): 48. Temeljitu ikonografsku analizu donosi: Marija Mirković, „Likovni ures lepoglavske samostanske knjižnice iz 1711.," in *Lepoglavski zbornik 1995.*, ed. Božica Pažur (Kajkavsko spravišče, 1996), 67–83.

[65] Marija Mirković (1996.) ovu riječ čita kao *reor.* Usp. Marija Mirković, „Likovni ures," 78.

prikazana je stara zagrebačka katedrala,[66] pred kojom se izdižu dva vitka stupa s alegorijskim ženskim likovima (prva žena u ruci drži simbol Božjega oka, a u rukama druge razabiru se križ i kalež s hostijom). I ovaj prikaz prati stih ispisan na rotulima u gornjem i donjem dijelu: *VT SOL INTER SIDERA; PRAESULIS FULGESCIT* („Kao sunce među zvijezdama, [on] sja među biskupima").

Opisanim portretom Emerika Esterházyja završava pregled njegovih impresivnih tragova u hrvatskoj umjetničkoj baštini. Sigurna pogleda, s njega nas promatra pavlinski redovnik na početku svojega puta visokoga prelata, koji će ga preko Zagreba i Veszpréma odvesti do Beča, Ostrogona i Požuna. Njegova će pobožnost i pastirska revnost, kao i rafiniran ukus, a vjerojatno i aristokratska želja za dostojnom reprezentacijom, svoje odraze pritom pronaći u brojnim i vrijednim umjetničkim narudžbama. Ovaj osvrt pokušaj je sumarnoga prikaza hrvatske dionice njegova još nedovršenoga naručiteljskog portreta.

Prilozi:

Prilog 1: Andrija Mužar, izvještaj o donatorskoj djelatnosti Emerika Esterházyja (Nikola Benger, *ANNALIUM EREMI-COENOBITICORUM ORDINIS FRATRUM EREMITARUM S. PAULI PRIMI EREMITAE VOLUMEN SECUNDUM*, Impressum POSONII Annô Domini MDCCXLIII. [1743], Typis Haeredum Royenianorum, s.p.):

(...) Quid porrò de effusae liberalitatis splendore memorem? Hac Coelitum planè aemularis munificentiam, qui largiuntur omnibus, ut sibi faciant debitores; quin Superos ipsos TIBI studes devincire, dum sanctissimâ foenerandi arte pauperem in terris DEUM ditare pergis; ingenti fovens charitate egenos, in sacras Religionum Familias larga effundens subsidia, Templa Numini vel è fundamentis construens, vel aere liberali instaurans, vel aris, sacrísque apparatibus ad magnificentiam adornans, in vastissima praesertim TUA Archi-Dioecesi, ubi quod Templa, turres, aras, Paroechias attinet, undique jam aedificata, restaurata, ornata, aucta, provisa tum largiter, tum sufficienter visuntur omnia; nec adhuc cessatur ab operibus. Tam bellè in praecelso sacrae dignitatis fastigio Religiosae memor paupertatis, ut nihil in divitiis ames, quàm quòd possint donari; nec opes recipias, nissi ut eas tam sanctè profundas.

Perennaturum hujus TUAE profusae munificentiae testimonium reddet cumprimìs Cathedralis Ecclesia Zagrabiensis, cui sacrificalem de puro auro Calicem exquisitis adornatum gemmis; Ciborium insignis elegantiae ac pretii; Antipendium (ùt vocant) summae arae de cuso fabrefactum argento; & cor aureum argentea inclusum tumbae, recondendo Christo Eucharistico aptatum, beneficentissimae TUAE dexterae largitas dicavit. Contestem aget & altera TUI quondam Praesulatûs Ecclesia Veszprimiensis, quam omnibus ampli ejusdem Episcopii proventibus, in id gratiosè cessis, insigniter renovari, & erectis turribus

[66] Pretpostavku da je riječ o zagrebačkoj katedrali (u vrijeme dok su oslici, zbog spomenutih oštećenja, bili teže čitljivi nego danas) donosi Marija Mirković (1996.). Usp. Marija Mirković, „Likovni ures," 78.

decorari faciens, novô liberalitatis genere totum dedisti priùs, quàm vel partem accepisses. Posoniensis ad haec Collegiata Divi Martini Ecclesia aeviternum servabit inexhaustae munificentiae TUAE monumentum, cui marmoreum adjunxisti Sacellum, cum ara compari, & argenteo conditorio sacris Divi Joannis Eleemosinarii Lypsanis asservandis; Aram item principem Sancto Pannoniarum Tutelari Martino Praesuli opere prorsùs magnificô statuisti; aliísque copiosis sacrum illud Delubrum ditâsti ornamentis. Sed & Cathedralis Ecclesia Tyrnaviensis cum non intermoritura gratitudine benignissimae TUAE munificentiae personabit pietatem, quâ eidem adjecisti miraculosae Iconis Marianae Capellam, largâ multorum millium profusione extructam, elegantíque arâ, insigni picturâ, & plasticae artis opere adornatam.

Praetereo Sanctimonialium à Diva Elisabetha cognominatarum magnificam Ecclesiae, ac Coenobii structuram, quam in Suburbanis Posoniensibus, impensis ampliùs octuaginta millibus, è fundamentis majore jam parte erexisti, & pari munificentiâ continuas provehere in perfectionem. Missas facio Pauperum Matris DEI à Piis Scholis cognominatorum, Patrúmque Capucinorum Religiosas aedes, nec non Ecclesiam, benignitate TUA in plurium elargitione millium adjutas, ac promotas; quemadmodùm & Aram maximam Posoniensium Patrum Franciscanorum. Subticeo Vestales sub Divae Ursulae vexillo pariter Posonii DEO famulantes, quibus in ampliationem Coenobii frequentes, largásque numerati aeris summas contulisti; & alias Divam Claram in Zagrabiensi Claustro sectantes; itémque Seraphici asseclas Francisci, quibus nobilem aram Sanctorum omnium Posegae, illis verò altare S. Catharinae Bonnoniensis nomini dicatum condidisti. Magni quoque Ignatii Filios non memoro, in quorum Zagrabiensi Ecclesia, eidem Sancto Patriarchae ara ex marmore eleganti TUIS assurrexit impensis; & Suburbanum Divi Xaverii Templum ex annuo TUAE devotionis tributo, per plurium lustrorum fluxum deposito, praeclaris decoramentis ornatum TUAM praedicat largitatem. Non haec, & innumera alia in haec stringo foliola, quae etiam Voluminum spatia replerent.

Taceri nihilominùs obstrictissima gratitudo non patitur ea munificentiae donativa, quibus TUAE Religioni, Proto – Eremitico Ordini nostro filiales olim, dein Paternos affectus TUOS amplissimè comprobâsti. Profert enim sacra Aedes Mariana Remetensis Calicem auri puri, gemmarum splendoribus circumamictum, & sacrificalem praecipui decoris apparatum, summásque ultra bis mille in fructum stabilem elargitas. Ostentat altera Mariana Ecclesia Thallensis principem Aram, Thaumaturgae Matris Sedem eximiâ arte constructam, aeráque campana turri imposita, & octona millia Coenobio in fundationis augmentum liberali donô collata. Sed & tertium itidem Marianum neo-Domicilium Sassiniense complura florenorum millia per varias vices in basilicae, Claustríque erectionem tributa, & sex justae molis argentea candelabra, cum Crucifixo, ac lampade, geminis item Thuribulis, Calicibus, Ciborio, ac insigni Monstrantia, aliísque pluribus Principe dignis muneribus Parthenio illi Templo dicatis; Bondorffense denique Coenobium Ecclesiam suam sub Annum 1728. incendiô vastatam, TUO autem gratiosè suppeditatô aere ad majorem decorem instauratam, gratâ pangunt memoriâ. Alia quàm plurima Divorum Templis, Claustralium Coetibus, pauperúmque turbis pientissimè exhibita munificentiae TUAE monumenta TE jubente celata, meliùs reputâsti aeternitatis paginis inscribenda. (...)

Prilog 2: Toma Kovačević, izvještaj o donatorskoj djelatnosti Emerika Esterházyja (Daniele Farlati, *ILLYRICI SACRI TOMUS QUINTUS. ECCLESIA JADERTINA CUM SUFFRAGANEIS, ET ECCLESIA ZAGRABIENSIS*. VENETIIS, MDCCLXXV. [1775], APUD SEBASTIANUM COLETI, 598)

Donaria pretiosissima eidem ab Emerico missa et collata.

Et vero de hac absentia, tametsi in sextum annum producta, neque Ecclesiam, neque dioecesim aliquid passim, quod justam querendi ansam praeberet, ultro fatemur. Fuit nemque nobis Vicarius Nicolaus Gothal lector, vir et a spiritu commendatus, et a doctrina excellens, omnique mitra dignissimus, qui universae dioecesis negotia (tradita sibi plena potestate) ea sollicitudine tum per se, tum per alios dum aegrotaret, curabat, et expediebat, ut quod amplius desideraretur, advertere facile neutiquam fas fuit. Neque in iis defectu laboratum, quae characteris episcopalis ministerium unice exposeunt, puta consecratio olei, ordinum collatio, et similia etc. ad quas functiones peragendas ex dispositione absentis Episcopi copia nobis vicinorum Praesulum haud defuit. Denique id libenter fatemur, quod Ecclesia nostra plus utilitatis ex absentia sui Antistitis vetulerit, quam praesente sperare poterat. Voluit ille esse et priscorum ambulator, et futurorum impulsor Episcoporum, qui totus sacrae supellectili augendae, et illustrandae intentus, ceteris donariis praetermissis, pluviale, casulam cum quatuor Dalmaticis, et antipendium contulit; quae omnia ex singulari, et praetiosa materia, diversis argentei fili figuris miro labore, et opere phrygio ornata, non possunt non spectantium oculos delectare. In anno 1720. prodiit de ejus munificenta ex auro puro insignis calix, innumeris pretiosis gemmis (quarum aliquot majores Rhenensibus trecentis aestimantur) adeo rara arte elaboratus, ut ejus fama per urbem Viennensem circumlata, in ipso plane Caesare, suaque aula desiderium ejus videndi excitarit. Absumpsit autem ejus labor Rhenenses sex mille quadringentos triginta; exbibetque sequens chronographicum:

Me Deo ConseCro eX Voto perpetUo.

Hunc sequebatur nobilissimum Domini sepulchrum manuale ter mille Rhenenses exaequans, quod ex argento mirifico opere cusum, ac frequentissimis lapidibus pretiosis collustratum, in intimo continet cor ex puro auro, perquam belle corpori Christi in die Parasceves recipiendo accomodatum, cum hoc lemmate:

ThesaUrUs aManter In CorDe
FLagrantI SepULtUs.

Ne minus splendidum argenteum inauratum ciborium, quod Dominicae Passionis mysteriis, innumerisque preciosis margaritis eximie ornatum, pretium referet Rhenensium ter mille septingentorum, cum hac inscriptione:

CIborII SpLenDore ornaVIt SponsaM
PraesUL eJUS ZagrabIensIs.

At in antipendio arae summae habet lector quod mireris et munificentiam Praesulis, et curiosam figurarum, quibus adumbratur, adinventionem. Est illud cum duobus lateralibus ex puro argento, habens cum illis insimul pondo centum sexaginta quinque, et aliquot lothones, seu ut alii vocant, marcas trecentas triginta. In medio majoris (ut descripta mente intuearis) repraesentatur domuncula D. Joseph, quam idem dum sepire condit, ascia pallum dolans, Christum aeque palum in terram malleolo urgentem identidem miratur. In proximo ad partem dexteram est Angelus, qui sepimentum positurus, infra palos virgulta, collocat et disponit; quae dein alter

Angelus, ut magis coalecant impellit, et protrudit; tertius vero excitato igne palorum adustioni incumbit, eidemque superstat grandis arbor quercea, folio et glande explicata. Ad partem demum sinistram est Virgo in actu sessionis acu et filo suitioni intenta, habens in latere plures quercus foliis, et fructibus fecundas. Porro ex lateralibus unum exhibet S. Stephanum paludatum, aliud S. Ladislaum thoracatum, reges Hungariae, et Patrones Ecclesiae. Uterque de genu offert coronam, ille Christo et Virgini, hic Santissime Triadi. Omnium autem valor est exaequat summam Rhenensium octies mille; et in majori haec inscripta leguntur:

HoC aMatae Sponsae, bInaqUe LaterIs AntIpenDIa

PraesentaVerat PraesUL ZagrabIensIs.

Alia aliis Ecclesiia dona collata.

Neque vero ille exornandae Ecclesiae suae ita intendit, ut ad alias munificam manum non extenderet. Poseganam videlicet religiosorum D. Francisci Seraphici nobilissima ara sub invocatione omnium Sanctorum eximie decoravit; nec minus Zagrabiensium Vestalium D. Clarae, ubi honori D. Catharinae Bononiensis aram erexit, capellamque exaedificavit. Erga Virginem Remetensem (veluti cui suam ad Episcopatum Zagrabiensem provectionem potissimum tribuit) eam animo nutrivit devotionem, ut nullum sabbathum omitteret, quin ad eam venerandam sacrum eo die faciendum curaret; cui etiam casulam praetiosissimam, et calicem pretiosissimum dono consecravit. Divum quoque Franciscum Xaverium speciali cultu prosecutus, ad ornatum ejus capellae prope Zagrabiam tot singulis annis Rhenenses, quot aetatis annos numeraret, administrari curavit, composita etiam ad ejusvenerationem devotissima oratione. Ut praeterae Augustissimae Eucharistiae publica veneratio frequentio fieret in Ecclesia sua, instituit, ut singulis diebus Dominicis novilunii in summa Missa Venerabile exponatur, praemissa processione, et recitatis in fine litaniis Lauretanis. Eodem pariter sedente, ut in dominiis et statibus domus Austriacae atque adeo et in dioecesi Zagrabiensi, officium de Corpore Christi, quavis seria V. non impendita de praecepto, recitetur, ad preces Augustissimi obtentum est placitum summi Pontificis Clemetis XI. an. 1715. Denique fuerat pio ac munifico Praesuli firmum propositum ad decorem Ecclesiae suae adjicere adhuc quatouor grandes statuas argenteas, jamque ad hoc necessarias praemiserat delineationes: ast superveniente diaeta Posoniensi aes copiosum absumptum, non sine dolore, optimarum intentionum filum praecidit, utinam vero tantum ad tempus.

Literatura:

Bach, Ivan. „Tri rada stranih umjetnika u Hrvatskoj.“ *Peristil* 2 (1957), 199–203, sa slikama.

Badurina, Anđelko. „Križ.“ In *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, V. izdanje, uredio Anđelko Badurina. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2006 [1979].

Badurina, Anđelko. „Križanje.“ In *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, V. izdanje, uredio Anđelko Badurina. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2006 [1979].

Barlè, Janko. „Biskup zagrebački grof Mirko Esterházy.“ *Katolički list* 59, no. 35 (1908): 423–25; no. 36 (1908): 439–41; no. 37 (1908): 449–51; no. 38 (1908): 462–64; no. 39 (1908): 472–75.

Barlè, Janko. *Remete: Povijesni podaci o samostanu, crkvi i župi*. Zagreb: Tisak i naklada Marka Mileusnića, 1914.

Benger, Nikola. *ANNALIUM EREMI-COENOBITICORUM ORDINIS FRATRUM EREMITARUM S. PAULI PRIMI EREMITAE VOLUMEN SECUNDUM*. Impressum POSONII Annô Domini MDCCXLIII. [1743], Typis Haeredum Royenianorum.

Bregovac Pisk, Marina. „Caietan Franz? Emerik Esterházy.“ In *Kultura pavlina u Hrvatskoj 1244 – 1786: Slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, umjetnički obrt, književnost, glazba, prosvjeta, ljekarstvo, gospodarstvo*, uredili Đurđica Cvitanović, Vladimir Maleković, Jadranka Petričević. Zagreb: Globus, Muzej za umjetnost i obrt, 1989, 48 (kat. 49).

Bregovac Pisk, Marina. *Portreti u Zbirci grafika Hrvatskog povijesnog muzeja*. Zagreb: Hrvatski povijesni muzej, 2009.

Bregovac Pisk, Marina. *Obitelj Drašković kao naručitelji i kupci umjetnina (na primjeru dvora Trakošćan)*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2012.

Buran, Dušan i Katarína Chmelinová. *Nestex: nestála expozícia Slovenskej národnej galérie*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2014.

Cséfalvay, Pál. *Esztergom: The Cathedral, The Treasury and The Castle Museum*. Budapest: Helikon Publishing House, 2011.

Cvekan, Paškal. *Požeški franjevci i njihovo djelovanje*. Slavonska Požega: P. Cvekan, 1983.

Cvetnić, Sanja. „Charles Mité (Mitté). Arazzi del Tesoro del Duomo di Zagabria, Prospettive su disegni di Francesco Galli Bibiena (?), 1710. ca.“ In *I Bibiena, una famiglia europea*, uredile Deanna Lenzi, Jadranka Bentini, 425–27. Venezia: Marsilio, 2000.

Cvetnić, Sanja. „Tapiserije 'Mjeseci s groteskama i arhitektonskim perspektivama' u Riznici zagrebačke katedrale.“ *Tkalčić*: *Godišnjak Društva za povjesnicu Zagrebačke nadbiskupije* 5 (2001): 305–315.

Cvetnić, Sanja. „Ivan Krstitelj Ranger / Ioannes Baptista Rangger.“ In *Lepoglava: Monografija*, uredili Spomenka Težak, Darko Gorenak, Varaždin: Godar d.o.o., 2022.

Cvitanović, Đurđica. „Slikarstvo pavlinskog kruga u 17. i 18. stoljeću.“ In *Kultura pavlina u Hrvatskoj 1244 – 1786: Slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, umjetnički obrt, književnost, glazba, prosvjeta, ljekarstvo, gospodarstvo*, uredili Đurđica Cvitanović, Vladimir Maleković, Jadranka Petričević, 165–81. Zagreb: Globus, Muzej za umjetnost i obrt, 1989.

Dobronić, Lelja. *Slobodni i kraljevski grad Zagreb*. Školska knjiga, 1991.

Dobronić, Lelja, „Doprinos zagrebačkih biskupa hrvatskoj kulturi.“ In *Sveti trag. Devetsto godina umjetnosti Zagrebačke nadbiskupije 1094 – 1994*, uredili Tugomir Lukšić, Ivanka Reberski, 43–66. Zagreb: Zagrebačka nadbiskupija; Institut za povijest umjetnosti; Muzejsko-galerijski centar, 1994.

Dobronić, Lelja. „Crkva Sv. Katarine u Zagrebu i hrvatsko plemstvo.“ *Tkalčić: Godišnjak Društva za povjesnicu Zagrebačke nadbiskupije* 4 (2000): 389–424.

Farlati, Daniele. *ILLYRICI SACRI TOMUS QUINTUS. ECCLESIA JADERTINA CUM SUFFRAGANEIS, ET ECCLESIA ZAGRABIENSIS*. VENETIIS, MDCCLXXV. [1775], APUD SEBASTIANUM COLETI.

Hoffiller, Viktor. „Radnje ljubljanskoga kipara Franje Robbe u Zagrebu.“ *Vjesnik Hrvatskoga arheološkoga društva* n.s. XIV (1919): 205–35.

Horvat, Anđela. „Barok u kontinentalnoj Hrvatskoj.“ In Anđela Horvat, Radmila Matejčić, Kruno Prijatelj, *Barok u Hrvatskoj*. Sveučilišna naklada Liber, Odjel za povijest umjetnosti Centra za povijesne znanosti, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1982.

Ivandija, Antun. *Zagrebačka katedrala (vodič)*, treće izdanje, 1–381. Zagreb: Nadbiskupski duhovni stol, Glas koncila, 1989.

Jiroušek, Željko. „Opći pregled umjetnosti. Umjetničke epohe i stilovi. Kulturno-umjetničke sfere u Jugoslaviji. Važniji historijsko-umjetnički spomenici. Crkvena arhitektura i slikarstvo.“ In *Almanah Kraljevine Jugoslavije, V. svezak, prvi deo, Naša zemlja (priručna enciklopedija kraljevine Jugoslavije)*, uredio Viktor Manakin, 60–86. Zagreb: Glavno uredništvo Almanaha kraljevine Jugoslavije u Zagrebu, 1938.

Keleti, Magda. „J. Kurtz: Portrét arcibiskupa Imricha Esteráziho. 1735.“ In *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*, uredio Ivan Rusina. Bratislava: Slovenská národná galéria, 1998.

Klemm, Miroslav. „Štukature Iosepha Antona Quadria u crkvi svete Marije u Lepoglavi.“ In *Lepoglavski zbornik 1992.*, uredio Zdenko Balog, 37–41. Zagreb: Kajkavsko spravišče, 1993.

Klemenčič, Matej. *Francesco Robba (1698 – 1757)*: *Beneški kipar in arhitekt v baročni Ljubljani*. Maribor: Umetniški kabinet Primož Premzl, 2013.

Klenovský, Jaroslav. *Veduty: Historická zobrazení měst českých zemí od nejstarších dob do poloviny 19. století*. Grada Publishing, 2024.

Koprčina, Arijana. „Zlatarstvo i zlatarske narudžbe u kontekstu hrvatsko-mađarskog kulturnog i političkog prožimanja.“ In *Ars et virtus. Hrvatska – Mađarska: 800 godina zajedničke kulturne baštine*, uredili Marina Bagarić et al., 148–69. Zagreb and Budapest: Galerija Klovićevi dvori, 2020.

Kukuljević Sakcinski, Ivan. *Prvostolna crkva zagrebačka. Opisana s gledišta povjestnice umjetnosti i starinah*. Zagreb: Tiskom Narodne tiskare Dra. Ljudevita Gaja, 1856.

Lentić, Ivo. „Pavlinski samostan i crkva sv. Marije u doba baroka.“ *Kaj. Časopis za kulturu i prosvjetu* XV, no. 5 (1982): 36–63.

Lentić, Ivo. „Predmeti od metala u riznici zagrebačke katedrale.“ In *Riznica zagrebačke katedrale*, uredila Zdenka Munk, 149–204. Zagreb: MTM, 1987 [1983]).

Lukinović, Andrija. *Zagreb – devetstoljetna biskupija*. Zagreb: Glas Koncila, 1995.

Mirković, Marija. „Ivan Krstitelj Ranger i pavlinsko slikarstvo.“ In *Kultura pavlina u Hrvatskoj 1244 – 1786: Slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, umjetnički obrt, književnost, glazba, prosvjeta, ljekarstvo, gospodarstvo*, uredili Đurđica Cvitanović, Vladimir Maleković, Jadranka Petričević, 127–63. Zagreb: Globus, Muzej za umjetnost i obrt, 1989.

Mirković, Marija. „Likovni ures lepoglavske samostanske knjižnice iz 1711.“ In *Lepoglavski zbornik 1995.*, uredila Božica Pažur, 67–83. Zagreb: Kajkavsko spravišče, 1996.

Mirnik, Ivan. „Spomenica Emerika Esterházyja.“ *Tkalčić: Godišnjak Društva za povjesnicu Zagrebačke nadbiskupije* 5 (2001): 277–85.

Munk, Zdenka. „Tekstilne dragocjenosti iz katedralne riznice.“ In *Riznica zagrebačke katedrale*, uredila Zdenka Munk, 97–148. Zagreb: MTM, 1987 [1983].

Orviská, Katarína. „Imrich Esterházy a jeho historiografia pri výskume dejín umenia.“ *Ars* 55, no. 2 (2022): 169–81.

Ožanić, Martina. „Prilog za dataciju oslika Knjižnice Lepoglavskog samostana.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 33 (2009): 141–44.

Grgić, Marijan. „Palij.“ In *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, V. izdanje, uredio Anđelko Badurina. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2006 [1979].

Péterffy, Carolus. *SACRA CONCILIA ECCLESIAE ROMANO-CATHOLICAE IN REGNO HUNGARIAE CELEBRATA Ab Anno Christi MXVI. usque ad Annum MDCCXXXIV ACCEDUNT Regum Hungariae, & Sedis Apostolicae Legatorum Constitutiones Ecclesiasticae*. PARS SECUNDA. POSONII, Typis Haeredum Royerianorum. ANNO M. DCC. XLII. [1742].

Premerl, Daniel. „The Great Bravery of Croatian Soldier by Giuseppe Maria Mitelli.“ *Il Capitale culturale*, Supplementi 7 (2018), 213–24.

Pugelnik, Tomislav. „Zidne slike u ljetnoj blagovaonici bivšega pavlinskoga samostana u Lepoglavi.“ *Tkalčić: Godišnjak Društva za povjesnicu Zagrebačke nadbiskupije* 12 (2008): 467–508.

Puhmajer, Petar i Teodora Kučinac. „Pročelja Pavlinskog samostana u Lepoglavi.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 32 (2008): 151–66.

Puhmajer, Petar i Bernarda Ratančić. „Ljetni refektorij pavlinskog samostana u Lepoglavi – nastanak, razaranje i ponovno otkrivanje.“ *Portal. Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda* 6 (2015): 161–182.

Quien, Guido. „Nepoznati slikar. Portret Emerika Esterháza.“ In *Kultura pavlina u Hrvatskoj 1244 – 1786: Slikarstvo, kiparstvo, arhitektura, umjetnički obrt, književnost, glazba, prosvjeta, ljekarstvo, gospodarstvo*, uredili Đurđica Cvitanović, Vladimir Maleković, Jadranka Petričević, 409 (cat. 65). Zagreb: Globus, Muzej za umjetnost i obrt, 1989.

Repanić-Braun, Mirjana. „Slikarstvo, štukature i djela umjetničkog obrta.“ In Katarina Horvat-Levaj, Doris Baričević, Mirjana Repanić-Braun, *Akademska crkva sv. Katarine u* Zagrebu, 203–309. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011.

Repanić-Braun, Mirjana. „Likovna ostavština lepoglavskih pavlina.“ In *Lepoglava: Monografija*, uredili Spomenka Težak i Darko Gorenak, 56–85. Zagreb: Godar d.o.o., 2022.

Rusina, Ivan. „Ikonografia Imricha Esterházyho.“ In *Problémy umenia 16. – 18. storočia*, uredio Fedor Kresák, 194–201. Bratislava: Umenovedný ústav SAV, 1987.

Schneider, Marijana. *Portreti 16 – 18. stoljeća*. Zagreb: Povijesni muzej Hrvatske, 1982.

Sekulić, Ante. *Remete: Pavlini u Hrvatskoj*. Kršćanska sadašnjost, 1986.

Sekulić, Ante. „Mirko Esterházy 1708 – 1722.“ In *Zagrebački biskupi i nadbiskupi*, uredio Franko Mirošević, 382–91. Zagreb: Školska knjiga, 1995.

Sekulić, Ante. „Emerik Esterházy.“ In *Hrvatski biografski leksikon*, IV. uredio Trpimir Macan, 90–92. Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1998.

Szabo, Gjuro. „Spomenici kotara Ivanec.“ *Vjesnik Arheološkog muzeja u Zagrebu* 14 (1919): 22–97.

Szijártó, István M. „The Diet: The Estates of the Parliament of Hungary, 1708 – 1792.“ In *Bündnispartner und Konkurrenten der Landesfürsten? Die Stände in der Habsburgermonarchie*, uredili Gerhard Ammerer et al., 119–39. Wien: Böhlau, 2007.

Šojat, Olga, „Štefan Zagrebec.“ In *Štefan Zagrebec i njegovo djelo*, uredio Alojz Jembrih, 339–55. Zagreb: Hrvatska kapucinska provincija sv. Leopolda Bogdana Mandića, 2020.

[prvi puta objavljeno u: *Forum* XVII (1978) 6: 1106 –21]

Tietze-Conrat, Erica. „Unbekannte Werke von G. R. Donner.“ *Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst-, und historische Denkmale* n.s. III, no. 2 (1905): 195–268.

Tkalčić, Ivan Krstitelj. *Prvostolna crkva zagrebačka nekoč i sada*. Knjigotiskara Karla Albrechta, 1885.

Ušković Croata, Petar. „Latinske posvete i aprobacije u *Hrani duhovnoj* Štefana Zagrebca.“ In *Štefan Zagrebec i njegovo djelo*, uredio Alojz Jembrih, 57–90. Zagreb: Hrvatska kapucinska provincija sv. Leopolda Bogdana Mandića, 2020.

Vanđura, Đuro, Borivoj Popovčak i Sanja Cvetnić. *Schneiderov fotografijski arhiv. Hrvatski spomenici kulture i umjetnosti*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Strossmayerova galerija starih majstora, 1999.

Vanino, Miroslav. *Isusovci i hrvatski narod I. Rad u XVI stoljeću*: *Zagrebački kolegij*. Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, 1969.

Zagrebec, Štefan (Matija Marković). *PABULUM SPIRITUALE OVIUM CHRISTIANARUM SEV Conciones in Sacra Euangelia Dominicarum totius Anni omnibus Pastoribus Animarum, & Animabus eisdem subiectis, pro consequenda Vita aeterna perquam Utiles; & necessariae; compositae, ac in lucem datae. PARS PRIMA*. ZAGRABIAE: Typis Jacobi VVenceslai Heyvvel Inclyti Regni Croatiae Typographi. Anno M. DCC. XV. / *HRANA DUHOVNA OVCHICZ KERSCHANSZKEH Illiti Prodechtva chesz usze czeloga leta Nedelye uszem Pasztirom Dussevnem, y Dussiczam nym podlosnem k- zadoblyeniu Sitka Vekovechnoga, unogo hasznovita, y potrebna, zkonmponuvana, y na Szvetlo dána. PERVA SZTRAN*. vu ZAGREBU Stampano po Iakopu VVenceslavussu Heivvel. Letá M. DCC. XV. [1715].

Arhivski izvori:

Zagreb, Arhiv Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti: *Catalogus praesulum Zagrabiensium* (sign. II d 219, II a 70, III d 132); *Sequitur catalogus regulatus demortuorum canonicorum Zagrabiensium* (sign. II d 214, II d 216, II d 217).

Zagreb, Nadbiskupijski arhiv u Zagrebu, Epistolae missiles originales ad episcopos zagrabienses scriptae (Ad Emericum Eszterhazy).

Zagreb, Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Ivan Krištolovec, *Descriptio Synoptica Monasteriorum Ordinis sancti Pauli Primi Eremitae, in Illyrio fundatorum, tàm per Turcas ab antiqvo destructorum, quàm in praesens extantium, cum suis memorabilibus*, rkp., sign. R 4321/I-II.

Maja Žvorc*

Nadgrobni spomenici 17. stoljeća u kontinentalnoj Hrvatskoj kao svjedočanstvo društvenog položaja: prihvaćanje likovnih rješenja među hrvatskim plemstvom**

Sepulkrálne (hrobové) pamätníky 17. storočia ako svedectvo o sociálneho rozvrstvenia: Recepcia vizuálnych modelov medzi chorvátskou šľachtou / 17th-Century Tomb Monuments in Continental Croatia as Testaments of Social Class: Reception of Visual Models among Croatian Nobility

In the first half of the 17th century, tomb sculpture in the territories of present-day Croatia and Slovakia underwent significant changes, departing from the tradition of medieval effigies and aligning more closely with contemporary portraiture. This paper explores how the new visual model, initially prevalent among the Hungarian high nobility, was gradually adopted by Croatian nobles. By analysing tomb monuments erected in continental Croatia, the study examines the socio-political context in which they were created and the symbolic meaning of their visual components that emphasise the deceased's military and social status. Special attention is paid to the transmission of artistic ideas within noble circles and the role of tomb sculpture in shaping the nobility's identity.

Key words: early modern period, tomb monuments, tomb effigy, visual model, nobility, representation

Kao obilježja podignuta u spomen na preminule osobe, nadgrobni spomenici imaju istaknutu komemorativnu funkciju. Neovisno o tome tko je bio zaslužan za njihovu izradu – pokojnik koji je za života osigurao sredstva za vlastiti nadgrobnik, njegovi krvni srodnici, nasljednici ili netko drugi – njihova je osnovna svrha obilježiti mjesto ukopa i očuvati sjećanje na pokojnika. Odabir materijala, složenost forme i likovno-tekstualni sadržaj nadgrobnika često odražavaju društveni položaj, imovinski status i važnost pojedinca za njegovu

* Dr. sc. Maja Žvorc, viša asistentica, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za povijest umjetnosti (Republika Hrvatska).

** Ovaj rad financirala je Hrvatska zaklada za znanost projektom *Modeli naručiteljstva. Naručitelji, umjetnici i publika u Zagrebu u 17. i dugom 18. stoljeću* [IP-2022-10-3190].

zajednicu ili barem sliku o značaju koji su pojedinac i njegovi nasljednici željeli stvoriti. Opisana komemorativno-reprezentativna funkcija odnosi se na nadgrobne spomenike u cjelini, a posebice na one iz razdoblja ranoga novog vijeka koji su središnji predmet ovog istraživanja.[1]

Šesnaesto i sedamnaesto stoljeće na području Hrvatskoga Kraljevstva obilježeni su ratovima protiv Osmanskoga Carstva čiji je prodor započeo padom Bosanskoga Kraljevstva 1463. godine. Osmanske su snage postupno osvajale hrvatski teritorij koji je do kraja 16. stoljeća reduciran na uski pojas uz granicu prema habsburškim nasljednim zemljama poznat u historiografiji kao *reliquiae reliquiarum olim magni et inclyti regni Croatiae* („ostaci ostataka nekoć velikoga i slavnoga Kraljevstva Hrvatskoga"). Prekretnicu u sukobu predstavljala je Bitka kod Siska (1593.) kojom je zaustavljeno daljnje napredovanje Osmanlija prema zapadu. Ipak, borbe za povrat teritorija nastavile su se tijekom cijeloga 17. stoljeća, a tek je završetkom Bečkoga rata (1683. – 1699.) i sklapanjem mira u Sremskim Karlovcima 1699. godine nastupilo mirnije razdoblje tijekom kojega se Hrvatsko Kraljevstvo moglo posvetiti obnovi.

Jedan od pripadnika hrvatskoga visokog plemstva koji se istaknuo u ratovanju protiv Osmanskoga Carstva bio je Toma II. Erdődy (?, 1558. – Krapina, 1624.). Njegov život bio je obilježen vojnom službom i obranom hrvatskoga teritorija, za što je potrošio znatan dio vlastitog imetka, a nikada nije bio u potpunosti obeštećen.[2] Jedan od njegovih najvećih vojnih uspjeha bilo je razbijanje osmanske opsade sisačke utvrde (1593.) u savezu s habsburškim snagama. Vijest o pobjedi kršćanske vojske brzo se proširila Europom, a Erdődy je primio brojna priznanja za svoj doprinos, poput pisma pape Klementa VIII. koji je pohvalio njegovo junaštvo i poticao ga da ustraje u borbi protiv Osmanlija.[3] Osim vojne službe, Toma II. Erdődy obnašao je brojne političke dužnosti: bio je hrvatsko-dalmatinsko-slavonski ban (1584. – 1595., 1608. – 1614.), vrhovni kraljevski stolnik (1598. – 1603.), tavernik za Ugarsku (1603. – 1608., 1615. – 1624.), kapetan Kraljevine (1603. – 1605., 1607. – 1619.) te veliki župan Varaždinske županije i nasljedni kapetan grada Varaždina (1607. – 1618.).[4] Četiri je puta kandidiran za palatina (1608., 1609., 1618., 1622.), no ta je funkcija dodijeljena ugarskim

[1] Osim komemorativno-reprezentativne namjene ranonovovjekovni nadgrobni spomenici imali su i eshatološku funkciju jer su izražavali vjeru u nastavak života nakon smrti, odnosno u uskrsnuće duše. U kršćanskoj eshatologiji grobovi predstavljaju privremena počivališta tijelā vjernikā koja će se, po drugome dolasku Krista, ponovno sjediniti s njihovim dušama i uskrsnuti. *Katekizam Katoličke Crkve* (Zagreb: Glas Koncila, 2016.), 280, br. 997; 281, br. 1001; 285, br. 1016.

[2] Tatjana Radauš, „Erdődy, Toma II.," u *Hrvatski biografski leksikon. 4, E-Gm*, ur. Trpimir Macan (Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1998), 71.

[3] Više vidjeti u: Boris Prister, „Hrvatski ban Toma Erdödy – vitez Reda Otkupitelja," in *INCC-98: zbornik radova 2. međunarodnog numizmatičkog kongresa u Hrvatskoj, Opatija, 15. – 17. listopada 1998.*, ur. Julijan Dobrinić (Zagreb: Dobrinić & Dobrinić; Hrvatsko numizmatičko društvo, 2000), 141; Zrinka Blažević i Daniel Premerl, „*Christianae Reipublicae Propugnator*: Reformnokatolička mitopoetika bana Tome Erdödyja (1558–1624)," u *Tridentska baština*: *katolička obnova i konfesionalizacija u hrvatskim zemljama. Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u Zagrebu 6. i 7. prosinca 2013.*, ur. Zrinka Blažević i Lahorka Plejić Poje (Zagreb: Matica hrvatska; Katolički bogoslovni fakultet; Filozofski fakultet Družbe Isusove, 2016), 395.

[4] Radauš, „Erdődy, Toma II.," 71–72. Toma II. predao je časti velikoga župana Varaždinske županije i kapetana grada Varaždina sinu Žigmundu I. 1618. godine.

magnatima.[5] Bio je gorljiv branitelj rimokatoličke vjere ne samo protiv Osmanlija nego i pristalica protestantizma. Na sjednici hrvatsko-ugarskoga sabora u Bratislavi (lat. Possonium, njem. Pressburg, mađ. Pozsony) odlučno je odbio prijedlog ugarskih plemića o naseljavanju protestanata na području Hrvatske, zaprijetivši mačem i najavivši borbu protiv „te kuge".[6] Za zasluge u obrani rimokatoličke vjere i papinstva mantovanski vojvoda Ferdinando I. Gonzaga odlikovao ga je 1619. godine Ordenom Reda Otkupitelja (puni naziv *Ordine del Preziosissimo Sangue del Redentore*), viteškog reda koji je desetak godina prije (1608.) osnovao Ferdinandov otac Vincenzo I. u svrhu jačanja rimokatoličke vjere, ali i učvršćivanja savezničkih veza između europskih plemićkih kuća.[7]

Toma II. Erdődy preminuo je na svojem posjedu u Krapini u šezdeset i šestoj godini života, onemoćao od godina i bolesti. Prema svjedočanstvu njegova suvremenika i kroničara Jurja Ratkaja (Veliki Tabor, 1612. – Zagreb, 1666.) pripreme za grofovu pogrebnu svečanost trajale su šest mjeseci.[8] Pokojnikovo je tijelo preneseno iz Krapine preko Samobora u Zagreb u svečanoj povorci koju su predvodili konji urešeni zlatnom opremom i tristo konjanika u crnim odoramama naoružanih kopljima. Po dolasku u Zagreb, tijelo je preko noći pohranjeno u crkvi sv. Marka, a sljedeće je jutro preneseno u katedralu. Toj je povorci, prema Ratkajevoj opasci, prisustvovao tako velik broj ljudi „*da kada su prvi u parovima ušli u baziliku sv. Stjepana, posljednji još nisu izašli iz grada*" odnosno Gradeca.[9] Unutrašnjost katedrale, još uvijek obilježene oštećenjima uzrokovanima požarom koji je izbio iste godine, bila je posebno uređena za tu priliku. Zidovi su bili zastrti crnom draperijom i ukrašeni pogrebnim emblemima, a prostor osvijetljen brojnim svijećama.[10] U glavnome je brodu postavljen katafalk „*koji je visinom dosezao gotovo do svoda crkve, ukrašen čudesnim vitrajima i raznolikošću boja*".[11] Prema kronici

[5] Orsolya Bubryák, „*Athleta Christi*. Political Propaganda in the Art Patronage of Tamás Erdődy, Ban of Croatia and Slavonia," *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae* 57, br. 1 (2016): 133.

[6] Juraj Ratkaj opisao je navedeni događaj i zabilježio rečenicu koju je ban tom prilikom uzviknuo: „*Hoc inquie ferro, si aliter fieri non poterit, pestem istam a nobis eliminabimus, tresq[ue] nobis adsunt fluuis Drauus, Sauus & Colapis, e quibus unum nouis hospitibus sorbendum dabimus*." („Ovim gvožđem, ako drugačije ne bude moguće, iskorijenit ćemo tu kugu: još imamo tri rijeke, Dravu, Savu i Kupu, iz njih ćemo dati novim gostima da piju vodu.") Gregorio Rattkay de Nagy Thabor, *MEMORIA REGVM ET BANORUM, REGNORVM DALMATIÆ, CROATIÆ & SCLAVONIÆ, INCHOATA Ab Origine sua, & vsq[ue]; ad prÆsentem Annum M. DC. LII. DEDVCTA AVCTORE GREGORIO RATTKAY, DE NAGY THABOR, Lectore & Canonico Zagrabiense* (Viennæ: Ex Officina Typographica MatthÆi Cosmerouis, Sac: CÆs: Maiestatis Typographi Aulici, 1652), 162. Djelo je dostupno i u prijevodu: Juraj Rattkay, *Spomen na kraljeve i banove kraljevstava Dalmacije, Hrvatske i Slavonije od njihovih početaka, pa sve do ove 1652. godine koji je sastavio Juraj Rattkay od Velikog Tabora, zagrebački kanonik i lektor*, prev. Zrinka Blažević et al. (Zagreb: Hrvatski institut za povijest, 2001), 229.

[7] Prister, „Hrvatski ban Toma Erdödy," 142–45.

[8] Rattkay de Nagy Thabor, *MEMORIA REGVM ET BANORUM*, 163–64. Vidjeti i: Rattkay, *Spomen na kraljeve i banove*, 230–31.

[9] „(…) *ea fuit comitantium hominum copia, ut binis & binis incedentibus, dum primi Basilicam Divi Stephani ingrederentur, postremi nondum urbe egressi fuerint, quod fat notabilem distantiam efficit*." Rattkay de Nagy Thabor, *MEMORIA REGVM ET BANORUM*, 163.

[10] Rattkay de Nagy Thabor, *MEMORIA REGVM ET BANORUM*, 163–64; Rattkay, *Spomen na kraljeve i banove*, 231.

[11] „*(…) inter alia maxime spectandum erat lectus fastigiatus in altitudinem prope concamerationis Templi, luminibus vitreis miro modo colorumque varietatibus distinctis*." Rattkay de Nagy Thabor, *MEMORIA REGVM ET BANORUM*, 163. Vidjeti i: Rattkay, *Spomen na kraljeve i banove*, 231.

Slika 1: *Epitaf Tome II. Erdődyja (†1624.), Zagreb, katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije i sv. Stjepana i Ladislava (izvor: Institut za povijest umjetnosti, Zagreb).*

gradečkoga isusovačkog kolegija, za ovako raskošno uređenje katedrale bili su zaslužni isusovci, čije je djelovanje grof usrdno podupirao tijekom života.[12] Nakon što je na odar položen lijes s pokojnikovim tijelom, zagrebački biskup Petar Domitrović (? – Varaždin, 1628.; episkopat 1611. – 1628.) održao je misu zadušnicu (lat. *requiem*), a potom pogrebni govor (lat. *oratio funebris*) u kojem je istaknuo pokojnikove brojne vrline i zasluge.[13] Po završetku govora lijes je spušten u grobnicu smještenu u južnoj apsidi nedaleko oltara Blažene Djevice Marije, a tristo kopljanika koji su sudjelovali u povorci slomili su svoja koplja o zidove katedrale, simbolično izražavajući tugu i gubitak koji je kraljevstvo pretrpjelo Erdődyjevom smrću.

Nakon pogreba u zid južne apside, blizu Erdődyjeve grobnice, ugrađen je epitaf s grofovim likom oblikovan kao jednostavan retabl [sl. 1].[14] Iznad zone predele, koja sadrži natpis o pokojnikovu životu i postignućima, nalazi se središnji reljef flankiran plitkim krilima ukrašenima ratnim trofejima, simbolima pokojnikova vojnog poziva. Na reljefu Erdődy je prikazan kako stoji odjeven u viteški oklop, pogledom usmjeren prema Kristu na križu koji se nalazi s njegove lijeve strane [sl. 2]. Lijevom rukom drži sablju koja mu visi o boku, a desna mu počiva na kacigi odloženoj na postamentu. Oko vrata nosi orden Reda Otkupitelja,[15] a iznad glave ispisano je geslo „IN·DEO·VICI" („U Bogu pobijedih")

[12] Franjo Fancev, „Građa za povijest školskog i književnog rada isusovačkog kolegija u Zagrebu (1606–1772.)," *Starine* 37 (1934): 40; Blažević i Premerl, „*Christianae Reipublicae Propugnator*," 398.

[13] „[O]*mnium enim maiorum suorum Thomam Cardinalem sequentium, hic Thomas maior fuit*." Rattkay de Nagy Thabor, *MEMORIA REGVM ET BANORUM*, 163. Vidjeti i: Rattkay, *Spomen na kraljeve i banove*, 231.

[14] Kamen, tragovi polikromacije, oko 340 × 190 × 14 cm, Zagreb, katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije i sv. Stjepana i Ladislava, južna apsida. Za pregled literature o epitafu vidjeti: Maja Žvorc, *Preci, potomci, prestiž: Naručiteljske elite i nadgrobni spomenici na području Zagrebačke biskupije od XV. do XVIII. stoljeća* (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2023), 120–23, 259–60. Za razliku od nadgrobnih ploča, koje su položene na crkveni pod i prekrivaju pojedinačni grob ili ulaz u grobnicu, epitafi su ugrađeni u zidnu masu i smješteni su u neposrednoj blizini groba ili grobnice s tijelom pokojnika.

[15] Ogrlica se sastoji od ovalnih medaljona na kojima je ispisano geslo reda „*Domine, probasti* [me]" („Gospodine, proničeš me," Ps, 139,1) i privjeska s parom anđela koji drže relikvijar Krvi Kristove iz mantovanske crkve sv. Andrije. Prister, „Hrvatski ban Toma Erdödy," 142, 144; Blažević i Premerl, „*Christianae Reipublicae Propugnator*," 397.

koje je preuzeo nakon pobjede kod Siska. Epitaf je zaključen prekinutim zabatom sa sjedinjenim grbom kraljevina Dalmacije, Hrvatske i Slavonije[16] koji je flankiran grbom Družbe Isusove i Marijinim monogramom.

Dosadašnja istraživanja nisu otkrila izvore koji bi pouzdano potvrdili identitet naručitelja Erdődyjeva nadgrobnika. Oslanjajući se na suvremene kronike Jurja Ratkaja (1652.) i Grgura Pethőa de Gerse (1660.), Orsolya Bubryák iznijela je pretpostavku da je spomenik naručio Tomin sin Žigmund I.[17] Premda obje kronike opisuju Erdődyjev raskošan pogreb, nijedna ne spominje epitaf ni njegova naručitelja.[18] Zrinka Blažević i Daniel Premerl razmotrili su alternativnu mogućnost da su epitaf naručili isusovci, temeljeći svoju argumentaciju na Erdődyjevu pokroviteljstvu Družbe Isusove i prisutnosti isusovačkoga grba na spomeniku.[19] Međutim, svećenstvo je uglavnom podizalo nadgrobne spomenike za crkvenu braću, dok su nadgrobnike za svjetovne osobe najčešće naručivali članovi uže obitelji – supružnici, djeca ili braća pokojnikā.[20] S obzirom na te okolnosti, pretpostavka Orsolye Bubryák čini se izglednijom od one Zrinke Blažević i Daniela Premerla. Prisutnost isusovačkoga grba na epitafu tako vjerojatnije upućuje na Erdődyjevu potporu ulozi isusovaca kao predvodnika katoličke obnove nego na njihovu naručiteljsku ulogu. Ipak, u nedostatku potvrda u povijesnim izvorima ili

Slika 2: *Detalj epitafa Tome II. Erdődyja (†1624.), Zagreb, katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije i sv. Stjepana i Ladislava (foto: M. Žvorc).*

[16] Boris Prister identificirao je ovaj grb kao grb Trojedne Kraljevine Hrvatske, Slavonije i Dalmacije (1868. – 1918.), na temelju čega je zaključio da je najvjerojatnije dodan u 19. stoljeću. Prister, „Hrvatski ban Toma Erdödy," 142. Međutim, grb koji objedinjuje heraldičke simbole svih triju kraljevina počeo se upotrebljavati znatno ranije, još u 17. stoljeću, kao izraz političke ideje o ujedinjavanju Dalmacije, Hrvatske i Slavonije u jedinstvenu državnopravnu cjelinu. Upravo je grb s epitafa Tome II. Erdődyja jedan od prvih poznatih primjera takve simbolike. Jedan raniji primjer predstavlja sjedinjeni grb s grbovnice Matije II. koju je kralj dodijelio 1610. godine Ivanu Budoru i njegovim nasljednicima. Mate Božić i Stjepan Ćosić, *Hrvatski grbovi: geneza, simbolika, povijest* (Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada; Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu; Institut društvenih znanosti „Ivo Pilar", 2021), 104, 189–91.

[17] Orsolya Bubryák, „'In Deo vici'. Kegyesség és reprezentáció Erdődy Tamás (1558-1624) horvát bán műpártolásában," *Studia Agriensia* 27 (2008): 268; Orsolya Bubryák, „*Athleta Christi*," 153.

[18] Rattkay de Nagy Thabor, *MEMORIA REGVM ET BANORUM*, 163–64; Rattkay, *Spomen na kraljeve i banove*, 230–31; Gergely Pethő, *RÖVID MAGYAR CRONICA. SOK RENDBÉLI FŐ HISTORIÁS Könyvekböl nagy szorgalmatossággal egybe szedegettetet és IRATTATOT* (Bécsben: Cosmerovius Mátthé, 1660), fol. 133r. Potonja kronika objavljena je posthumno, tridesetak godina nakon autorove smrti (1629.).

[19] Blažević i Premerl, „*Christianae Reipublicae Propugnator*," 403.

[20] Za pregled najčešćih naručiteljskih obrazaca na području kontinentalne Hrvatske vidjeti: Žvorc, *Preci, potomci, prestiž*, 195–98.

arhivskim dokumentima, nijedna od dviju teza ne može se sa sigurnošću potvrditi niti odbaciti.

Nadgrobno je kiparstvo grana skulpturalne umjetnosti koja je obilježena konvencijama i tradicijom, što se očituje u dugome trajanju likovno-ikonografskih obrazaca. Epitaf Tome II. Erdődyja pripada skupini nadgrobnih spomenika koji se likovnim rješenjem odmiču od tradicionalnih viteških nadgrobnika i približavaju suvremenim portretnim djelima.[21] Uklanjanjem elemenata karakterističnih za *gisante* (poput motiva jastuka, sklopljenih očiju ili ruku položenih na prsima), prilagodbom impostacije tijela kojom se pokojnik prikazuje u stojećem – umjesto ležećem – položaju (primjenom kontraposta, okretanjem figure iz *en facea* u poluprofil ili tričetvrt profil) te uvođenjem postamenta s kacigom, likovi pokojnika na takvim nadgrobnicima nalikuju reprezentativnim dvorskim portretima. Osim Erdődyjeva epitafa, ovoj skupini pripadaju, primjerice, grobnice palatina Stjepana Illésházyja (†1609.) iz župne crkve u Pezinoku, palatina Ivana II. Draškovića (†1613.) iz katedrale sv. Martina u Bratislavi [sl. 3],[22] palatina Jurja VII. Turza (†1616.) iz dvorske kapele Oravskoga dvorca te Gašpara Illésházyja (†1648.) iz župne crkve u Trenčinu,[23] ali i manja skupina spomenika s područja Hrvatskoga zagorja iz prve polovine 17. stoljeća – nadgrobnik Benedikta Thuróczyja Ludbreškoga iz Vinice, Ivana IV. Pethőa de Gerse iz Ivanca i obitelji Vragović iz Maruševca. Na svim navedenim nadgrobnicima pokojnici su prikazani u gotovo istovjetnim pozama i sa srodnim obilježjima: odjeveni u viteški oklop, stoje u kontrapostu u jednoj ruci držeći oružje (mač ili topuz), a drugom pridržavajući kacigu položenu na postamentu.[24] Najvažniji nadgrobni spomenik unutar ove skupine koji je vjerojatno poslužio

[21] Géza Galavics, „A magyar királyi udvar és a késő reneszáns képzőművészet," u *Magyar reneszánsz udvari kultúra*, ur. Júlia Székely (Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1987), 247–48.

[22] Pješčenjak, 192 × 100 × 18 cm, Bratislava, katedrala sv. Martina, vanjski sjeverni zid svetišta. O spomeniku vidjeti: Ivan Rusina, *Renesančná a baroková plastika v Bratislave* (Bratislava: Tatran, 1983), 8, 54–55; Galavics, „A magyar királyi udvar," 248; Árpád Mikó i Géza Pálffy, „A pozsonyi Szent Márton-templom késő reneszánsz és kora barokk siremlékei (16–17. század)," *Művészettörténeti Értesitő* 51, br. 1–2 (2002): 115, 149–51.

[23] Više o spomenicima i njihovim sličnostima vidjeti u: Maria Aggházy, „Grabdenkmäler des Hochadels in Oberungarn aus dem XVII. Jahrhundert und ihre Stilquellen," *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum* 5 (1958): 108–10; Rusina, *Renesančná a baroková plastika*, 8; Galavics, „A magyar királyi udvar," 246–48; Mikó i Pálffy, „A pozsonyi Szent Márton-templom," 113; Géza Pálffy, „Die adelige Funeralkultur und Typen von Grabdenkmälern im Königreich Ungarn im 16. und 17. Jahrhundert," u *Macht und Memoria. Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der frühen Neuzeit*, ur. Mark Hengerer (Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 2005), 504–07; Jozef Medvecky, „Novovek," u *Umenie na Slovensku: stručné dejiny obrazov*, ur. Zuzana Bartošová (Bratislava: Slovart, 2007), 83.

[24] Usporedno s opisanim „suvremenijim" rješenjem nastavlja se primjenjivati tradicionalni motiv pokojnika kao *gisanta*. Jedan takav primjer predstavljaju tumbe članova obitelji Turzo koji su pokopani u crkvi sv. Jakoba u Levoči, one Krištofa III. († 1614.) i Stanislava III. († 1625.). Više o spomenicima vidjeti u: Galavics, „A magyar királyi udvar," 246; Pálffy, „Die adelige Funeralkultur," 506; Zuzana Ludiková, Árpád Mikó i Géza Pálffy, „A lőcsei Szent Jakab-templom reneszánsz és barokk síremlékei, epitáfiumai és halotti címerei (1530–1700)," *Művészettörténeti Értesítő* 55 (2006): 365–68, 374–77; Zuzana Čovanová Janošíková, "Renesančná architektúra a sochárstvo v 16. a prvej polovici 17. storočia na Spiši," u *Historia Scepusii*, vol. II: *Dejiny Spiša od roku 1526 do roku 1918*, ur. Martin Homza i Stanisław A. Sroka (Bratislava/Kraków: Katedra slovenských dejín Filozofickej fakulty Univerzity Komenského; Instytut Historii Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016), 832–35.

kao uzor ostalima jest epitaf Nikole II. Pálffyja od Erdőda (?, 1552. – Hrad Červený Kameň, 1600.) iz katedrale sv. Martina u Bratislavi [sl. 4].[25]

Poput Tome II. Erdődyja, Nikola II. Pálffy posvetio je život vojnom pozivu i državničkim dužnostima. Tijekom svoje karijere obnašao je niz istaknutih vojnih i političkih funkcija: bio je glavni kraljevski komornik (1582. – 1600.), glavni kapetan gradova Komárna (lat. Camarum, njem. Komorn, mađ. Komárom; 1584. – 1589., 1594. – 1600.), Novih Zámka (1589. – 1600.) i Ostrogona (1595. – 1600.), župan Komoranske županije (1584. – 1600.) te nasljedni župan Požunske županije (1599. – 1600.), kao i nasljedni kapetan Požuna (1599. – 1600.).[26] Njegova supruga Maria Fugger dala mu je podići nadgrobni spomenik u svetištu bratislavske katedrale. Epitaf je izvorno bio oblikovan kao tektonski retabl, a izradio ga je augsburški kipar Caspar Menneler (Augsburg, 1575. – ?, 1630.).[27] Središnji dio nadgrobnika bio je podijeljen na tri niše: u središnjoj je bio smješten kip pokojnika, a u bočnima skulpture arkanđela Gabrijela i Mihaela. Atika spomenika bila je ukrašena reljefom bitke protiv Osmanlija iznad kojega se nalazio grb obitelji Pálffy flankiran parom muza. Tijekom neogotičke obnove katedrale u drugoj polovini

Slika 3: *Epitaf Ivana II. Draškovića († 1613.), Bratislava, katedrala sv. Martina (foto: M. Žvorc).*

19. stoljeća velik je dio epitafa uklonjen. Sačuvana je samo središnja niša s likom pokojnika koja je ugrađena u sjeverni zid svetišta, gdje se nalazi i danas.[28] Izvorni izgled nadgrobnika moguće je rekonstruirati na temelju pisanih i vizualnih izvora poput crteža Franza Alta (1848.) [sl. 5] na kojem je dokumentiran izgled svetišta prije obnove.[29] Sličnu neogotičku

[25] Vapnenac, 195 × 92 × 30 cm, Bratislava, katedrala sv. Martina, sjeverni zid svetišta.

[26] Mikó i Pálffy, „A pozsonyi Szent Márton-templom," 138–39.

[27] Pokojnikova supruga prvotno je sklopila ugovor s augsburškim majstorom Paulom Mayrom koji se obvezao izraditi epitaf tektonskoga tipa. Po dovršetku, spomenik je dopremljen u Bratislavu, no nije zadovoljio ukus pokojnikove obitelji koja je potom angažirala drugoga umjetnika, Caspara Mennelera, da izradi novi. Mayrov epitaf pohranjen je u franjevačkoj crkvi, gdje se nalazi i danas. Sačuvana je samo središnja niša s likom pokojnika, a cjeloviti izgled spomenika moguće je rekonstruirati na osnovi fotografije modela, koji je u međuvremenu također izgubljen. Rusina, *Renesančná a baroková plastika*, 52; Galavics, „A magyar királyi udvar," 247; Árpád Mikó i Géza Pálffy, „A pozsonyi ferences templom késő reneszánsz és kora barokk siremlékei," *Művészettörténeti Értesitő* 54, br. 3–4 (2005): 329–31; Pálffy, „Die adelige Funeralkultur," 506.

[28] Više o spomeniku vidjeti u: Rusina, *Renesančná a baroková plastika*, 8, 48–49; Galavics, „A magyar királyi udvar," 247–48; Rusina, „Náhrobná plastika," u *Barok*: *Dejiny slovenského výtvarného umenia*, ur. Rusina (Bratislava: Slovenská národná galéria, 1998), 12, 14–15; 421, kat. br. 91; Mikó i Pálffy, „A pozsonyi Szent Márton-templom," 137–142; Pálffy, „Die adelige Funeralkultur," 506–7.

[29] Akvarel, 387 × 285 mm, Beč, Liechtenstein Museum, The Princely Collections.

Slika 4: *Caspar Menneler, Epitaf Miklósa II. Pálffyja od Erdőda, 1601., Bratislava, katedrala sv. Martina (foto: M. Žvorc).*

Slika 5: *Franz Alt, Unutrašnjost svetišta požunske katedrale sv. Martina, 1848., Beč, Liechtenstein Museum, The Princely Collections (© The Princely Collections, Liechtenstein Museum, Beč).*

obnovu prošla je i zagrebačka katedrala nakon potresa 1880. godine. Međutim, epitaf Tome II. Erdődyja tom je prilikom srećom ostao netaknut, čime je sačuvan njegov izvorni izgled.

Glavna razlika između nadgrobnih spomenika Tome II. Erdődyja i Nikole II. Pálffyja, a time i drugih nadgrobnika koji pripadaju opisanoj skupini, jest ta što Erdődyjev epitaf sadrži prikaz Raspetoga, koji je uobičajeniji za nadgrobnike s prikazom pokojnika kao adoranata u molitvi. Prikaz Krista razapetoga na križu ne začuđuje ako se uzme u obzir Erdődyjev ugled kao *athleta Christi* – status koji je tijekom života stekao sudjelovanjem u bitkama protiv Osmanlija i održavanjem snažnoga rimokatoličkog identiteta, a koji su njegovi nasljednici njegovali i nakon grofove smrti. Orsolya Bubryák uočila je da zagrebački epitaf dijeli sličnosti sa zavjetnom slikom iz Slovačkoga narodnog muzeja u Bojnicama (Slovenské národné múzeum – Múzeum Bojnice) [sl. 6][30] koju je Erdődy dao izraditi povodom primanja u Red Otkupitelja.[31] Na toj je slici grof prikazan kako kleči pred Raspetim odjeven u verižnu košulju i opasan mačem, dok

[30] Ulje na dasci, 184 × 147 cm, Bojnice, Slovenské národné múzeum – Múzeum Bojnice, inv. br. XI-1173.
[31] Bubryák, „*Athleta Chr*isti," 269–70.

Slika 6: *Zavjetnika slika Tome II. Erdődyja, 1620., Bojnice, Slovenské národné múzeum – Múzeum Bojnice (© Slovenské národné múzeum – Múzeum Bojnice, Bojnice).*

se u pozadini odvija bitka za Sisak. Zastupljenost istih motiva na zavjetnoj slici i nadgrobnome spomeniku (Erdődyjev lik, Raspeti, geslo, obiteljski grb, maskeron) upućuju na mogućnost da je navedeni *ex voto* – uz Pálffyjev epitaf – poslužio kao jedan od likovnih uzora za izvedbu Erdődyjeva nadgrobnika.

Postoji još jedan spomenik s područja tadašnje Gornje Ugarske (danas područje istočne Slovačke, Zakarpatske Ukrajine i sjeveroistočne Mađarske) čije je likovno rješenje blisko epitafima Nikole II. Pálffyja i Tome II. Erdődyja, a koji je podignut prije oba navedena spomenika. Riječ je o nadgrobniku Hansa Ruebera Pixendorfa (Püchsendorf, Puxendorff; ?, 1529. – Veľký Šariš, 1584.), glavnoga kapetana Gornje Ugarske, koji je pokopan u katedrali sv. Elizabete u Košicama. Spomenik je podignut 1591. godine u kapeli Sv. Križa, poznatoj i kao Kromerova kapela prema njezinu naručitelju, a koja danas služi kao kapitularna sakristija.[32] Nadgrobnik je uklonjen 1733. godine pri postavljanju novoga oltara u kapeli,

[32] Galavics, „A magyar királyi udvar," 247; Pálffy, „Die adelige Funeralkultur," 505–6; Árpád Mikó, „IX-4, Hans Rueber von Püchsendorf (†1584), felső-magyarországi főkapitány síremlékének főfigurája Kassáról," u *Mátyás király öröksége, Késő reneszánsz művészet Magyarországon (16–17. század)*, ur. Árpád Mikó, Mária Verő i Anna Jávor (Magyar Nemzeti Galéria, 2008), 253.

Slika 7: *Nadgrobni spomenik Hansa Ruebera Pixendorfa, 1591., Budimpešta, Magyar Nemzeti Galeria (© Magyar Nemzeti Galeria, Budimpešta).*

pri čemu je sačuvana samo središnja skulptura pokojnika, danas pohranjena u Mađarskoj nacionalnoj galeriji (Magyar Nemzeti Galeria) u Budimpešti [sl. 7].[33] Razmatrajući prijenos i utjecaj novih vizualnih modela u nadgrobnoj plastici među ugarskim plemstvom, Géza Galavics istaknuo je da Pixendorfov nadgrobnik nije imao tako snažan odjek u Gornjoj Ugarskoj kao što je epitaf Nikole II. Pálffyja imao u Donjoj Ugarskoj (područje današnje središnje i zapadne Slovačke).[34] Međutim, vjerujemo da je bio dio likovnoga repertoara za kojim su naručitelji posezali pri odabiru rješenja koja su odgovarala njihovim željama i potrebama. Naime, svi dosad navedeni magnati – Hans Rueber Pixendorf, Nikola II. Pálffy, Toma II. Erdődy, Ivan II. Drašković, Juraj VII. Turzo i Gašpar Illésházy – pripadali su istom društvenom sloju: bili su pripadnici visokoga plemstva, visoki državni dužnosnici i vojni zapovjednici. Dijelili su sličan način života, kretali se u istim političkim i društvenim krugovima te su bili povezani obiteljskim i ženidbenim vezama.[35] Takva mreža odnosa omogućila je razmjenu i prijenos novih ideja među njima, pri čemu su pokazali sličan estetski senzibilitet i preferencije kao naručitelji. Njihova društvena i politička povezanost pridonijela je širenju inovativnih oblika nadgrobne plastike, što se jasno očituje u stilskoj podudarnosti njihovih spomenika na kojima su pokojnici prikazani na reprezentativan i autoritativan način kao vojni zapovjednici, uza sve simbole svojega položaja i časti.

To novo likovno rješenje prihvatili su i manje utjecajni plemići koji su nastojali ići u korak s društveno-političkom elitom. To potvrđuje skupina nadgrobnih spomenika nastalih tijekom prve polovine 17. stoljeća na uskom geografskom području – sjevernom dijelu Hrvatskoga zagorja. Riječ je o nadgrobnicima

[33] Mramor, 185 × 73 × 45 cm, Budimpešta, Magyar Nemzeti Galeria, inv. br. 55.1593.

[34] Galavics, „A magyar királyi udvar," 247.

[35] Maria Aggházy posebno ističe važnost rodbinskih veza u prijenosu likovnih rješenja. Aggházy, „Grabdenkmäler des Hochadels in Oberungarn," 108–9, 116. Što se tiče navedenih plemića, pojedini su se višestruko orodili. Primjerice, Barbara, jedna od kćeri Jurja VII. Turza, bila je udana za sina Tome II. Erődyja, Krsta, dok je druga, Helena, bila udana za Gašpara Illésházyja. Stjepan Illésházy i Nikola II. Pálffy su pak bili šurjaci.

Benedikta Thuróczyja Ludbreškoga († 1616.) iz Vinice [sl. 8],[36] Ivana IV. Pethőa de Gerse († 1616.) iz Ivanca [sl. 9][37] i člana obitelji Vragović iz Maruševca.[38] Sva su tri nadgrobnika oblikovana prema istome modelu: prikazuju pokojnika odjevena u viteški oklop koji u desnoj ruci – visoko podignutoj u laktu – drži topuz, a lijevom pridržava sablju, izuzev lika na maruševečkom nadgrobniku koji umjesto sablje drži barjak. Pokojnici na glavi nose kalpak, pokrivalo za glavu karakteristično za hrvatsko-ugarsko plemstvo, a kaciga je odložena s njihove desne strane na profiliranom postamentu. Maruševečki nadgrobnik sadrži i motiv lava koji leži iza pokojnikovih nogu, simbolizirajući snagu i služeći kao sredstvo (dodatne) glorifikacije pokojnika. Nijedan od navedenih nadgrobnika nije sačuvan u izvornome obliku, nego su svi sekundarno ugrađeni u unutarnje zidove crkava.[39] Nije poznato jesu li izvorno bili uklopljeni u veći arhitektonski okvir, poput dosad razmotrenih epitafa, ili su sadržavali samo nišu s likom pokojnika. Na maruševečkom nadgrobniku nije čak sačuvan ni natpis zbog čega se ne može pobliže odrediti za kojega je člana obitelji podignut – jedini je element identifikacije grb isklesan na luku polukružnoga otvora ispod kojega pokojnik stoji.

Zasad nisu razjašnjenje okolnosti narudžbe nijednoga od triju spomenika.

Slika 8: *Radionica majstora Trantnerova epitafa (?), Nadgrobni spomenik Benedikta Thuróczyja Ludbreškoga († 1616.), Vinica, crkva sv. Marka evanđelista (izvor: Institut za povijest umjetnosti, Zagreb).*

Nije poznato tko ih je naručio, tko ih je izradio niti kada su nastali. Djelomična je iznimka nadgrobnik Benedikta Thuróczyja Ludbreškoga koji je Emilijan Cevc na osnovi stilske analize pripisao

[36] Mramor, 181 × 95,5 × 11,5 cm, Vinica, crkva sv. Marka evanđelista. Detaljnije o spomeniku vidjeti: Žvorc, *Preci, potomci, prestiž*, 69–75, 80, 89, 278; i ondje navedenu literaturu.

[37] Kamen, 221 × 74 × 13 cm, Ivanec, crkva sv. Marije Magdalene, izvorno u dvorskoj kapeli sv. Ivana Krstitelja kaštela Ivanec.

[38] Kamen, 118 × 100 × 11 cm, Maruševec, crkva sv. Jurja.

[39] Thuróczyjev se nadgrobnik nalazio u staroj župnoj crkvi koja je srušena 1808. godine, a na njezinu je mjestu podignuta nova. Prilikom izgradnje nove crkve nadgrobnik je ugrađen u sjeverni zid svetišta. Nadgrobnik Ivana IV. Pethőa de Gerse izvorno se nalazio u dvorskoj kapeli ivanečkoga kaštela koja je srušena 1844. godine. Spomenik je izvađen prije rušenja i ugrađen u južni zid župne crkve. Vragovićev nadgrobnik podignut je s poda svetišta crkve u kojoj se nalazi i ugrađen u sjeverni zid prezbiterija tijekom njegove obnove 1913. godine. Detaljnije o spomenicima vidjeti: Žvorc, *Preci, potomci, prestiž*, 69–75, 268, 272, 278; i ondje navedenu literaturu.

Slika 9: *Nadgrobni spomenik Ivana IV. Pethőa de Gerse (†1616.), Ivanec, crkva sv. Marije Magdalene (izvor: Institut za povijest umjetnosti, Zagreb).*

radionici majstora epitafa Georga Trantnera.[40] Ta je kiparska radionica djelovala u prvoj polovini 17. stoljeća u Ptuju i Slovenskim Konjicama opskrbljujući radovima dijelove slovenske Štajerske i Hrvatskoga zagorja. Godina smrti Benedikta Thuróczyja Ludbreškoga i Ivana IV. Pethőa de Gerse (1616.) može poslužiti kao uporište za okvirno određivanje vremena nastanka dvaju nadgrobnika. Međutim, iako su nadgrobne spomenike najčešće naručivali članovi obitelji neposredno nakon smrti pokojnika, poznati su slučajevi u kojima su pojedinci još za života dali izraditi vlastiti nadgrobnik ili su im potomci podigli spomenik čak nekoliko desetljeća nakon njihove smrti.[41] Stoga, bez konkretnih arhivskih podataka nije moguće sa sigurnošću odrediti točno vrijeme nastanka nadgrobnih spomenika u Vinici i Ivancu, a još manje onoga u Maruševcu. Razlike u kiparskom rukopisu upućuju na to da su spomenike izradili različiti majstori odnosno radionice, no kompozicijske sličnosti među njima jasno naznačuju da su nastali u međusobnoj ovisnosti. Ostaje otvoreno pitanje koji je od nadgrobnika nastao prvi, odnosno koji je poslužio kao uzor drugima dvama.

Nadgrobnik Benedikta Thuróczyja Ludbreškoga ističe se kvalitetom izvedbe i upotrijebljenoga materijala u usporedbi s druga dva spomenika. Među pripadnicima triju obitelji – Thuróczy, Pethő de Gerse i Vragović – upravo se Benedikt najviše uzdigao na društvenoj ljestvici. Potjecao je iz ogranka obitelji koja se potkraj 15. stoljeća doselila iz Turočke županije (lat. Thurocium, sk. Turiec, njem. Turz, mađ. Turóc) u Hrvatsku.[42] Bio je gospodar Ludbrega, Belca i Vinice, kraljevski savjetnik te jedan od potpisnika Bečkoga mira (1606.) kojim je okončan protuhabsburški ustanak u sjevernim dijelovima ostataka Kraljevine Ugarske (većim dijelom područje današnje Slovačke)

[40] Emilijan Cevc, *Kiparstvo na Slovenskem med gotiko in barokom* (Ljubljana: Slovenska matica, 1981), 197; Žvorc, *Preci, potomci, prestiž*, 72.

[41] Jedan takav primjer predstavlja epitaf kanonika Nikole Gotala († 1723.) koji je više od četrdeset godina nakon njegove smrti dao postaviti posljednji obiteljski odvjetak, zagrebački kanonik prepošt i naslovni beogradsko-smederevski biskup Stjepan Puc, 1765. godine u zagrebačkoj katedrali, gdje je pokojnik pokopan. Žvorc, *Preci, potomci, prestiž*, 178, 198.

[42] Ivan von Bojničić, *Der Adel von Kroatien und Slavonien* (Nürnberg: Bauer und Raspe, 1899), 190.

i u Transilvaniji.[43] Prema Jurju Ratkaju, istaknuo se u borbama protiv Osmanlija, a 1615. godine, nakon ostavke Tome II. Erdődyja, imenovan je hrvatsko-dalmatinsko-slavonskim banom.[44] Tu je dužnost obnašao do svoje smrti 1616. godine. S druge strane, Ivan IV. Pethő de Gerse pripadao je hrvatskom ogranku ugarske plemićke obitelji koja je imala posjede u Beli, Ivancu i Jurketincu.[45] O njegovu je životu sačuvano malo podataka, no više je toga poznato o njegovu bratu, već navedenom kroničaru i političaru Grguru Pethőu de Gerse, autoru *Kratke mađarske kronike* (*Rövid magyar kronika*, objavljena postumno 1660.). Grgur je bio zastupnik u zajedničkome hrvatsko-ugarskom saboru te, poput Benedikta Thuróczyja, jedan od potpisnika Bečkoga mira (1606.).[46] Naposljetku, obitelj Vragović u 17. je stoljeću pripadala nižem plemstvu, a njezini su glavni posjedi bili u Maruševcu i Križovljanu.[47] Pojedini su članovi obnašali upravno-političke dužnosti nešto nižega ranga u usporedbi s prethodno navedenima, poput funkcije (pod)župana Varaždinske županije i saborskih izaslanika.

Na osnovi dostupnih podataka možemo zaključiti da je u zagorskoj skupini plemića Benedikt Thuróczy Ludbreški bio najpovezaniji s društveno-političkom elitom onoga razdoblja. Stoga se čini izglednim da je upravo on – odnosno naručitelj njegova spomenika – prvi usvojio novi model nadgrobnika zastupljenoga među ugarskim magnatima koji su potom slijedile obitelji Pethő de Gerse i Vragović, preuzimajući sve identitetske odrednice koje je on implicirao. Ipak, ostaje otvoreno pitanje je li nadgrobnik Benedikta Thuróczyja nastao i prije onoga Tome II. Erdődyja. Thuróczyjevo slovačko podrijetlo, kao i visoki dužnosnički položaj sugeriraju da je mogao biti upoznat s novim vizualnim modelom koji se pojavio među ugarskim plemstvom neovisno o Erdődyjevu epitafu u Zagrebu. Međutim, bez konkretnijih podataka, odnosno poznavanja okolnosti izvršavanja dvaju narudžaba teško je donijeti konačan zaključak.

Nadgrobni spomenici ranoga novog vijeka odražavali su društveni status i aspiracije pokojnika, odnosno njihovih baštinika. Novo likovno rješenje, kojim se nadgrobna skulptura udaljila od srednjovjekovnih konvencija i približila djelima suvremene portretistike, simboliziralo je moć i pripadnost eliti. Ovaj vizualni jezik prvotno razvijen među ugarskim magnatima postupno su usvojili i manje utjecajni plemići, potvrđujući time svoje društvene težnje i povezanost s elitom. Sličnosti u ikonografiji i kompoziciji spomenika svjedoče o likovnim utjecajima, a izbor opisane vrste prikaza ukazuje na svijest njihovih naručitelja o važnosti vizualnoga identiteta u plemićkoj kulturi. Primjenom novoga likovnog rješenja, nadgrobna plastika potvrdila

[43] Iván Nagy, *Magyarország családai czimerekkel és nemzékrendi táblákkal, Tizenegyedik kötet* (Pest: Ráth Mór, 1865), 188.

[44] Rattkay de Nagy Thabor, *MEMORIA REGVM ET BANORUM*, 186–187; Rattkay, *Spomen na kraljeve i banove*, 246–47.

[45] Bojničić, *Der Adel*, 145.

[46] Iván Nagy, *Magyarország családai czimerekkel és nemzékrendi táblákkal, Kilenczedik kötet* (Pest: Ráth Mór, 1862), 262.

[47] Krsto Vragović primio je barunsku titulu 1716. godine. Ivana Šupljika, „Gospodari Križovljangrada: povijest obitelji Vragović s posebnim naglaskom na posljednjeg člana Kristofora i njegov posjed u Križovljanu (1724. – 1725.),“ *Podravina* 13, br. 25 (2014): 176–81.

je svoju ulogu medija ne samo u izražavanju osobne pobožnosti i sjećanja na pokojnika nego i u njegovoj društvenoj reprezentaciji i legitimizaciji statusa.

Literatura i izvori

Aggházy, Maria. „Grabdenkmäler des Hochadels in Oberungarn aus dem XVII. Jahrhundert und ihre Stilquellen." *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum* 5 (1958): 107–17.

Blažević, Zrinka i Daniel Premerl. „*Christianae Reipublicae Propugnator*: Reformnokatolička mitopoetika bana Tome Erdödyja (1558–1624)." U *Tridentska baština: katolička obnova i konfesionalizacija u hrvatskim zemljama. Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u Zagrebu 6. i 7. prosinca 2013.*, uredile Zrinka Blažević i Lahorka Plejić Poje, 393–408. Zagreb: Matica hrvatska; Katolički bogoslovni fakultet; Filozofski fakultet Družbe Isusove, 2016.

Bojničić, Ivan von. *Der Adel von Kroatien und Slavonien*. Nürnberg: Bauer und Raspe, 1899.

Božić, Mate i Stjepan Ćosić. *Hrvatski grbovi: geneza, simbolika, povijest*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada; Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu; Institut društvenih znanosti Ivo Pilar, 2021.

Bubryák, Orsolya. „'In Deo vici'. Kegyesség és reprezentáció Erdődy Tamás (1558–1624) horvát bán műpártolásában." *Studia Agriensia* 27 (2008): 261–83.

Bubryák, Orsolya. „*Athleta Christi*. Political Propaganda in the Art Patronage of Tamás Erdődy, Ban of Croatia and Slavonia." *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae* 57, br. 1 (2016): 131–166.

Cevc, Emilijan. *Kiparstvo na Slovenskem med gotiko in barokom*. Ljubljana: Slovenska matica, 1981.

Čovanová Janošíková, Zuzana. "Renesančná architektúra a sochárstvo v 16. a prvej polovici 17. storočia na Spiši." U *Historia Scepusii*. Vol. II: *Dejiny Spiša od roku 1526 do roku 1918*, edited by Martin Homza and Stanisław A. Sroka, 814–37. Bratislava/Kraków: Katedra slovenských dejín Filozofickej fakulty Univerzity Komenského; Instytut Historii Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016.

Fancev, Franjo. „Građa za povijest školskog i književnog rada isusovačkog kolegija u Zagrebu (1606–1772.)." *Starine* 37 (1934): 1–176.

Galavics, Géza. „A magyar királyi udvar és a késő reneszánsz képzőművészet." U *Magyar reneszánsz udvari kultúra*, uredila Júlia Székely, 228–48. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1987.

Hengerer, Mark. „Zur symbolischen Dimension eines sozialen Phänomens: Adelsgräber in der Residenz (Wien im 17. Jahrhundert)." U *Wien im Dreißigjährigen Krieg: Bevölkerung, Gesellschaft, Kultur, Konfession*, uredio Andreas Weigl, 250–352. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2001.

Katekizam Katoličke Crkve. Zagreb: Glas Koncila, 2016.

Ludiková, Zuzana, Árpád Mikó i Géza Pálffy. „A lőcsei Szent Jakab-templom reneszánsz és barokk síremlékei, epitáfiumai és halotti címerei (1530–1700)." *Művészettörténeti Értesítő* 55 (2006.): 327–410.

Medvecky, Jozef. „Novovek.“ U *Umenie na Slovensku: stručné dejiny obrazov*, uredila Zuzana Bartošová, 74–125. Slovart, 2007.

Mikó, Árpád. „IX-4, Hans Rueber von Püchsendorf († 1584), felső-magyarországi főkapitány síremlékének főfigurája Kassáról.“ U *Mátyás király öröksége, Késő reneszánsz művészet Magyarországon (16–17. század)*, uredili Árpád Mikó, Mária Verő i Anna Jávor, 253. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 2008.

Mikó, Árpád i Géza Pálffy. „A pozsonyi Szent Márton-templom késő reneszánsz és kora barokk siremlékei (16–17. század).“ *Művészettörténeti Értesitő* 51, br. 1–2 (2002): 107–72.

Mikó, Árpád i Géza Pálffy. „A pozsonyi ferences templom késő reneszánsz és kora barokk siremlékei.“ *Művészettörténeti Értesitő* 54, br. 3–4 (2005): 319–48.

Nagy, Iván. *Magyarország családai czimerekkel és nemzékrendi táblákkal, Kilenczedik kötet*. Pest: Ráth Mór, 1862.

Nagy, Iván. *Magyarország családai czimerekkel és nemzékrendi táblákkal, Tizenegyedik kötet*. Pest: Ráth Mór, 1865.

Pálffy, Géza. „Die adelige Funeralkultur und Typen von Grabdenkmälern im Königreich Ungarn im 16. und 17. Jahrhundert.“ U *Macht und Memoria. Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der frühen Neuzeit*, uredio Mark Hengerer, 483–513. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 2005.

Pethő, Gergely. *RÖVID MAGYAR CRONICA. SOK RENDBÉLI FŐ HISTORIÁS Könyvekböl nagy szorgalmatossággal egybe szedegettetet és IRATTATOT*. Bécsben: Cosmerovius Mátthé, 1660.

Prister, Boris. „Hrvatski ban Toma Erdödy – vitez Reda Otkupitelja.“ U *INCC-98: zbornik radova 2. međunarodnog numizmatičkog kongresa u Hrvatskoj, Opatija, 15. – 17. listopada 1998.*, uredio Julijan Dobrinić. Dobrinić & Dobrinić, 141–55. Zagreb: Hrvatsko numizmatičko društvo, 2000.

Radauš, Tatjana. „Erdődy, Toma II.“ U *Hrvatski biografski leksikon. 4, E-Gm*, uredio Trpimir Macan, 70–72. Zagreb: Leksikografski zavod *Miroslav Krleža*, 1998.

Rattkay de Nagy Thabor, Gregorio. *MEMORIA REGVM ET BANORUM, REGNORVM DALMATIÆ, CROATIÆ & SCLAVONIÆ, INCHOATA Ab Origine sua, & vsq[ue]; ad prÆsentem Annum M. DC. LII. DEDVCTA AVCTORE GREGORIO RATTKAY, DE NAGY THABOR, Lectore & Canonico Zagrabiense*. Viennæ: Ex Officina Typographica MatthÆi Cosmerouis, Sac: CÆs: Maiestatis Typographi Aulici, 1652.

Rattkay, Juraj. *Spomen na kraljeve i banove kraljevstava Dalmacije, Hrvatske i Slavonije od njihovih početaka, pa sve do ove 1652. godine koji je sastavio Juraj Rattkay od Velikog Tabora, zagrebački kanonik i lektor*, preveli Zrinka Blažević et al. Zagreb: Hrvatski institut za povijest, 2001.

Rusina, Ivan. *Renesančná a baroková plastika v Bratislave*. Bratislava: Tatran, 1983.

Rusina, Ivan. „Náhrobná plastika.“ U *Barok*: *Dejiny slovenského výtvarného umenia*, uredio Ivan Rusina, 12–15. Bratislava: Slovenská národná galéria, 1998.

Šupljika, Ivana. „Gospodari Križovljan-grada: povijest obitelji Vragović s posebnim naglaskom na posljednjeg člana Kristofora i njegov posjed u Križovljanju (1724. – 1725.).“ *Podravina* 13, br. 25 (2014.): 173–96.

Žvorc, Maja. *Preci, potomci, prestiž. Naručiteljske elite i nadgrobni spomenici na području Zagrebačke biskupije od XV. do XVIII. stoljeća*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2023.

Katarína Orviská*

Bývalý korunovačný oltár od G. R. Donnera v Dóme sv. Martina, bratislavská meštianska identita a Imrich Esterházi

Bivši krunidbeni oltar G. R. Donnera u katedrali sv. Martina, Bratislava, građanski identitet i Emerik Esterházi / Former coronation altar by G. R. Donner in St. Martin's Cathedral, Bratislava, civic identity and Imrich Esterházi

The sculpture of St Martin and the Beggar was originally located on the nonextant main and coronation altar in St Martin's Cathedral in Bratislava. The author of the sculpture was Georg Raphael Donner (1693–1741) and the commissioner the Archbishop of Esztergom, Emericus Esterházy (1664–1745). Although all experts agree that it is rare to see Saint Martin depicted in Hungarian clothing, there is no consensus on what he actually wears. For this reason, the article explores the saint's Hungarian clothing and its context with Bratislava's civic identity and the identity of the commissioner, Emericus Esterházy.

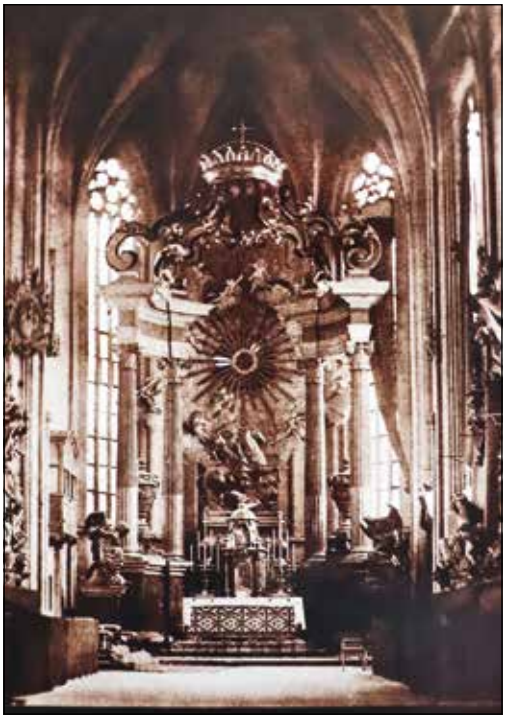
Key words: Sv. Martin, Dóm sv. Martina, Imrich Esterházi, Georg Raphael Donner, Bratislava, 18. storočie, identita

Predložený článok sa venuje jednému konkrétnemu prvku na súsoší sv. Martina so žobrákom [obr. 1] – svätcovmu uhorskému odevu a jeho kontextu s bratislavskou meštianskou identitou.[1] Súsošie sa pôvodne nachádzalo na dnes už zničenom hlavnom a korunovačnom oltári sv. Martina v Dóme sv. Martina

* Mgr. Katarína Orviská, PhD., Centrum vied o umení SAV, v.v.i., vedecká pracovníčka, Bratislava (Slovenská republika).

[1] Pretože pojem identita má veľké množstvo významov, podobne ako svojich odporcov a zástancov, rozhodla som sa využiť nasledujúcu všeobecnú definíciu, ktorú podrobne prepracoval James D. Fearon: identita znamená buď a) sociálnu kategóriu (vek, pohlavie, rasa, národnosť, rodinný či miestny pôvod, jazyk, náboženstvo, sexuálna orientácia, trieda, povolanie, presvedčenie, ale v prípade jednotlivcov môže ísť aj o vizuálne či charakterové špecifiká alebo záľuby a pod.), definovanú pravidlami členstva alebo (domnelými) charakteristickými atribútmi, alebo očakávaným chovaním; alebo b) spoločensky odlišujúci rys, na ktorý je človek obzvlášť hrdý alebo ktorý považuje za nemenný, ale spoločensky významný; pričom platiť môže len a), len b), alebo oboje. – James B. Fearon, „What Is Identity (As We Now Use the Word)?" (Stanford: Stanford University, 1999), 14, 36, https://shorturl.at/vZF9I.

Obr. 1: *Georg Raphael Donner, Súsošie sv. Martina so žobrákom, 1734–1735, zliatina olova a cínu, 275 cm, Dóm sv. Martina, Bratislava. Zdroj: Katarína Orviská.*



Obr. 2: *Georg Raphael Donner, Hlavný oltár sv. Martina v Dóme sv. Martina, Bratislava, 1733–1735, cca 18 m, zachovaná fotografia z roku 1865.*

v Bratislave. [obr. 2 a 3] Tvorcom súsošia bol Georg Raphael Donner (1693 – 1741), objednávateľom ostrihomský arcibiskup Imrich Esterházi (1664 – 1745). Hoci sa všetci odborníci zhodujú, že sv. Martin oblečený v uhorskom odeve je veľmi vzácnym úkazom, neexistuje zhoda v otázke, čo má vlastne na sebe. Podľa niektorých odborníkov ide o magnátsky odev,[2] časť hovorí o husárskej uniforme,[3] časť vychádza zo všeobecného pomenovania uhorský odev/kroj.[4]

[2] Mária Malíková, *Juraj Rafael Donner a Bratislava*, (Bratislava: Pallas, 1993), 39; Mária Pötzl-Malíková, „Zu Leben und Werk von Georg Raphael Donner", in *Georg Raphael Donner. 1693–1741: Katalog der Ausstellung: Unteres Belvedere 2. Juni bis 30. September 1993*, ed. Michael Krapf (Wien: Österreichische Galerie, 1993), 54; Mária Pötzl-Malíková, „Georg Raphael Donner: Sv. Martin so žobrákom", *Pamiatky a múzeá*, no. 5–6 (1992), 29; Miklós Mojzer, „Egy jelmezes mecénás. Esterházy Imre hercegprímás," in *Sub minervae nationis praesidio*, ed. Ferenc Tőkei et al (Budapest: ELTE, 1989), 65.

[3] Jozef Haľko a Štefan Komorný, *Dóm: Katedrála sv. Martina v Bratislave* (Bratislava: Lúč, 2010), 339; Péter Kovács, *Donner* (Budapest: Corvina, 1979), 18.

[4] Ingeborg Schemper-Sparholz, „Lovasszobor az oltáron: gondolatok Georg Raphael Donner pozsonyi fooltárárol, Josef Thaddäus Stammel gráci Szent Marton-oltárával összehasonlítva," *Művészettörténeti értesítő* 45, no. 3–4 (1996), 161; Andreas Pigler, *Georg Raphael Donner* (Leipzig: Verlag Dr. Hans Epstein, 1929), 45; Ivan Rusina, *Renesančná a barokova plastika v Bratislave* (Bratislava: Tatran, 1983), 94.

Obr. 3: *Franz Messmer a Wenzel Pohl, Korunovácia Márie Terézie v Bratislave (1741), 1768, olej na plátne, cca 250 × 140 cm, Maďarská ambasáda vo Viedni. Zdroj: bratislavskerozky.sk.*

Obr. 4: *Martin Engelbrecht, Portrét plukovníka grófa von Schluga, okolo 1740, kolorovaný lept, 29,4 × 18,4 cm. Zdroj: Univerzitná knižnica, Viedeň, licencia CC BY-NC.*

Husársku uniformu [obr. 4] tvoril krátky kabát dolomán s radovým šnúrovým zapínaním. Na ňom nosili husári podobne šnurovaný a kožušinou lemovaný kabátec – mentieku. Úzke nohavice boli na dvoch predných rozparkoch bohato zdobené. Dolomán v páse obtáčala šerpa z farebnej vlny, na ktorú boli navlečené pletené trubičky ako gombíky. Ako pokrývka hlavy slúžil husárom kalpak z čiernej alebo hnedej kožušiny. Zvláštnosťou husárskeho výstroja bola plochá kožená taška (*Säbeltasche*) nosená cez pravé rameno. Veko tašky, najmä u dôstojníkov, bohato zdobili výšivky s ľudovými motívmi, neskôr erbom majiteľa pluku. Výzbroj tvorila zakrivená šabľa orientálneho typu v koženej pošve, karabína a dve pištole. Kone mali sedlá uhorského typu, bežne sa využívala zdobená čabraka. Pri rozpoznávaní plukov hrala dôležitú rolu farba. Tá sa pritom často menila, napríklad pri zmene majiteľa pluku sa zmenila farba dolománu

i mentieky.[5] Odev šľachticov taktiež pozostával z dolománu, mentieky, úzkych nohavíc, čižiem a kalpaku. [obr. 5] Dolomán sa zvykol zdobiť a vpredu sa na prsiach odev prichytával drahocennými sponami a reťazami. Zimné mentieky sa podšívali kožušinou.[6]

Z odevu sv. Martina teda nejde určiť, o aký typ ide. Na identifikáciu husárskej uniformy, ktorá by umožnila priradenie ku konkrétnemu pluku, chýba farebnosť uniformy, *Säbeltasche*, sedlo, čabraka, výzbroj. Hlavný prvok napovedajúci, že ide o husára, je vojenský dôstojnícky kalpak. Dôstojníci-husári si bežne zdobili uniformu podľa vlastného vkusu a na kalpak si pripínali najrôznejšie ozdoby.[7] Pozoruhodnou je aj levia koža, na ktorej svätec sedí. Medzi husármi bolo populárne nosiť leviu kožu prehodenú cez rameno, nebolo však bežné na nej sedieť. Takéto zachytenie husára je teda značne schematické. Na úplnosť dodajme, že v danej dobe existovali aj iné jazdecké oddiely – kyrysníci, karabinieri a dragúni – avšak na našom území sa formovali len husárske pluky. Ich uniformy sa navyše od tých husárskych líšia, napríklad jediní, ktorí nosili kalpak, boli husári.[8]

Obr. 5: *Daniel Schmidelli, Portrét Jozefa Ilešháziho, 1764, olej na plátne, 237 × 157 cm. Zdroj: Trenčianske múzeum.*

V prospech predpokladu, že ide o šľachtica, svedčí mohutná reťaz na mentieke. Svojím vzhľadom sa ponáša na reťaz od rádu zlatého rúna, samotný prívesok chýba. Sv. Martin je teda oblečený v šatstve, z ktorého sa nedá určiť, či ide o vojenský, alebo šľachtický odev; na hlave má vojenskú husársku dôstojnícku čiapku a na mentieke šľachtickú reťaz podobnú reťazi rádu zlatého rúna. V husárskej uniforme so všetkými atribútmi

[5] Harald Skala, *Slávne časy cisárskej jazdy v 17.–19. storočí* (Prešov: Universum, 2005), 26; György Ságvári a Győző Somogyi, *Das Buch der Husaren* (Budapest: Magyar Könyvklub, 1999); Vojtech Dangl a Vladimír Segeš, *Vojenské dejiny Slovenska*, vol. 3: *1711–1914* (Bratislava: Vojen. inform. a tlač. Agentúra, 1996), 36; Zoltán Barcy a Győző Somogyi, *Magyar huszárok* (Budapest: Móra F, 1987), 6.

[6] Tünde Lengyelová, *Život na šľachtickom dvore*: *odev, strava, domácnosť, hygiena, voľný čas* (Bratislava: Slovart, 2016), 80–81; József Höllrigl, „Magyar és török viseletek a XVI–XVII. Században," in *Magyar művelődéstörténet 3. A kereszténység védőbástyája*, ed. Sándor Domanovszky (Szekszárd: Babits Magyar-Amerikai Kiadó, 1993), 360–361.

[7] Barcy – Somogyi, *Magyar huszárok*, 33.

[8] Dangl – Segeš, *Vojenské dejiny*, 35.

spolu s dôstojníckym kalpakom a šľachtickou reťazou/zdobenou sponou sa však dokázateľne portrétovalo niekoľko husárskych veliteľov-šľachticov.[9] [obr. 4] Naopak, šľachtici-nevojaci sa zvykli portrétovať v uhorskom odeve občas aj s kalpakom, avšak nie s vojenskými insígniami. Sv. Martina preto treba v tomto kontexte chápať ako vojenského veliteľa-šľachtica, čo predstavuje anomáliu v rámci jeho ikonografie.[10]

Podľa predstáv baroka bol navyše v Uhorsku vnímaný ako uhorský svätec[11] nehľadiac na fakt, že ho možno považovať za internacionálneho svätca populárneho v celej Európe a patróna mnohých európskych šľachtických rodov. Úcta k sv. Martinovi sa v Uhorsku udomácnila zásluhou uhorského kráľa Štefana (vláda 1000 – 1038) a jeho otca Gejzu, ktorý v Pannonhalme postavil jemu zasvätený kláštor i chrám. V zápase proti šíreniu pohanstva a proti Kopáňovi Štefan prosil o príhovor sv. Martina, ktorý sa tak stáva hlavným patrónom celého Uhorska i rodu Arpádovcov. K tejto úcte napomohla aj Štefanova manželka Gizela. Tá poznala úctu k svätcovi už v rodnom Bavorsku. Podobne sa k jeho kultu dostal aj biskup Gerhard, vychovávateľ Štefanovho syna sv. Imricha, ktorý si ho so sebou prináša z Talianska. V roku 1074 pred bitkou pri Mogyoróde zložil sľub sv. Martinovi aj sv. Ladislav. Po víťazstve nad Šalamúnom na mieste bitky založil benediktínske opátstvo na svätcovu počesť. Arpádovci si často vyberali sv. Martina ako patróna kostolov. Tri kapituly – bratislavská, spišská a aradská – dokonca niesli jeho meno. Jeho úloha ako patróna krajiny pretrvala aj po vymretí Arpádovcov. V roku 1427 kráľ Žigmund Luxemburský (1368 – 1437) ho v listine vymenoval za najvýznamnejšieho patróna krajiny.[12]

[9] Martin Engelbrecht, portrét grófa Antona von Kalnocki, grafika, okolo 1740, inv. č. HB 23927,47, Germanisches Nationalmuseum, Norimberg; Martin Engelbrecht, portrét grófa Johanna Baroniay (Baranyay), grafika, okolo 1740, inv. č. HB 23927,115, Germanisches Nationalmuseum, Norimberg; Martin Engelbrecht, portrét grófa Františka Leopolda Nádašdyho z Fogarasu, grafika, okolo 1740, inv. č. HB 23927,109, Germanisches Nationalmuseum, Norimberg; Martin Engelbrecht, portrét kniežaťa Pavla Antona Esterháziho, grafika, okolo 1740, inv. č. HB 23927,135, Germanisches Nationalmuseum, Norimberg; Martin Engelbrecht, portrét grófa von Schluga, kolorovaná grafika, okolo 1740, inv. č. III,263,31, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Nemecko; Martin Engelbrecht, portrét grófa Johanna Josepha von Herberstein, kolorovaná grafika, 1731–1755, inv. č. III,263,39, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Nemecko; Martin van Meytens, portrét grófa Alexandra Károlyi, maľba, pred 1743, súkromné zbierky.

[10] O sv. Martinovi a jeho ikonografii existuje množstvo vedeckých publikácií, viď napr.: Raymond van Dam, *Leadership and Community in Late Antique Gaul* (Berkeley: University of California Press, 1992); Raymond van Dam, *Saints and their miracles in late antique Gaul* (Princeton: Princeton University Press, 2011); Yossi Maurey, *Medieval Music, Legend, and the Cult of St. Martin*: *the Local Foundations of a Universal Saint* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014); Ferenc Tóth, „Szent Márton, a katona: Gondolatok a Szent Márton-kultusz Szombathely fejlődésében betöltött kora újkori szerepéről," *Vasi Szemle* 69, no. 1 (2015), 705–14; Judith Rosen, *Martin von Tours*: *der barmherzige Heilige* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2016); Martin Scheutz, „Geteilte Mäntel, ein Hauch von Fasching und ein neuer Martinskult: Die Verehrung des Martin in der Frühen Neuzeit," *Archiv für Kulturgeschichte* 98, no. 1 (2016), 95–134.

[11] Pötzl-Malíková, *Georg Raphael Donner*, 28.

[12] Úloha svätého Martina ako patróna krajiny však nebola v súdobom Uhorsku výlučná. Popri ňom sa v ranom období za sv. Štefana v podobnej úlohe objavovali aj sv. Juraj, sv. Michal a najmä Panna Mária. – László Koszta, „Szent Márton tiszteletének magyarországi kezdete: Megjegyzések az első magyar bencés monostor, Pannonhalma alapításához," in *Annales Historici Prešoviensis*, ed. Martin Pekár, Patrik Derfiňák a Peter Zmátlo (Prešov: Universum, 2005), 71–74; Richard Pražák, *Legendy a kroniky Koruny uherské* (Praha: Vyšehrad, 1988), 82, 84, 98, 351–52.

Z 19. a začiatku 20. storočia z obdobia nacionalizmu sa nám zachovalo veľké množstvo najmä maďarských novinových článkov, podľa ktorých ide o dielo, na ktorom svätec s použitým odevom prezentuje maďarskú identitu.[13] Akú však mali identitu ľudia 18. storočia, najmä v prostredí Bratislavy? Meštianskej identite v novoveku sa venovala napr. Barbara Hodásová (Balážová). Konštatuje, že život človeka ranonovovekej spoločnosti i jeho úspechy v profesionálnej kariére od začiatku určoval počestný pôvod. V meštianskom prostredí bolo nemysliteľné, aby sa do spoločnosti zaradil jedinec nemanželského pôvodu. Rodičia museli verejne uzatvoriť manželstvo a prvé dieťa sa smelo narodiť najskôr deväť mesiacov po svadbe. Ak sa toto pravidlo snažil niekto akýmkoľvek spôsobom porušiť, pri odhalení ho čakali sankcie. Riadny rodný list sprevádzal človeka po celý život a bol jeho vstupenkou do slušnej spoločnosti. Každý, kto sa uchádzal o meštianstvo, vstup do cechu alebo manželstvo, musel predložiť rodný list, v ktorom sa uvádzalo meno, dátum a miesto narodenia, pôvod a zamestnanie rodičov. Prvotná identifikácia novovekého človeka v Uhorsku sa spájala s jeho mikropôvodom – s konkrétnym mestom a konkrétnou rodinou. Národnosť teda v uhorskom prostredí ešte v 18. storočí nehrala výraznejšiu rolu. O tom svedčí aj fakt, že sa do cechov v uhorských mestách prijímali aj cudzinci, najmä z území dnešného Nemecka, Rakúska, Čiech, Moravy, Sliezska, občasne aj zo vzdialenejších kútov Európy (Švajčiarsko, Prusko či Španielsko). Barbara Hodásová konštatuje, že na určenie národnosti uhorského obyvateľa nie je možné použiť miesto narodenia (vzhľadom na výraznú – nielen vnútornú – migráciu) ani jazyk. Ako príklad spomína súpis členov kremnickej mestskej správy z roku 1762. Samozrejmosťou bolo ovládanie nemčiny, nechýbala však ani znalosť slovenčiny, maďarčiny a latinčiny. Jazykové znalosti sa uvádzali pri dvadsaťjeden členoch, pričom osem ľudí uviedlo – medzi inými jazykmi – aj znalosť slovenčiny.[14]

Jeden z najtrefnejších súhrnov uhorskej identity u šľachty ponúka József Demmel. Ten vo svojom výskume „uhorskej šľachty s materinským jazykom slovenským" poukazuje na fakt, že chápanie identity bolo pred nacionalizmom 19. storočia iné, než ho chápeme my dnes v „postnacionalistickej" dobe. Pred nacionalizmom existovali dve základné zložky identity šľachtica – politická/národná príslušnosť a jazyková príslušnosť.[15] Pri definícii slovenskej šľachty prichádza k uzáveru: „*Keby sme teraz chceli vymedziť najdôležitejšie charakteristiky tejto vrstvy, uvedieme, že ide o šľachtickú elitu Horného Uhorska, ktorej členovia sa dôrazne považovali za súčasť uhorského šľachtického národa, natio Hungarica, a popritom ako dominantný jazyk, respektíve ako jeden z dominantných jazykov, používali vo viacerých dôležitých oblastiach života (rodinná komunikácia), ako aj v miestnej verejnej správe, pri*

[13] Spomeňme si aspoň niektoré: Porzó Feldunai, „A püspök úr pongyolában," *Pozsonyvidéki Lapok* 8, no. 4 (6. 6. 1880), 1; Sándor Vutkovich, „A nemzeti ügy Pozsonyban," *Nyugatmagyarországi Hiradó* 14, no. 23 (27. 1. 1901), 1–2; Kornél Divald, „Láthatatlan műemlékek," in *Művészet 4*, ed. Károly Lyka (Budapest: Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat, 1905), 164; Haľko a Komorný, Dóm, 339.

[14] Barbara Balážová, „Linguarum Hungaricae, Germanicae et Slavonicae gnarus: K otázke „národnosti" meštianskeho umelca raného novoveku," in *Sociálne vedy a humanistika očami mladých: zborník zo stretnutia v Třešti 14.-16.3.2005*, ed. Tatiana Sedová (Bratislava: Veda, 2006), 147–50.

[15] József Demmel, „Stav zemiansky národa slovenského". Uhorská šľachta slovenského pôvodu," *Forum Historiae* 6, no. 2 (2012), 59.

správe majetku, respektíve v regionálnom politickom živote, niektorý z spísaných variantov slovenčiny.“[16]

Viacjazyčnosti uhorskej identity sa venovali z rôznych pohľadov aj Juraj Šedivý a Jozef Tancer. Juraj Šedivý pri výskume stredovekých identít v Bratislave prichádza k zaujímavému záveru. Preferovaný jazyk – alebo dokonca etnicita – jedinca bol pre stredovekých mešťanov druho- až treťoradým skupinovým identifikačným činiteľom. Navyše je otázne, či sa jeho skupinová identita kryla s jeho preferovaným jazykom. Až na explicitné identifikácie sa etnická identita nedá zistiť, preto sú akékoľvek kvantifikácie etnických skupín v mestách príliš hypotetickými a špekulatívnymi. Multilingualita Bratislavy zodpovedá antropologickej zásade, že menšie lokality majú tendenciu k unitárnosti a naopak, väčšie centrá podporujú (jazykovú) diverzitu. Zo Šedivého práce zároveň vyplýva, že v stredovekej Bratislave bola viacjazyčnosť realitou, avšak obmedzenou. Veľkú prevahu mala nemčina v ústnom prejave aj v písomnej komunikácii – či listinnej alebo nápisovej. To však zároveň neznamenalo, že to bol rodný jazyk komunikujúcich. Nemčina vystriedala latinčinu v priebehu 14. storočia, pričom však latinčina zostala cirkevným jazykom aj v rámci cirkevnej administratívy. Tieto javy následne plynule pokračujú v ranom novoveku. Hoci až do druhej polovice 19. storočia prevládal v uliciach mesta nemecký jazyk (v diplomatickej komunikácii a administratíve sa čeština/slovenčina objavuje od tretiny 15. storočia a maďarčina od prelomu 15. a 16. storočia), obyvatelia sa prezentovali ako hrdí uhorskí patrioti.[17]

Z uvedeného by nám malo byť jasné, že sv. Martina v uhorskom odeve mohli v 18. storočí „za svojho“ považovať bratislavskí Nemci, Rakúšania, Slováci, Maďari aj Chorváti. V tomto období navyše predstavoval súčasť vyjadrenia vlastnej identity práve odev. Rôzne krajiny mali rôzne odevy, ktorými vyššia trieda (šľachta, bohatí mešťania) demonštrovala svoju politickú identitu.[18] To v praxi znamená, že sv. Martin odetý v uhorskom odeve ako husársky veliteľ – šľachtic, predstavoval súčasť uhorskej identity bez ohľadu na to, či jej príslušník mal materinský jazyk slovenský, maďarský, nemecký alebo chorvátsky. Krajinská a politická identita *natio hungarica* však nebola spoločná len pre šľachtu a bratislavskú meštiansku populáciu, ale pre celé kráľovstvo.

Povedané inými slovami, Imrich Esterházi pri objednávaní oltára musel poznať viacjazyčnú uhorskú identitu svojich veriacich, v ktorej bol uhorský odev sv. Martina považovaný za znak identity jej príslušníkov bez ohľadu na jazyk. V 18. storočí sa bratislavský uhorský Slovák, Maďar, Chorvát, Nemec či Rakúšan mohol pri oltári „zbožne a precítene sústrediť k modlitbám“ a „oprávnene tu

[16] József Demmel, *Panslávi v kaštieli. Zabudnutý príbeh slovenského národného hnutia* (Krásno nad Kysucou: Kalligram, 2017), 23.

[17] Juraj Šedivý, „Jazyková a etnická pluralita v stredovekom Prešporku/Bratislave – stredoveká realita alebo moderný obraz?“ *Forum Historiae*, no. 2 (2012) 16, 26, 31; Jozef Tancer a Elena Mannová, „Od uhorského patriotizmu k menšinovému nacionalizmu: Zmeny povedomia Nemcov na Slovensku v 18. až 20. storočí,“ in *My a tí druhí v modernej spoločnosti*: *konštrukcie a transformácie kolektívnych identít*, ed. Gabriela Kiliánová, Eva Kowalská a Eva Krekovičová (Bratislava: Veda, 2009), 368.

[18] Irena Turnau, *History of Dress in Central and Eastern Europe from the Sixteenth to the Eighteenth Century* (Warszawa: Institute of the History of Material Culture, Polish Academy of Sciences, 1991), 7.

hľadať svoj domov", ako to v 19. storočí napísali noviny *Pozsonyvidéki lapok*.[19] Toto tvrdenie podporuje fakt, že v dobe výstavby oltára bola úradným jazykom v Bratislave nemčina, cirkevným jazykom latinčina, s ťažko identifikovateľným objemom príslušníkov jednotlivých národov či jazykových skupín.

Na tomto mieste sa môžeme zastaviť pri identite objednávateľa, Imricha Esterháziho. [obr. 6] Ten v priebehu svojho života dosiahol najvyššie možné funkcie v rámci Uhorského kráľovstva v cirkevnej oblasti, vo svetskej patril k najvýznamnejším politikom. Tieto úspechy v priebehu života dosiahol vďaka neochvejnej podpore habsburských kráľov – Jozefa I. (1678 – 1711), Karola VI. (ako uhorský kráľ Karol III., 1685 – 1740) aj Márie Terézie (1717 – 1780). Pri najrôznejších príležitostiach pretláčal ich vôľu absolutistickým spôsobom, často na úkor domácej šľachty. V roku 1680 vstúpil do rehole pavlínov, o osem rokov neskôr bol vysvätený za kňaza. Získal doktorát z filozofie vo Viedenskom Novom Meste a doktorát z teológie v Ríme na jezuitskom Collegium Germanicum et Hungaricum. Svoje teologické štúdium úspešne zakončil v roku 1687, keď napísal dizertačnú prácu *Theses ex universa theologia*. V rokoch 1688 – 1692 vyučoval v chorvátskom meste Lepoglava filozofiu, odkiaľ sa presunul do Trnavy, kde do roku 1695 učil filozofiu a teológiu. Nasledujúci rok uverejnil knižne časť svojich trnavských prednášok pod názvom *Theses theologicae. De Jure & Dominio*. Táto práca, podobne ako jeho dizertácia, je dnes nezvestná.

Obr. 6: *Josef Kurtz, Portrét arcibiskupa Imricha Esterháziho, okolo 1735, olej na plátne, 216 × 129 cm. Zdroj: Slovenská národná galéria, voľné dielo.*

Po odchode z Trnavy odišiel do obce Remete, dnes miestna časť Záhrebu, kde sa stal priorom pavlínskeho kláštora. V rokoch 1702 – 1707 pôsobil ako rádový generál pavlínov. Následne sa stal vacovským (1706) a záhrebským (1708) biskupom. Do týchto funkcií ho menoval Jozef I. Záhrebským biskupom bol do roku 1723, keď sa stal vesprémskym biskupom. O dva roky neskôr sa Esterházi stal ostrihomským arcibiskupom, uhorským prímasom, ríšskym kniežaťom a ostrihomským županom[20] (ostrihomský

[19] Porzó Feldunai, „A püspök úr pongyolában," *Pozsonyvidéki Lapok* 8, no. 4 (6. 6. 1880), 1.

[20] Hoci sa táto informácia bežne vo vedeckých publikáciách neobjavuje, v rámci uhorskej administratívy existovalo už od stredoveku nariadenie, podľa ktorého sa ostrihomský arcibiskup automaticky stával ostrihomským županom a hlavným županom. V 16. storočí platilo, že funkciu a právomoci župana vykonával najmä vicežupan. Do jeho právomoci patrilo súdnictvo, obrana štátu a výber daní. Od 17. storočia sa rozvíjala stoličná autonómia. Čoraz väčšiu úlohu nadobúdal stoličný snem (*Komitatsversammlung*), ktorý aj volil vicežupana. Ten tak mal v rukách skutočnú

arcibiskup sa zároveň stáva prímasom, ríšskym kniežaťom a ostrihomským županom). Tento úrad zastával až do svojej smrti roku 1745. Čo sa týka jeho politickej kariéry, 23. januára 1725 bol Karolom VI. vymenovaný za uhorského dvorského kancelára. Funkciu však zastával len do smrti prímasa Kristiána Augusta Saského (1666 – 1725) z 23. augusta. V roku 1715 získal grófsky titul a funkciu kráľovského tajného radcu, ktorú zastával aj za vlády Márie Terézie. V tom istom roku bol zároveň zvolený za člena komisie určenej na revíziu zákonov a súdneho systému, tzv. Commisio Systematica. Funkciu zastával do roku 1723. Približne od nultých do dvadsiatych rokov sa pravidelne zúčastňoval na chorvátskych a uhorských snemoch.[21]

Úradné dokumenty dokazujú, že s cisárskym dvorom komunikoval nemecky, s duchovenstvom latinsky.[22] Znalosť viacerých jazykov demonštroval v tlačených prameňoch. V priebehu svojho záhrebského episkopátu napísal modlitbu sv. Františkovi Xaverskému. Zaujímavým je, že toto dielo napísal v dvoch jazykoch – latinsky a chorvátsky. Ako ostrihomský arcibiskup napísal úvod k *Životopisu sv. Jána Almužníka* po latinsky, nemecky, slovensky a maďarsky, kde sa zakaždým podpísal ako brat Imrich.[23] Môžeme teda vidieť, že s bežnou populáciou sa v osobnom kontakte rozprával ich materinským jazykom. Vzhľadom na kariéru a jazykové znalosti prímasa môžeme predpokladať, že sa sám považoval za príslušníka *natio hungarica*.

---

moc. V tomto období titul hlavného župana bol skôr hodnostný a titulárny, určujúci príslušnosť k vysokej šľachte, bez skutočných právomocí. Zmena nastala až v 18. storočí. Od roku 1711 platilo, že hlavný župan sa stával zástupcom kráľa vo svojej župe a musel vykonávať reálnu funkciu. Ak ju kandidát nebol schopný vykonávať, úrad nebol obsadený. Pozri Zoltán Fallenbüchl, *Magyarország főispánjai 1526–1848* (Budapest: Argumentum, 1994), 29, 30–32, 38–40, 75.

[21] Emericus Esterházy, *Theses ex universa theologia sub Auspiciis Reverendissimi Patris P. Tyrsi Gonzalez Præpositi Generalis Societatis Jesu publice propugnandæ* [...] (Romæ: ex Typographia Pauli Monetæ, 1687); Emericus Esterházy, *Theses theologicae*: *De Jure & Dominio, Quas in Congregatione Generali Ordinis S. Pauli, Primi Eremitae Anno M.DC.XCVI. Die XI. Junij Defendendas suscepit Venerabilis Pater Fridericus Geiseler* [...] (Tyrnaviae, 1696); Katarína Orviská, „Imrich Esterházi a jeho historiografia pri výskume dejín umenia," *Ars* 55, no. 2 (2022), 172; Katarína Oviská, „Obraz Imricha Esterháziho v panegyrikách v kontexte jeho osobnosti a osobných ambícií," in *Kapitulská od minulosti po budúcnosť* (Bratislava: RKCMBF UK, 2024), 259–60..

[22] V prípade záujmu o administratívne dokumenty viažuce sa na prímasovu prácu, pozri Katarína Orviská, „Imrich Esterházi," 171–172.

[23] Imbrih Esterhazi od Galanthe, *Molitva k-sz. Otczu Ferenczu Xaveriussu velikomu indianszkomu apostolu, Zagreb,* 1715; Emericus Esterhazi de Galantha, *Oratio a celsissimo, ac reverendissimo S. R. I. principe Emerico e comitibus Esterhazi de Galantha, metropolitanae Strigoniensis ecclesiae archi-episcopo, & Hungariae primate, &c. tunc Dignissimo Episcopo Zagrabiensi composita, & certo, ac perpetuo voto suo ad Thaumaturgum S.Franciscum Xaverium facio* [...], 1715; Emericus Esterhazy, *Vita S. Joannis Eleemosynarii Alexandrini Patriarchae, ex Antiquo Autographo In Vitas Patrum De verbo ad verbum excerpta, et Quatuor linguis Latinâ, Germanicâ, Hungaricâ, Slavonicâ Posoniensium* (Possonii: Joannis Pauli Royer, 1732); Emericus Esterhazy, *Żywot S. Yana Almuznara, alexandynskeho patryarchy ze Starodawnej Knihi żywoti Otczuw nazwanej od slowa do slowa wibrany A sstwerim jazikem Latinskim Nemeczkim Uherskim Slowenskim* (Presporok: Yan Pawol Royer, 1732); Imre Esterhazy, *Alamisnás Sz. Jánosnak Alexandriai patriárkának Élete. Melly, egy régi, Atyák életekről költ irásból, Szóról Szóra Szedetett, és Négy: ugymint Deák, Német, Magyar, Tót* (Posony: János Pál Royer, 1732); Emericus Esterhazy, *Leben Des Heiligen Allmosen-Gebers Joannis Alexandrinischen Patriarchens, Aus einer Mehr denn tausend Jahr alt- bewährten Geschichts- Verfassung Unter dem Nahmen: Das Leben der Alt-Vätter, zusammen getragen, Und denen Preßburgern, Bey welchen Dessen H. unversehrter Leichnam ruhet Zu sonderbarem Nutzen In vier Sprachen: als Lateinisch, Deutsch, Hungarisch und Böhmisch* (Pressburg: Joann Paul Royer, 1732).

Záver

Z odevu sochy sv. Martina nejde určiť, o aký typ ide. Na identifikáciu husárskej uniformy, ktorá by umožnila priradenie ku konkrétnemu pluku, chýba farebnosť uniformy, *Säbeltasche*, sedlo, čabraka, výzbroj. Hlavný prvok napovedajúci, že ide o husára, je vojenský dôstojnícky kalpak. Takéto zachytenie husára je teda značne schematické. V prospech predpokladu, že ide o šľachtica, svedčí mohutná reťaz na mentieke. Svojím vzhľadom sa ponáša na reťaz od rádu zlatého rúna, samotný prívesok chýba. Sv. Martin je teda oblečený v šatstve, z ktorého sa nedá určiť, či ide o vojenský, alebo šľachtický odev; na hlave má vojenskú husársku dôstojnícku čiapku a na mentieke šľachtickú reťaz podobnú reťazi rádu zlatého rúna. V husárskej uniforme so všetkými atribútmi spolu s dôstojníckym kalpakom a šľachtickou reťazou/zdobenou sponou sa však dokázateľne portrétovalo niekoľko husárskych veliteľov-šľachticov. Sv. Martina preto treba v tomto kontexte chápať ako vojenského veliteľa-šľachtica, čo predstavuje anomáliu v rámci jeho ikonografie.

Svätec odetý v uhorskom odeve ako husársky veliteľ-šľachtic, predstavoval súčasť uhorskej identity bez ohľadu na to, či príslušník tejto identity mal materinský jazyk slovenský, maďarský, nemecký alebo chorvátsky. Práve v tomto kontexte je možné pochopiť napr. rozhodnutie Imricha Esterháziho preložiť životopis sv. Jána Almužníka do „našich ľudových jazykov" – nemčiny, slovenčiny a maďarčiny. Prímas pri objednávaní oltára musel poznať viacjazyčnú uhorskú identitu svojich veriacich, v ktorej bol uhorský odev sv. Martina považovaný za znak identity jej príslušníkov bez ohľadu na jazyk. V tomto zmysle dokázal prímas vyhotoviť oltár, ktorý počas nedeľných omší slúžiť na posilňovanie viery a svojím spôsobom aj kolektívnej identity bežných veriacich protireformačným spôsobom.

Zoznam prameňov a použitej literatúry

Balážová, Barbara. „Linguarum Hungaricae, Germanicae et Slavonicae gnarus. K otázke „národnosti" meštianskeho umelca raného novoveku." In *Sociálne vedy a humanistika očami mladých: zborník zo stretnutia v Třešti 14.–16.3.2005*, edited by Tatiana Sedová, 146–50. Bratislava: Veda, 2006.

Barcy, Zoltán, and Győző Somogyi. *Magyar huszárok*. Budapest: Móra F, 1987.

Dam, Raymond van. *Leadership and Community in Late Antique Gaul*. Berkeley: University of California Press, 1992.

Dam, Raymond van. *Saints and their miracles in late antique Gaul*. Princeton: Princeton University Press, 2011.

Dangl, Vojtech, and Vladimír Segeš. *Vojenské dejiny Slovenska. 3. zväzok, 1711–1914*. Bratislava: Vojen. inform. a tlač. Agentúra, 1996.

Demmel, József. „Stav zemiansky národa slovenského". Uhorská šľachta slovenského pôvodu." *Forum Historiae* 6, no. 2 (2012): 56–67.

Demmel, József. *Panslávi v kaštieli. Zabudnutý príbeh slovenského národného hnutia*. Krásno nad Kysucou: Kalligram, 2017.

Divald, Kornél. „Láthatatlan műemlékek." In *Művészet* 4, edited by Károly Lyka, 159–64. Budapest: Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat, 1905.

Esterházy, Emericus. *Theses ex universa theologia sub Auspiciis Reverendissimi Patris P. Tyrsi Gonzalez Præpositi Generalis Societatis Jesu publice propugnandæ* [...] Romæ: ex Typographia Pauli Monetæ, 1687.

Esterházy, Emericus. *Theses theologicae. De Jure & Dominio, Quas in Congregatione Generali Ordinis S. Pauli, Primi Eremitae Anno M.DC.XCVI. Die XI. Junij Defendendas suscepit Venerabilis Pater Fridericus Geiseler* [...] Tyrnaviae, 1696.

Esterhazi od Galanthe, Imbrih. *Molitva k-sz. Otczu Ferenczu Xaveriussu velikomu indianszkomu apostolu*. Zagreb, 1715.

Esterhazi de Galantha, Emericus. *Oratio a celsissimo, ac reverendissimo S. R. I. principe Emerico e comitibus Esterhazi de Galantha, metropolitanae Strigoniensis ecclesiae archi-episcopo, & Hungariae primate, &c. tunc Dignissimo Episcopo Zagrabiensi composita, & certo, ac perpetuo voto suo ad Thaumaturgum S.Franciscum Xaverium facio* [...] Zagrabiae 1715.

Esterhazy, Emericus. *Vita S. Joannis Eleemosynarii Alexandrini Patriarchae, ex Antiquo Autographo In Vitas Patrum De verbo ad verbum excerpta, et Quatuor linguis Latinâ, Germanicâ, Hungaricâ, Slavonicâ Posoniensium*. Possonii: Joannis Pauli Royer, 1732.

Esterhazy, Emericus. *Żywot S. Yana Almuznara, alexandynskeho patryarchy ze Starodawnej Knihi żywoti Otczuw nazwanej od slowa do slowa wibrany A sstwerim jazikem Latinskim Nemeczkim Uherskim Slowenskim*. Presporok: Yan Pawol Royer, 1732.

Esterhazy, Imre. *Alamisnás Sz. Jánosnak Alexandriai patriárkának Élete. Melly, egy régi, Atyák életekről költ irásból, Szóról Szóra Szedetett, és Négy: ugymint Deák, Német, Magyar, Tót*. Posony: János Pál Royer, 1732.

Esterhazy, Emericus. *Leben Des Heiligen Allmosen-Gebers Joannis Alexandrinischen Patriarchens, Aus einer Mehr denn tausend Jahr alt- bewährten Geschichts- Verfassung Unter dem Nahmen: Das Leben der Alt-Vätter, zusammen getragen, Und denen Preßburgern, Bey welchen Dessen H. unversehrter Leichnam ruhet Zu sonderbarem Nutzen In vier Sprachen: als Lateinisch, Deutsch, Hungarisch und Böhmisch*. Pressburg: Joann Paul Royer, 1732.

Fallenbüchl, Zoltán. *Magyarország főispánjai 1526–1848*. Budapest: Argumentum, 1994.

Fearon, James B. *What Is Identity (As We Now Use the Word)?* Stanford: Stanford University, 1999.

Feldunai, Porzó. „A püspök úr pongyolában." *Pozsonyvidéki Lapok* 8, no. 4 (6. 6. 1880): 1.

Haľko, Jozef, and Štefan Komorný. *Dóm: Katedrála sv. Martina v Bratislave*. Bratislava: Lúč, 2010.

Höllrigl, József. „Magyar és török viseletek a XVI–XVII. Században." In *Magyar művelődéstörténet*, vol. 3: *A kereszténység védőbástyája*, edited by Sándor Domanovszky, 357–86. Szekszárd: Babits Magyar-Amerikai Kiadó, 1993.

Koszta, László. „Szent Márton tiszteletének magyarországi kezdete. Megjegyzések az első magyar bencés monostor, Pannonhalma alapításához." In *Annales Historici Prešoviensis*, edited by Martin Pekár, Patrik Derfiňák and Peter Zmátlo, 67–79. Prešov: Universum, 2005.

Kovács, Péter. *Donner*. Budapest: Corvina, 1979.

Lengyelová, Tünde. *Život na šľachtickom dvore: odev, strava, domácnosť, hygiena, voľný čas*. Bratislava: Slovart, 2016.

Malíková, Mária. *Juraj Rafael Donner a Bratislava*. Bratislava: Pallas, 1993.

Maurey, Yossi. *Medieval Music, Legend, and the Cult of St. Martin: the Local Foundations of a Universal saint*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

Mojzer, Miklós. „Egy jelmezes mecénás. Esterházy Imre hercegprímás.“ In *Sub minervae nationis praesidio*, edited by Ferenc Tőkei et al, 64–70. Budapest: ELTE, 1989.

Orviská, Katarína. „Imrich Esterházi a jeho historiografia pri výskume dejín umenia.“ *Ars* 55, no. 2 (2022): 169–81.

Orviská, Katarína. „Obraz Imricha Esterháziho v panegyrikách v kontexte jeho osobnosti a osobných ambícií.“ In *Kapitulská od minulosti po budúcnosť*, edited by Peter Slepčan, 259–92. Bratislava: RKCMBF UK, 2025.

Pigler, Andreas. *Georg Raphael Donner.* Leipzig: Verlag Dr. Hans Epstein, 1929.

Pötzl-Malíková, Mária. „Zu Leben und Werk von Georg Raphael Donner.“ In *Georg Raphael Donner. 1693 – 1741. Katalog der Ausstellung: Unteres Belvedere 2. Juni bis 30. September 1993*, edited by Michael Krapf, 31–83. Wien: Österreichische Galerie, 1993.

Pötzl-Malíková, Mária. „Georg Raphael Donner: Sv. Martin so žobrákom.“ *Pamiatky a múzeá*, no. 5–6 (1992): 28–30.

Pražák, Richard. *Legendy a kroniky Koruny uherské*. Praha: Vyšehrad, 1988.

Rosen, Judith. *Martin von Tours: der barmherzige Heilige*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2016.

Rusina, Ivan. *Renesančná a baroková plastika v Bratislave*. Bratislava: Tatran, 1983.

Ságvári, György and Győző Somogyi. *Das Buch der Husaren*. Budapest: Magyar Könyvklub, 1999.

Schemper-Sparholz, Ingeborg. „Lovasszobor az oltáron: gondolatok Georg Raphael Donner pozsonyi fooltárárol, Josef Thaddäus Stammel gráci Szent Marton-oltárával összehasonlítva.“ *Művészettörténeti értesítő* 45, no. 3–4 (1996): 157–68.

Scheutz, Martin. „Geteilte Mäntel, ein Hauch von Fasching und ein neuer Martinskult. Die Verehrung des Martin in der Frühen Neuzeit.“ *Archiv für Kulturgeschichte* 98, no. 1 (2016): 95–134.

Skala, Harald. *Slávne časy cisárskej jazdy v 17.–19. storočí*. Prešov: Universum, 2005.

Šedivý, Juraj. „Jazyková a etnická pluralita v stredovekom Prešporku/Bratislave – stredoveká realita alebo moderný obraz?“ *Forum Historiae* 6, no. 2 (2012): 15–32.

Tancer, Jozef and Elena Mannová. „Od uhorského patriotizmu k menšinovému nacionalizmu. Zmeny povedomia Nemcov na Slovensku v 18. až 20. storočí.“ In *My a tí druhí v modernej spoločnosti: konštrukcie a transformácie kolektívnych identít*, edited by Gabriela Kiliánová, Eva Kowalská and Eva Krekovičová, 351–71. Bratislava: Veda, 2009.

Tóth, Ferenc. „Szent Márton, a katona. Gondolatok a Szent Márton-kultusz Szombathely fejlődésében betöltött kora újkori szerepéről.“ *Vasi Szemle* 69, no. 1 (2015): 705–714.

Turnau, Irena. *History of Dress in Central and Eastern Europe from the Sixteenth to the Eighteenth Century*. Warszawa: Institute of the History of Material Culture, Polish Academy of Sciences, 1991.

Vutkovich, Sándor. „A nemzeti ügy Pozsonyban.“ *Nyugatmagyarországi Hiradó* 14, no. 23 (27. 1. 1901): 1–2.

Sanja Cvetnić*

Između Košica i Knina (*Tinninum*): doprinos Aleksija Jordánskoga „Marijinu vrtu“ (lat. *Hortus Marianus*) u Hrvatskoj**

Medzi Košicami a Kninom (*Tinninum*): Príspevok Alexandra Jordánskeho k *Hortus Marianus* v Chorvátsku / Between Košice and Knin (*Tinninum*): Alexius Jordánszky's contribution to the *Hortus Marianus* in Croatia

The paper discusses the importance of the Brief Description of the Merciful Images of the Blessed Virgin Mary in Hungary and Its Parts (1836 in German and Hungarian; 1838 in Slovak) and its author Alexius Jordánszky (Košice, 1765 – Esztergom, 1840), titular bishop of Knin, in Croatia. The Brief Description is an important Marian topographical album that provides historical insight into eight pilgrimage sites within the dioceses of Croatia: Trsat (Senj Diocese), Marija Bistrica, Remete, Krapina / Trški Vrh (Zagreb Diocese), and Aljmaš, Dragotin, Sotin, Petrovaradin (Bosnian or Đakovo and Srijem Diocese). Jordánszky was a notable ecclesiastical and intellectual figure in the Austrian Empire. As a fervent Marian devotee, he was the first (and only) to document some of the Marian images and altars, including the image in Dragotin and the late eighteenth-century altar (which has since been destroyed) in Marija Bistrica.

Key words: Alexius Jordánszky, 19th century, Marian shrines in Croatia, book illustration

Doktor teologije, požunski pa ostrogonski kanonik i naslovni biskup Knina, Aleksij (Áleš, Alex; Elek) Jordánszky malo je poznata povijesna ličnost u Hrvatskoj, pogotovo u odnosu na to koliko je zadužio hrvatsku marijansku kulturu. Prije nego što odmjerimo koliki je njegov prinos mariologiji, prenijet ćemo nekoliko podataka iz njegova životopisa. Rođen je u Košicama (Cassovia/Kaschau/Kassa) 15. rujna 1765. godine, a umro u Ostrogonu (Esztergom/Strigonoim/Gran/Ostrihom) 17. veljače 1840. godine.[1] O ugledu koji je u životu

* Dr. sc. Sanja Cvetnić, redoviti profesor, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za povijest umjetnosti (Republika Hrvatska).

** Ovaj rad financirala je Hrvatska zaklada za znanost projektom *Modeli naručiteljstva. Naručitelji, umjetnici i publika u Zagrebu u 17. i dugom 18. stoljeću* [IP-2022-10-3190].

[1] Dr. Rumy [Karl Georg Rumy], „Nekrolog des Alexius von Jordanβky“, *Der Adler* 53 (Montag, den 2. März 1840.), 421; Constant von Wurzbach, „Jordanßky, Alexius von“, u *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*: X: Jablonowski – Karolina (Wien: Druck und Verlag der k. k. Hof- und

stekao svjedoče nekrolozi objavljeni u raznim novinama Austrijskoga Carstva, pa je čak – primjerice – udaljeni *Salzburger Zietung* 4. ožujka 1840. na naslovnici obavijestio čitatelje:

> *„(…), najpoštovaniji biskup Knina, opat Szászvára i kanonik, gospodin Alexius von Jordánszky umro je u Granu. Neumorni rad, apostolski žar i iznimno dobra znanstvena naobrazba, iskrena pobožnost i dobro srce krasili su njegov život.“*[2]

U Košicama je Jordánszky zarana bio izložen trojezičnoj kulturi državno-činovničkog sloja komu su pripadali njegov otac i šira obitelj, pa je kao dijete naučio *„tri glavna jezika Kraljevine Ugarske: mađarski, njemački i slovački, te je do kraja života, uz latinski, tečno govorio te jezike“*.[3] Potom je – tijekom školovanja – savladao francuski i talijanski.[4] U obitelji visokoga prelata i jednoga od protagonista crkvenoga, političkog i kulturnog života konzervativnoga Carstva neobične su okolnosti pod kojima je sklopljen brak njegovih roditelja, što posebno ističu Gábor Tüskés i Éva Knapp (1990.):

> *„Njegov je otac bio nekadašnji isusovac, koji je potom pod nejasnim okolnostima napustio red i oženio se Marijom Uher, koja je bila deset godina mlađa od njega. Ovaj događaj u povijesti obitelji odražava, s jedne strane, proces raspada crkvene discipline za redovnički način života u drugoj polovici 18. stoljeća, a s druge strane, kasnije je utjecao na Jordánszkyjev životni put. Iste godine kada mu je otac preminuo u 44. godini života, Jordánszky postaje sjemeništarac u Ostrogonu. Filozofiju i teologiju studirao je u Požunu (Bratislavi) i Trnavi (Nagyszombatu). Među njegovim profesorima nalazili su se, osim konzervativne većine, i oni koji su podržavali ideje febronijanizma, jansenizma i prosvijećenog jozefinizma.“*[5]

Staatsdruckerei, 1863.), 267–68; Imrich Kotvan, *Bibliografia bernolákovcov* (Martin: Matica slovenská, 1957.), 186–92. Zbog nedostatka podataka o protagonistu ovoga istraživanja podatci iz životopisa u prilogu izneseni su sukladno člancima iz referentne literature.

[2] *„Am 17. d. M. Starb zu Gran der Hochw. Tinninier Weichbischof, Abt zu Szaszvar und Canonicus, Hr. Alexius von Jordanszky. Unermüdliche Thätigkeit* [sic], *apostolischer Eifer und vielseitige hohe wissenschaftliche Bildung, wahre Frömmigkeit und Herzensgüte schmückten seinen Lebenslauf.“ Kaiserl. Königl. privilegirte Salzburger Zietung* 46 (Mittwoch den 4. März 1840.), s. p. [p. 1].

[3] *„Der Umstand, daß er in Kaschan geboren wurde und seine Kinderjahre verlebte, trug dazu b«i, daß er die drei Haupt= Landessprachen Ungarns, die magyarische, deutsche und slawische auf die leichteste Weise erlernte und bis zu seinem Tode, nebst der lateinischen Sprache, fertig sprach.“* Dr. Rumy, „Nekrolog des Alexius von Jordanβky“, 421. Pridjev „slawische“ ovdje se može razumjeti i prevesti kao „slovački“.

[4] Dr. Rumy, „Nekrolog des Alexius von Jordanβky“, 421; Wurzbach, „Jordanßky, Alexius von“.

[5] *„Sein Vater war früher Jesuit. Dann trat er unter unklaren Umstanden aus dem Orden aus und hat mit Maria Uher die Ehe geschlossen, die zehn Jahre jünger war als er. Dieses Ereignis der Familiengeschichte spiegelt einerseits den Auflösungsprozess der kirchlichen Disziplin, für die Lebensform der Orden in der zweiten Halfte des 18. Jahrhunderts, II anderersei ts wirkt es sich spater auf die Laufbahn von Jordánszky bestimmend aus. Im selben Jahr, als sein Vater im 44. Lebensjahr stirbt, wird Jordánszky Seminarist der Exztergomer Diözese. Er studierte Philosophie und Theologie in Pozsony und Nagyszombat. Unter seinen Professoren finden wir neben der konservativ eingestell ten Mehrheit auch jene, die sich zu den Ideen des Febronianismus, des Jansenismus und des aufgeklärten Josephinismus bekannt haben. 1789 wird er zum Priester geweiht.“* Gábor Tüskés i Éva Knapp, „Revitalisierung zwischen Barockfrömigkeit und Massenregliosität: ein ungarischer Versuch“, u *Papers II. SIEF 4th Congress*, eds. Bente Gullweig Alver, Torunn Selberg (Bergen: European Culture Fundation. 1991), 645–73. Constant von Wurzbach piše da je pravo po želji oca studirao teologiju i pristupio sjemeništu: *„Auf des Vaters Wunsch, der selbst schon Mitglied des Jesuitenordens und Novize gewesen, studirte der Sohn Theologie und trat zu Preßburg in das General-Seminarium ein.“* Wurzbach, „Jordanßky, Alexius von“, 267.

Za svećenika je zaređen 26. rujna 1789. godine, a nakon početnih iskustva kao odgojitelj postao je aktuar ostrogonskoga nadbiskupa, grofa Józsefa Batthyányja, primasa Ugarske. Bio je potom i župnik u Svodínu (Szőlgyénu;) u Nitranskoj biskupiji, a to je pastoralno iskustvo prethodilo brzom razvoju Jordánszkyjeve crkvene karijere: imenovan je profesorom teologije na nadbiskupijskom liceju u Trnavi, kanonikom Požunskoga kolegijalnog kaptola i prorektorom tamošnje kraljevske akademije. Postao je kanonik Ostrogonskoga metropolitanskog kaptola te je 28. veljače 1831. potvrđen, a 24. travnja zaređen za naslovnoga biskupa Knina.[6] Zlatni jubilej svećeništva proslavio je pola godine prije smrti, u najslavnijemu austrijskom marijanskom svetištu Maria Zell u Štajerskoj.[7] Osim političke i književne aktivnosti – koja je važna u sklopu Bernolákove jezične standardizacije slovačkoga jezika i čitavoga pokreta koje je *bernolákovčina* nadahnula – Jordánszky je važan i zbog brojnih znanstvenih, crkvenih i političkih kontakata te poticajne prepiske koja najavljuje utemeljiteljsko doba (*Gründerzeit)*.[8] Posebno privlače njegove veze s povjesničarem, arhivistom Ugarske dvorske komore i plodnim piscem Martinom Jurjem Kovačićem Šenkvičkim (Kovachich, Šenkvičký, Senquiciensis, Senquicziensis; Márton György, Martinus Georgius; Veľké Šenkvice kod Pezinoka, 1744. – Budim, 1821.).[9] Naraštajno stariji autor bio je potomak Hrvata koji su zbog osmanskih prodora od sredine 16. stoljeća napuštali Kostajnicu, Sisak i okolicu te kolonizirali Šenkvice u zapadnoj Slovačkoj, dvadeset i pet kilometara sjeveroistočno od Bratislave, ali je svoje hrvatske korijene zalijevao posjetom Zagrebu (u više navrata od 1812.) i drugim hrvatskim gradovima u Kraljevini, prepiskom s Nikolom Škrlecom Lomničkim, a posebno biskupom Maksimilijanom Vrhovcem (za koga je uredio kaptolski arhiv 1814./1815.) te je poslao sina Josipa Nikolu na studij prava u Zagreb (1813.).[10]

Intelektualni kontekst i osobni portret skicirani na tkanju života Alekseja Jordánszkoga scenografija su za razumijevanje njegova golema napora i uspjeha u izdanju marijanskoga atlasa, odnosno ilustrirane topografije njezinih hodočasničkih svetišta u Kraljevini na tri jezika – mađarskom i njemačkom 1836., a slovačkom 1838. godine.[11] Sa željom da zažive

[6] Wurzbach, „Jordanßky, Alexius von“. Za kronologiju imenovanja naslovnim biskupom Knina usp. Remigius P. Ritzler, Pirminus P. Seerin, *Hierarchia Catholica Medii et Recentioris Aevi sive Summorum Pontificum – S.R.E. Cardinalium Ecclesiarum Antistitum Series*: Volumen Septimum: PII PP. VII 1800 – Gregorii PP. XVI 1846 (Patavii: Typis Librariae „Il Messaggero di S. Antonio“ apud Basilicam S. Antonii,1968.), 370.

[7] Wurzbach, „Jordanßky, Alexius von“.

[8] Miroslav Vojtech, „Podoby slovenskej literátúry okolo 1800,“ in *Umenie a umelci v meste okolo roku 1800 / Art and Artists in the City around 1800*, ed. Katarína Beňová i Katarína Kolbiarz Chmelinová (Bratislava : Stimul; Katedra dejín výtvarného umenia Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, 2023), 527–51.

[9] St. Kn. i R. [Stjepan Krpan i Redakcija], „Kovačić Šenkvički, Martin Juraj (Kovachich, Šenkvičký, Senquiciensis, Senquicziensis; Márton György, Martinus Georgius, Martin Đuro),“ in *Hrvatski biografski leksikon*: VII.: Kam–Ko, ed. Trpimir Macan (Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2009), 814–15; St. Kn. [Stjepan Krpan], „Kovačić Šenkvički, Josip Nikola (Kovachich, Senquiciensis, Šenkvický; József Miklós, Josephus Nicolaus, Jozef Mikulaš)“, 813–14.

[10] Ivica Filipović, „Martin Juraj i Josip Nikola Kovačić u Hrvatskoj 1812. – 1815.,“ *Arhivski vjesnik*, IX (1966) 1, 273–284.

[11] Mađarsko izdanje objavljeno je još jednom, posthumno (1863.), u Pešti: „Pesten, 1863. Nyomatja és kiadja Bucs'ánszky AIajos.“.

u mariološkoj literaturi navodim pune naslove:

[Alexius Jordánszky,] Kurze Beschreibung der Gnadenbilder der seligsten Jungfrau Mutter Gottes Maria, welche im Königreiche Hungarn, und der zu demselben gehörigen Theile und Ländern öffentlich verehrt werden, Nach dem Vortritte der zwei, von wailand fürsten PAUL EZTERÁS, Palatins des Kónigreichs Hungarn, im Jahre 1690. und 1696. herausgegebenen Bücher, die eben in dem Hause, welches jetzt erwähnter Fürst zu Preßburg in der großen Kapitelgasse erbaute, unter dem Preßburger sammt Landtag 1832/6 sammt den Bildern gesammelt, und zum Seelentroste der Verehrer der seligsten Jungfrau herausgegeben hat, Alexius Jordánszky, consecrirter Bischof von Tinninien, Abt der seligsten Jungfrau Maria zu Százvár, Cantor und Canonicus des Graner Domcapitels, Weihbischof in der Tirnauer hälfte der Graner Erzdiözese, apostolischer Protonotär, Doctor und gewesener erdentlicher Professor der heiligen Theologie, Collegial=Mitglied der geheiligten Facultät der Pestcher Universität (Preßburg, gedruckt bey Belnay's Erben, 1836). [sl. 1]

[Alexius Jordánszky,] Magyar Országban, ,s az ahoz tartozó Részekben lévő bóldogságos Szűz MÁRIA Képeinek rövid leirása. Néhai nagy novű Herczeg ESZTERÁS PÁLNAK, Magyar Országi Palatinusnak két Könyvei nyomdoka szerint, ugyan ettől a' Herczetől a' Po'sonyi Káptalan nagyobb útczáján épitetett egykori lakházában, a' Po'sonyi Országgyűlés alatt szerzette, ,s a' Szent Szűz Mária' Tisztelőinek lelki vigasztalásukra közrebocsátotta, a' Képek' másival együtt JORDÁNSZKY ELEK, Tinniniai felszentelt Püspök, Szászvári bóldog Asszontytól nevezett Apát,

Kurze Beschreibung
der
Gnadenbilder der seligsten Jungfrau
Mutter Gottes
Maria,
welche
im Königreiche Hungarn, und der zu demselben gehörigen Theile
und Ländern öffentlich verehrt werden.

Nach dem Vortritte der zwei, von wailand
Fürsten PAUL ESZTERÁS,
Palatins des Königreichs Hungarn, im Jahre 1690. und 1696. herausgegebenen Bücher, die eben in dem Hause, welches jetzt erwähnter Fürst zu Preßburg in der großen Kapitelgasse erbaute, unter dem Preßburger Landtag 1832/6, sammt den Bildern gesammelt, und zum Seelentroste der Verehrer der seligsten Jungfrau herausgegeben hat,
Alexius Jordánszky,
consecrirter Bischof von Tinninien, Abt der seligsten Jungfrau Maria zu Százvár, Cantor und Canonicus des Graner Domcapitels, Weihbischof in der Tirnauer Hälfte der Graner Erzdiözese, apostolischer Protonotär, Doctor und gewesener erdentlicher Professor der heiligen Theologie, Collegial-Mitglied der geheiligten Facultät der Pestcher Universität.

Preßburg,
gedruckt bei Belnay's Erben.
1836.

Slika 1.

Esztergami Fö Káptalan Énekes Kanonka, a' Nagszombati kerületben Suffraganeus ,s Püspök, Apostoli Protonotárius, (Fö jegyzö) a' Szentéges Teologiának Doktora, a hajdan vólt rendeszerienti köz tanitója; a' Pesti tudományos Egyetémnek társas tagja (POSONBAN, Belnay' örököseinek betúivel. 1836). [sl. 2]

[Alexius Jordánszky], Krátki Opis Milostiwích Obrazow blahoslawenég Panni Marie Matki Božég, které w Královstwe Uherském, a w patrících k ňemu Částkách, a Kragnách weregňe sa cťá. Podla predešlích dwoch od ňekdagšého Knižata PAWLA ESZTERÁSA Královstwa Uherského Palatína Roku 1690 a 1696 widanich Kňih ; prám w tom Dome, kterí wčil zmíněné Kňíža v hrubég Kapitul skeg Ulici, wistaviťi dalo, pod Sňemem 1832/3 spolu ag z Obrazmi zebral a k duchownému Poťešeňú Cťiťelow Panni Marie Widal, Áleš Jordánszky Tininski (Kniski [sic]) poswácaní

Magyar Országban,
's az ahoz tartozó
Részekben lévő bóldogságos Szűz
MÁRIA
kegyelem' Képeinek rövid leirása.
Néhai nagy nevű Herczeg
ESZTERÁS PÁLNAK,
JORDÁNSZKY ELEK,
POSONBAN,
Belnay' örökösének betűivel.
1836

Slika 2.

Krátki Opis
Obrazow blahoslawenég Panni
Marie Matki Bożég,
Kňjata PAWLA ESZTERÁSA,
Podla predešlich dwoch od ňekdagšeho
Alex Jordánszky
Prespurku,
písmem Belnaiho Dediča.
1838.

Slika 3.

Biskup, blahoslawenég Panni Marie ze Szászváru Opát, Ostrihomskég Kapitula Spewar, a Kanowňik, Arcibiskupstwa Ostihomského w Polowici Trnawskég Mistobiskup, Apostolskí Prwoznačňik, swáteho Bohoslawa Učitel, biwali Professor, pri Pesčanskích wisokích Školách spolkowní Úd. (Prespurku: písmem Belnaiho Dediču, 1838). [sl. 3]

Naslovi izdanja su dugi i pružaju uvid u sadržaj knjige, u uzore, ali i informacije o autorovim važnim ulogama u Crkvi (među kojima je prva ona naslovnoga biskupa Knina) i u akademskom životu Kraljevstva. Prije svega, Jordánszky tu otkriva da su mu uzor bili marijanski atlasi koje je gotovo stoljeće i pol prije objavio ugarski palatin grof Pavao Esterházy: *Az egesz vilagon levö csvdalatos Boldogsagos Szüz kepeinek rövideden föl tett eredeti* (1690., „Kratki opis podrijetla čudotvornih prikaza Blažene Djevice diljem svijeta") te u drugom izdanju *Mennyei korona az az Az egész világon lévö csudálatos Boldogságos Szűz Kepeinek rövideden föl tett eredeti* (1696., „Nebeska kruna ili kratki opis podrijetla čudotvornih prikaza Blažene Djevice Marija diljem svijeta").[12] U njima su prikazana brojna marijanska svetišta

[12] [Pavao Esterházy,] *AZ EGESZ VILAGON LEVÖ CSVDALATOS BOLDOGSAGOS SZÜZ KEPEINEK RÖVIDEDEN FÖL TETT EREDETI: Mellyet sok tanuságokbol öszve szerzett, és az aétatos hivek lölki üdvösségére ki bocsátott GALANTHAI ESTERHAS PAL szentséges Romai Birodalombéli herczeg, s Magyar Országi palatinus. 1690. Esztendöben*, (Nagy-Szombatban [Trnava], az Academiai Bötükkel, 1690); [Pavao Esterházy,] *MENNYEI KORONA az az Az egész világon lévö csudálatos Boldogságos Szűz Kepeinek rövideden föl tett EREDETI. Mellyet sok tanuságokbol öszve szerzett, és az aétatos hivek lelki idvösségére ki bocsátott uÿonann GALANTHAI ESTERHÀS PÀL, Sentlègres Romai Birodalombeli*

Slika 4: *Dorneck sc., Effigies B. Mariæ Virg. In Ecclesia Remete, prope Zagrabiam in Croatia 1836, iz slovačkoga izdanja (1838.).*

Slika 5: *Dorneck sc., Effigies B. Mariæ Virg. Bistricen in Regno Croatiæ, Diœc. Zagrab. 1836., iz slovačkoga izdanja (1838.).*

diljem svijeta, a opisano je i pet čudotvornih slikā i kipova s hrvatskoga područja: u Remetama, na Trsatu – ali pogrješno jer je prikazao stojeći kip (moguće Gospe Slunjske tada izložen u hodočasničkoj crkvi, sada u riznici) umjesto čudotvorne slike Gospe Trsatske (na glavnom oltaru) – te tri slike iz Dubrovačke Republike.[13] Globalna zamisao Esterházyjeva atlasa i primjeri koje prenosi (uključujući i tri dubrovačke slike) otkrivaju da mu je uzor bio četverosveščani atlas čudotvornih marijanskih kipova i slikā bavarskoga isusovca Wilhelma Gumppenberga *Atlas Marianus sive De imaginibus Deiparæ per orbem Christianum miraculosis* (I.–II. 1657.; III.–IV. 1659.; objavljen i na njemačkom *Marianischer Atlas Das ist wunderthätige Mariabilder. So in Aller Christlichen Welt mit Wunder Zaichen berhüembt* [*sic*]).[14] U spomenutim atlasima zrcale se poslijetridentski napori da se oživi raznolika zbirka marijanskih skulptura i slika i tako podrži rastući ugled Blažene Djevice Marije u raznim oblicima (hodo)čašćenja, molitava, glazbene i vizualne pobožnosti.

HERCZEG Magyar Orszàgi PALATINVS 1696. Esztendöben. Meg szaporittatott pedig az erlőbbeb Kőnyu ugy hogy az Historiáknak száma Ezer Három Száz. [Trnava].

[13] [Esterházy,] *AZ EGESZ VILAGON LEVÖ CSVDALATOS BOLDOGSAGOS SZÜZ KEPEINEK*, 84–86 (Remete i Trsat), 200–2 (Dubrovačka Republika).

[14] Pavao Knezović, „Dubrovačka Gospina svetišta 17. stoljeća prema Atlas Marianus W. Gumpennberga" / „Seventeenth-Century Marian Schrines of Dubrovnik According to Wilghelm Gumppenberg's Atlas Marianus", in *Anali Zavoda za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku*, 43 (2005), 75–92.

Slika 6: *Dorneck sc., Altare B. Mariæ Virg. Bistricz in Croatia, Diœcesi Zagrabieniensi. 1836., iz slovačkoga izdanja (1838.).*

Slika 7: *Effigies B. Mariæ Virg. In Eccles. Krapina in Croat. Diœc. Zagrab. 1836., iz slovačkoga izdanja (1838.).*

Marijanska topografija Aleksija Jordánszkoga bila je usmjerena na Ugarsko Kraljevstvo (kako je istakao u naslovu) u kome je prikazao šezdeset i devet slikā i kipova. On nije uključio slike s područja Dubrovačke Republike jer one nakon ukinuća (1808.) nisu bile obuhvaćene granicama Kraljevstva, ali je znatno proširio hrvatsku dionicu iz Esterházyjevih marijanskih albuma s novim hodočasničkim središtima, koja su stasala nakon oslobođenja Slavonije, Baranje i Srijema od osmanske vlasti (Mir u Srijemskim Karlovcima, 1699.; Požarevački mir 1718.; Beogradski mir 1739.). Starom srednjovjekovnom središtu koje su osnovali pavlini u Remetama [sl. 4], u povijesnoj Zagrebačkoj biskupiji pridružio je Bistricu (danas Mariju Bistricu) [sl. 5, 6] i Krapinu (Trški Vrh) [sl. 7], koji u Esterházyjevo vrijeme nisu još dosegli slavu kao marijanska svetišta (Bistrica) ili nisu još ni postojali (Trški Vrh). U povijesnoj Senjsko-modruškoj biskupiji prikazao je točan Marijin trsatski lik (tip *Virgo lactans*), središnji dio triptiha iz *Trecenta* na glavnom oltaru hodočasničke i franjevačke samostanske crkve na Trsatu, i to s krunama Bogorodice i djeteta Isusa kojima su svečano okrunjene 1715. godine [sl. 8].[15] Ono što je posebno vrijedno jesu vizualna svjedočanstva o marijanskim

[15] Zoraida Demori Staničić, *Javni kultovi ikona u Dalmaciji* (Split, Književni krug; Zagreb, Hrvatski restauratorski zavod, 2017), 277–79; Danko Šourek, „Iconography of the Sacred Stage: Scenography for the Canonical Coronation of our Lady of Trsat (1715)," in *Art and Politics in the Modern Period*. Conference Proceedings, ed. Dragan Damjanović, Lovorka Magaš Bilandžić, Željka Miklošević, Jeremy F. Walton (Zagreb: FF press, 2019), 111–18; Danko Šourek, „Triumphus Coronatæ Reginæ:

Slika 8: *Imago B. Mariæ Virg. Tersacti in Eccl. P.P. Franciscan. in Croat. maritima in Diœc. Segnien. 1836., iz slovačkoga izdanja (1838.).*

Slika 9: *Imago B. Mariæ Virg in Ecclesia Dragotin, Diœc. Diakov. in Slavonia, 1836.*

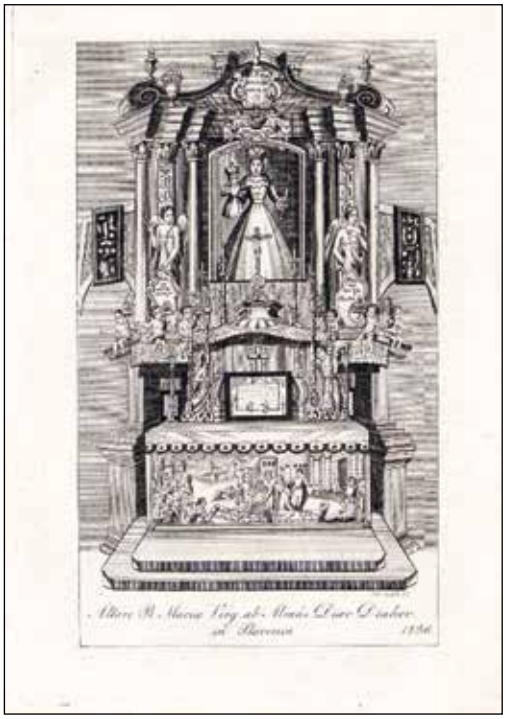
svetištima u povijesnoj Bosanskoj ili Đakovačkoj i Srijemskoj biskupiji, u kojoj je prikazao slike i kipove u Dragotinu [sl. 9], Aljmašu [sl. 10, 11], Sotinu [sl. 12] i Petrovaradinu [sl. 13]. Značaj marijanskoga albuma, *Kratki opis milostivih prikazā*, leži u njegovoj ključnoj ulozi u uzdizanju marijanske *imago* na središnje mjesto, što je posebno razvidno u dvama slučajevima – u Bistrici (Zagrebačka biskupija) i Aljmašu (Bosanska ili Đakovačka i Srijemska biskupija) – gdje su Marijini kipovi prikazani i samostalno i na oltarima kao cjelina. U obama slučajevima to je iznimno vrijedno vizualno svjedočanstvo jer su oba oltara uništena (kao i onaj u Petrovaradinu), a bistrički nije drugdje vizualno zabilježen, pa je *Kratki opis milostivih prikazā* jedino mjesto na kome je moguće vidjeti kako je izgledala ta važna i iznimna narudžba.[16] Njezina posebnost leži u povijesnom uvidu u razvoj svetišta koje je postalo nacionalno marijansko hodočasničko središte u Hrvatskoj.[17] Pomnim zalaganjem Jordánszky je uspio izraditi bogato ilustrirani marijanski

Scenografija krunidbe čudotvorne slike Majke Božje Trsatske 1715. godine," in *Vera imago G. V. Mariæ Tarsactensis*, ed. Marina Vicelja-Matijašić (Rijeka: Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet, 2019), 157–72.

[16] O oltaru koji je dao podići Hrvatski sabor (dovršen prije srpnja 1731.) i ovome koji je naručio bistrički biskup Josip Šandor (1791., pozlata 1794.), a dao prikazati Jordánsky usp. Josip Buturac, *Marija Bistrica 1209–1996: Povijest župe i prošteništa* (Marija Bistrica: Nacionalno svetište Majke Božje Bistričke, 1996 [1981]), 21–23.

[17] O razvoju marijanskoga svetišta usp. Buturac, *Marija Bistrica 1209–1980.*

Slika 10: *Dorneck sc., Effigies B. Mariæ Virg. in Eccles. Ab. Almás Diœc. Diakov. in Slavonia Mater Refugii. 1836., iz slovačkoga izdanja (1838.).*



Slika 11: *Dorneck sc., Altare B. Mariæ Virg. Ab Almás Diœc. Diakov. in Slavonia. 1836., iz slovačkoga izdanja (1838.).*

atlas, i upravo su knjižne ilustracije razlika u odnosu na dotadašnju mariološku traktatistiku u Hrvatskoj, koju su još u 17. stoljeću začeli hrvatski isusovci Lovro Grisogono (*Mundi Mariani*, Beč 1646., Pars secunda Padova 1651.; II. izdanje Augsburg 1712.)[18] i Juraj Habdelić (*Zerczalo Marianzko*, Graz 1662.).[19]

U izdanju *Kratki opis milostivih prikazā* Aleksija Jordánszkoga ilustracije su potpisane „Dorneck sc." (Aljmaš, kip i oltar; Remete; Bistrica, kip i oltar) ili nemaju potpisa (Petrovaradin; Sotin; Dragotin; Krapina, Trsat), a sve su datirane 1836. godinom. Prema rodu naznačenom u pismima sačuvanima u Nadbiskupijskom arhivu u Ostrogonu, a koja su upućena iz Beča i potpisana „Dorneck", Gyula Rózsa (2001.) otkriva da se radi o ženi koja je bila bakrorezac te da je

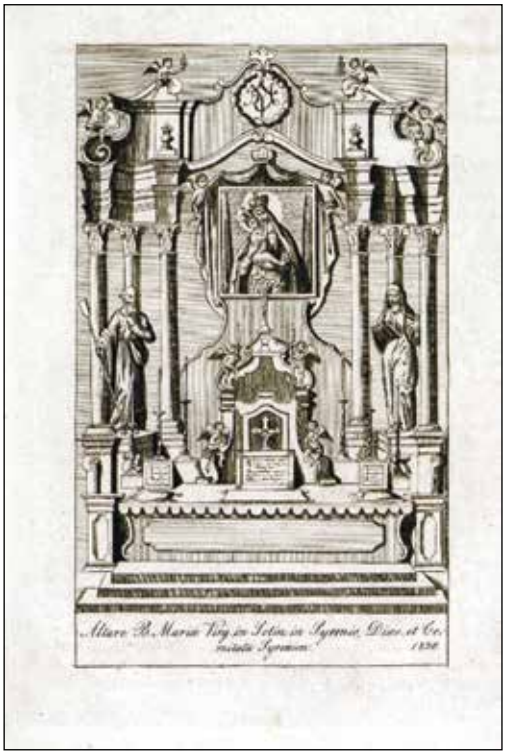
[18] [Lovro Grisogono,] *MVUNDI MARIANI*: *MARIA SPECVLVM MVNDI ARCHETYPI SEU DIVINITATIS AVCTORE R. P. LAVRETIO CHRYSOGONO DALMATA SPALATENSI SOCIETATIS JESU THEOLOGO.*(VIENNAÆ AVSTRIÆ, Typis Matthæ Cosmerovij, in Aula Coloniensi, ANNO DOMINI M.DC. XLVI. [1646.]); Pars Secunda. (PATAVII. ANNO MDCLI. Suptibus iuncarum, & Ioan. Iacobi Hertz. [1651.]); drugo izdanje (AUGUSTÆ VINDELICORUM, EXPENSIS PHILIPI JACOBI VEITH, BIBLIOPLÆ GRÆCENSIS, ET FRATRUM. ANNO M DCC XII. [1712]).

[19] [Juraj Habdelić,] *ZERCZALO MARIANZKO. To je to PONIZNOZT DEVICZE MARIE, KAJE BOGA RODILA. USEM SZLOVENZKOga i Horuatczkoga naroda Kerschenikom á onem naulaztito, zuerhunaturalzke, od dareslyive ruke Bosje prieli, na nasleduvanye, PO JURIU HABDELICHU Tovarustua JESSUSSEVOGA Mesniku popiszana, i na szuétlo dana* (M.DC.LXII Stampano U-Nemskom Gradczu pri Ferenczu Widmanstetteru. [1662]).

vjerojatno živjela u Beču.[20] U Nadbiskupijskom arhivu u Zagrebu sačuvana su pak pisma Aleksija Jordánszkoga zagrebačkom biskupu Aleksandru Alagoviću (Manželice kod Trnave 1760. – Zagreb 1837.),[21] koji je – kao i povjesničar Martin Juraj Kovačić Šenkvički – bio Slovak hrvatskoga podrijetla. U njima Jordánszky moli da mu se pošalju crteži čašćenih slikā i kipova prema kojima su Dorneck i drugi[22] urezivali bakroreze za knjižne ilustracije. Prema toj prepisci zaključujemo da Jordánszky svoju dopisnu mrežu suradnika razvio pišući u središte dijecezā u kojima su se one nalazile, obraćajući se izravno biskupima, i potpisujući se kao naslovni biskup kninski („Alexius Jordánszky, Ep. Tinn."). U siječnju 1836. godine, u kojoj je objavio njemačko i mađarsko izdanje *Kratkoga opisa milostivih prikazā, tako piše Alagoviću:*

„Preuzvišeni, Presvijetli i Prečasni Gospodine Biskupe, Milostivi Gospodine!

Gospoda hrvatski dostojanstvenici, koji odobravaju i dive se mojim naporima u prikupljanju milostivih slika Blažene Djevice Bogorodice, savjetuju mi da od Vaše Ekscelencije zatražim i nacrt i opis slike Krapinske Djevice. Jer, kažu oni, bilo bi žalosno ako bi u tako velikoj zbirci (već posjedujem 33 tisuće bakroreznih slika) iz cijele Hrvatske samo jedina slika iz Marije Bistrice bila u njoj predstavljena,



Slika 12: [S. a.], *Altare B. Mariæ Virg. in Sotin in Syrmio Diœc. Et Comitatu Syrmien. 1836., iz slovačkoga izdanja (1838.).*

[20] Gy. Rózsa [Gyula Rózsa], „Dorneck, Wiener (?) Kupferstecherin" in *Saur: Allgemeines Künstlerlexikon: Die bildenden Künstlerlexikon aller Zeiten und Völker*: 29: Donny – Du, ed. Günter Meißner (München/Leipzig: K.G. Saur, 2001), 92. Na tržištu umjetnina za odvojene listove iz mađarskoga izdanja identificiran je Joseph Dorneck, bakrorezac koji je djelovao u Beču dvadesetih i tridesetih godina 19. stoljeća, bez izvora za podatak. Usp. „1836 Dorneck, Joseph", Aukcijska kuća Darabanth, Budimpešta, https://www.darabanth.com, accessed on 14 October 2024]. Identitet ženske osobe iz obitelji Dorneck u odnosu na Josepha nije razjašnjen (moguće supruga ili udovica?).

[21] Juraj Kolarić, „Aleksandar Alagović 1829–1837," in *Zagrebački biskupi i nadbiskupi*, ed. Franko Mirošević (Zagreb: Školska knjiga, 1995), 446–58.

[22] Gyula Rózsa bilježi da je od devedeset i jedne knjižne ilustracije njih četrdeset i pet potpisala Dorneck, pet Josef Kern, a ostale su nepotpisane. Rózsa, „Dorneck, Wiener (?) Kupferstecherin". Jordánszky nije uspio dobiti niti sliku iz grkokatoličkoga marijanskoga svetišta u mjestu Sajópálfala (nekoć Pálfalva) u Egerskoj biskupiji („Pálfalvaer Marien-Bild in der Erlaner Diözese, im Borsoder Comitate"), pa je na tom mjestu umetnuo knjižni bakrorez potpisan „Vinc. Franceschini sculp." s prikazom svetišta Madre delle Grazie della Mentorella šezdesetak kilometara istočno od Rima, između Tivolija i Palestrine, prema predaji jednom od najstarijih marijanskih svetišta izvan Rima.

Slika 13: *Altare B. Mariæ Virg. ad nives intra Petrovárad. Et Mittrovicz in Slavonia, in Diœcesi Diákov. 1836., iz slovačkoga izdanja (1838.).*

a ona iz Krapine izostavljena.

Zbog onoga što čvrsto vjerujem o postojanosti Vaše Ekscelencije u pobožnom čašćenju, temeljenom na visokom mišljenju i procjeni, molim milost Vaše Ekscelencije u tome da mi se ljubazno dostavi: 1º prikaz u formatu octavo (8º) slike Blažene Djevice Marije Krapinske, 2º kratki povijesni opis podrijetla, razvoja i sadašnjega čašćenja iste. Moćna Djevica nagradit će sve napore uvećanja njezina čašćenja.

Još jedna (druga) stvar koju bih htio navesti: Zbirka biografskih slika Franje I., komu dugujemo naše unapređenje, ovih je dana završena. Kod mene se može nabaviti svih 20 slika po cijeni od 30 forinti. Neka se Vaša Milost pobrine da se barem neki primjerci ove doista lijepe zbirke izlože u Hrvatskoj i prenesu Franjinu uspomenu budućim naraštajima. Jedini biskup iz Trojedne kraljevine koji ju je podržao bio je Sučić.[23] *Sada nema nijednoga.*

Ova nesretna zasjedanja ne znaju doći do kraja [rješenja]. Čvor treba presjeći, a Skenderbegov je mač zahrđao. Nepristojno je kako Oligarsi, kojima je sva vlast u rukama, imenuju Hrvate, pa čak i biskupa kninskoga. Preporučam se u milost, i s poštovanjem ostajem Vašem Veličanstvu najpokorniji sluga Aleksij Jordánszky, biskup kninski. E.M.S.C. et [i] C. (?) / U Požunu 28. siječnja 1836. / Gosp. biskup Madarassy[24] *se vrlo loše osjeća."*[25]

[23] Franjo Šanjek et. al., *Pavao Marija Sučić biskup bosanski ili đakovački i srijemski (11. siječnja 1767. – 13. travnja 1834.): 250 godina od rođenja. Zbornik radova s međunarodnog znanstvenog skupa održanog 15. prosinca 2017. u Đakovu i 8. ožujka 2018 u Subotici* (Zagreb/Đakovo: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti Zavod za znanstveni i umjetnički rad u Đakovu, 2018).

[24] s. a., „Madarassy Ferenc", in *Magyar Katolikus Lexikon*: VIII: Lone – Meszl, eds. István Diós i János Viczián, (Budapest: Szent István Társulat, 2003.), *sub voce*.

[25] *„Excellentissime, Illustrissime, et Reverendissime Domine Episcope, Domine Gratiose! / Domini Croatæ Dignatales, qui meos in colligendis Gratiosis Beatæ Virginis Deiparæ Imaginibus conatus probant ac mirantur, suadent mihi ut ab Excellentia Vestra etiam Krapinensis Imaginis delineationem ac descriptionem efflagitem. Dolendum enim esset, inquiunt, si in tanta collectione (jam 33 millia Imaginum cupro incisarum possideo) ex tota Croatia unicam saltem Bisztriczensem Imaginem Collectio mea expromeret et Krapinensem præteriret. / Pro ea, quam de Vestræ Excellentiæ constantia teneris hyperdulico cultu firmam teneo, opinione et existimatione, imploro Ejusdem Excellentiæ Vestræ gratiam in eo, ut mihi 1º delineationem in 8º majori imaginis BMV Krapiniensis, 2º brevem historicam descriptionem originis, progressus et actualis cultus ejusdem gratiose submitti facere dignetur. Reprendet Virgo potens cuncta in sui cultus augmentum impensa fatigia. / Alterum est, quod insinuo: Collectionem biographicarum Francisci I., cui nostram promotionem debemus, Imaginum his diebus conclusam esse. Haberi apud me omnes 20. imagines possunt ad 30 fl MC.*

Ton pisma otkriva bliskost sunarodnjaka i političkih sumišljenika, no naslovni kninski biskup Jordánszky trebao je ipak požuriti zagrebačkoga biskupa Alagovića u vezi crtežā i onoga u Bistrici[26] (koji je u vrijeme molbe za krapinski već dobio) i novonaručenoga krapinskog prikaza maloga kipa visokoga svega dvanaest centimetara – što ga je Stjepan Balagović, redovnički fra Joakim – donio iz Svete Zemlje 1669. godine i oko koga se razvilo svetište na Trškom Vrhu kraj Krapine.[27] U ljeto 1836. godine Jordánszky obavještava Alagovića i u vezi poteškoća u prepisci sa Srijemskim biskupom (tada nasljednikom Pavla Marije Sučića, Josipom Kukovićem),[28] a crtež slike Majke Božje Sućutne u Dragotinu (a ne kipa kako piše u opisu prošteništa) stigao je tako kasno da je u početnom popisu s najavom koje će čudotvorne slike i kipovi biti prikazani za Dragotin u svim izdanjima naznačeno da je „bez slike" („bez Obrazu", „ohne Bild", „Kép nélkül"), ali je knjižna ilustracija s prikazom Majke Božje Sućutne iz Dragotina ipak objavljena, prvi put u svojoj višestoljetnoj povijesti.[29] Zahvaljujući naporu da svojim žarom, marom i upornošću zagrije i pokrene nevoljke suradnike i dopisnike, Aleksij Jordánszky uspio je prvi predstaviti poslijetridentska marijanska svetišta na jugu Carstva, a tako i sām zaslužio važno mjesto na hrvatskome mariološkom zemljovidu.

Literatura i izvori:

Buturac, Josip. *Marija Bistrica 1209–1980*. Marija Bistrica: Nacionalno svetište Majke Božje Bističke, 1996 [1981].

Marija Bistrica 1209–1996: Povijest župe i prošteništa. Marija Bistrica: Nacionalno svetište Majke Božje Bističke, 1996 [1981].

Demori Staničić, Zoraida. *Javni kultovi ikona u Dalmaciji*. Split: Književni krug; Zagreb: Hrvatski restauratorski zavod, 2017.

Esterházy, Pavao. *AZ EGESZ VILAGON LEVÖ CSVDALATOS BOLDOGSAGOS SZÜZ KEPEINEK RÖVIDEDEN FÖL TETT EREDETI*. Nagy-Szombatban [Trnava]: Academiai Bötükkel, 1690.

Dignetur efficere, ut in Croatia adminus aliquos hujus certe pulchrae collectionis exemplaria ostendantur et memoriam Franciscanam posteritati exhibeant. Unicus Epp̄us Szucsich e tribus Sociis Regnis subscripserat. Nunc nullus est. / Inauspicata ista Comitia non sciunt finem invenire. Nodus secari deberet, sed gladius Scanderbegi æruginavit. Indignum est, quomodo Croatas, et etiam Epp̄um. Tinnin. designentur Oligarchæ, quos penes arbitrium est. Commendo me gratiis, et distincta cum veneratione sum Excellentiae Vestrae humillimus servus Alexius Jordánszky, Ep. Tinn. E.M.S.C. et C. / Posonii, 28 Jan. 1836. / D. Ep. Madarassy ægerrime valet." HR- NAZg, Officium praesidiale episcopi Alexandri Alagovich, no. 56/1836, 28. Januarii 1836.

[26] HR-NAZg, Officium praesidiale episcopi Alexandri Alagovich, no. 134/1835, 17. Martii 1835, nakon čega je molba proslijeđena bističkom župniku („Requisitus D. Abbas Bistriczensis").

[27] O povijesti kipa i svetišta usp. s. a. [Mikula /Nikola Gorup], *ZERCZALO MARIANSZKO KIPA JERUSALEMSZKOGA VU KRAPINE Pod Bratovschinum Sz. Skapulara Podignyenoga* (VU ZAGREBU, Stampano pri Andrasu Besse Purgaru Klobucharu, per Anton Jandera Factorem, 1868 [drugo izdanje 1996]).

[28] HR-NAZg, Officium praesidiale episcopi Alexandri Alagovich, no. 356/1836, 3. Julii 1836 („Pro statu notitia").

[29] Ilustracija prije opisa na stranici 131 u njemačkom izdanju, nakon opisa na stranici 128 u mađarskom izdanju (1836.) te nakon opisa na stranici 149 u slovačkom izdanju (1838.).

MENNYEI KORONA az az Az egész világon lévö csudálatos Boldogságos Szűz Kepeinek rövideden föl tett EREDETI. Nagy-Szombatban [Trnava]: Academiai Bötükkel, 1696.

Filipović, Ivica. „Martin Juraj i Josip Nikola Kovačić u Hrvatskoj 1812. – 1815." *Arhivski vjesnik* 9, no. 1 (1966): 273–84.

Gorup, Mikula [Nikola]. *Zerczalo Marianszko Kipa Jerusalemszkoga vu Krapine Pod Bratovschinum Sz. Skapulara Podignyenoga*. Vu Zagrebu: Stampano pri Andrasu Besse Purgaru Klobucharu, per Anton Jandera Factorem, 1868. 2nd ed., 1996.

Grisogono, Lovro. *MVUNDI MARIANI: MARIA SPECVLVM MVNDI ARCHETYPI SEU DIVINITATIS*. Vienna: Typis Matthæ Cosmerovij, 1646. Pars Secunda. Patavii: Suptibus iuncarum & Ioan. Iacobi Hertz, 1651. 2. ed. Augustae Vindelicorum: Expensis Philippi Jacobi Veith, 1712.

Habdelić, Juraj. *Zerczalo Marianzko*. U-Nemskom Gradczu: Ferenc Widmanstetter, 1662.

Hrvatski državni arhiv – Nadbiskupijski arhiv Zagreb (HR-NAZg). *Officium praesidiale episcopi Alexandri Alagovich*, no. 134/1835, March 17, 1835.

Officium praesidiale episcopi Alexandri Alagovich, no. 356/1836, July 3, 1836.

Kolarić, Juraj. „Aleksandar Alagović 1829–1837." In *Zagrebački biskupi i nadbiskupi*, edited by Franko Mirošević, 446–58. Zagreb: Školska knjiga, 1995.

Krpan, Stjepan, and Redakcija. „Kovačić Šenkvički, Martin Juraj (Kovachich, Šenkvičký, Senquiciensis, Senquiczіensis; Márton György, Martinus Georgius, Martin Đuro)." In *Hrvatski biografski leksikon: VII.: Kam–Ko*, edited by Trpimir Macan, 814–15. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2009.

Krpan, Stjepan. „Kovačić Šenkvički, Josip Nikola (Kovachich, Senquiciensis, Šenkvický; József Miklós, Josephus Nicolaus, Jozef Mikulaš)." In *Hrvatski biografski leksikon: VII.*: *Kam–Ko*, edited by Trpimir Macan, 813–14. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2009.

Kotvan, Imrich. *Bibliografia bernolákovcov*. Martin: Matica slovenská, 1957.

Rózsa, Gyula. „Dorneck, Wiener (?) Kupferstecherin." In *Saur*: *Allgemeines Künstlerlexikon: Die bildenden Künstlerlexikon aller Zeiten und Völker*, vol. 29: Donny – Du, edited by Günter Meißner, 92. München/Leipzig: K. G. Saur, 2001.

Rumy, Karl Georg. „Nekrolog des Alexius von Jordanβky." *Der Adler* 53 (March 2, 1840): 421.

Salzburger Zietung. „Am 17. d. M. Starb zu Gran der Hochw. Tinninier Weichbischof…" *Kaiserl. Königl. privilegirte Salzburger Zietung* 46 (March 4, 1840): s. p.

Šanjek, Franjo, et al. *Pavao Marija Sučić biskup bosanski ili đakovački i srijemski (11. siječnja 1767. – 13. travnja 1834.): 250 godina od rođenja*. Zagreb – Đakovo: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zavod za znanstveni i umjetnički rad u Đakovu, 2018.

Šourek, Danko. „Iconography of the Sacred Stage: Scenography for the Canonical Coronation of Our Lady of Trsat (1715)." In *Art and Politics in the Modern Period. Conference Proceedings*, edited by Dragan Damjanović, Lovorka Magaš Bilandžić, Željka Miklošević, and Jeremy F. Walton, 111–18. Zagreb: FF press, 2019.

„Triumphus Coronatæ Reginæ: Scenografija krunidbe čudotvorne slike Majke Božje Trsatske 1715. godine." In *Vera imago G. V. Mariæ Tarsactensis*, edited by Marina Vicelja-Matijašić, 157–72. Rijeka: Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet, 2019.

S. a. „Madarassy Ferenc." In *Magyar Katolikus Lexikon*: *VIII*: *Lone – Meszl*, edited by István Diós and János Viczián. Budapest: Szent István Társulat, 2003.

Tüskés, Gábor, and Éva Knapp. „Revitalisierung zwischen Barockfrömigkeit und Massenregligiosität: ein ungarischer Versuch.“ In *Papers II. SIEF 4th Congress*, edited by Bente Gullweig Alver and Torunn Selberg, 645–73. Bergen: European Culture Foundation, 1991.

Vojtech, Miroslav. „Podoby slovenskej literátúry okolo 1800.“ In *Umenie a umelci v meste okolo roku 1800 / Art and Artists in the City around 1800*, edited by Katarína Beňová and Katarína Kolbiarz Chmelinová, 527–51. Bratislava: Stimul; Katedra dejín výtvarného umenia Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, 2023.

Wurzbach, Constant von. „Jordanßky, Alexius von.“ In *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich: X: Jablonowski – Karolina*, 267–68. Wien: Druck und Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1863.

Marta Herucová*

Menci Clement Crnčić a záhada jeho obrazu**

Menci Clement Crnčić i misterij njegove slike / Menci Clement Crnčić and the Mystery of His Painting

Menci Clement Crnčić (1865–1930) was a well-known painter and graphic artist, a prominent figure in Croatian art, especially Impressionism and Pointillism. Croatian by origin, born in Austria, studying in Moravia and Bavaria, often staying by the Adriatic Sea and in several European countries, he became the author of many landscape paintings. His only painting preserved in Slovakia departs from his work tending towards Symbolism. It raises several questions in the field of iconography and related themes.

Key words: maliarstvo okolo 1900, secesia, symbolizmus, homage, klinčeky / painting around 1900, Art Nouveau, Symbolism, homage, carnations

V depozitári Galérie mesta Bratislavy sa nachádza obraz Menci Clementa Crnčića s názvom *Portrét so siedmimi klinčekmi*, ktorý je signovaný, ale nie datovaný (obr. 1).[1] Jeho pôvod je neznámy, vie sa iba, že bol predtým súčasťou starých zbierok mestského múzea. Prvýkrát sa náhodne objavil v roku 1978 na obale vinylovej platne so Symfóniou C-dur, predohrou k opere Carmen Georgesa Bizeta[2] a v roku 1980 cielene na výstave *Hľadanie slohu*: *Umenie okolo 1900* a zároveň na titulnej strane katalógu výstavy.[3] Neskôr sa stal súčasťou dnes už neexistujúcej stálej expozície mestskej galérie. V sprievodcovi expozície sa uvádza ako dielo chorvátsko-rakúskeho maliara, s tajuplnou melancholiou, stojace na hranici secesie a symbolizmu.[4] *Portrét so siedmimi klinčekmi* Slovensko nikdy neopustil, nebol súčasťou žiadnej Crnčićovej výstavy, ani poslednej retrospektívy, ktorá sa konala v Záhrebe v roku 2016.[5]

* PhDr. Marta Herucová, Ph.D., Ústav dejín umenia, Centrum vied o umení SAV, v.v.i., samostatná vedecká pracovníčka, Bratislava (Slovenská republika).

** Štúdia vznikla s podporou projektu VEGA 2/0062/23 *Orient vo výtvarnom umení na Slovensku*.

[1] Menci Clement Crnčić, *Portrét so siedmimi klinčekmi*, okolo 1910, olej, plátno, 60 x 49, získané prevodom z Mestského múzea (dnes Múzea mesta Bratislavy) v roku 1959, Galéria mesta Bratislavy, inv. č. A 1411 (s datovaním 1895 – 1910). Značené vpravo hore „Menci Cl. Crnčić".

[2] Platňa vyšla vo vydavateľstve Opus v spolupráci s Gramofónovým klubom a nahrala ju Slovenská filharmónia pod vedením Zdeňka Košlera.

[3] Trojanová, Radmila, *Hľadanie slohu*: *Umenie okolo 1900*: *Katalóg výstavy* (Bratislava: Galéria mesta Bratislavy, 1980), nestr.

[4] Želmíra Grajciarová a Zsófia Kiss-Szemán, *Stredoeurópske maliarstvo a sochárstvo 1800 – 1918* (Bratislava: Galéria mesta Bratislavy, 2008), 52 (Crnčić); životopisy umelcov: Marta Ryšavá. Stála expozícia bola v Pálffyho paláci a Crnčićov obraz v miestnosti č. 7.

[5] Petra Vugrinec et al., *Retrospektiva Menci Clement Crnčić (1865. – 1930.)* (Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2016).

Obr. 1: *Menci Clement Crnčić:* Portrét so siedmimi klinčekmi*, okolo 1910, olej, plátno, 60 x 49, Galéria mesta Bratislavy. Foto GMB (Reprodukovať ako najväčšie).*

Obr. 2: *Wilhelm Leibl:* Hlava dievčaťa – takzvaná Malresl*, 1897, olej, drevo, 22,7 x 24,1 cm, v ponuke aukčnej spoločnosti Lempetz, Kolín nad Rýnom. Foto Lempetz.*

Menci Clement Crnčić, narodený v roku 1865 v Štajersku, mal byť vojakom ako jeho otec, ktorý pochádzal zo Slavónska a slúžil ako pohraničník. Nemal však na to fyzické predpoklady, a tak ho z vojenskej školy v Hraniciach na Morave vylúčili pre nespôsobilosť.[6] Jeho kroky smerovali na akadémiu do Viedne[7] a odtiaľ v roku 1886 do Mníchova. Na štúdium však nemal peniaze. Prostredníctvom „jednej krásnej ženy", ako sa spomína v katalógu poslednej retrospektívy, aby si zarobil, maľoval divadelné dekorácie pre Landestheater v Coburgu. Napokon mu pomohlo štipendium slavónskeho pohraničia[8] a pravdepodobne aj podpora sestry Marije, ktorá žila

[6] Menci Clement Crnčić sa narodil 3. apríla 1865 v štajerskom mestečku Bruck an der Mur, kde jeho otec Gaspar Crnčić slúžil ako pohraničník. Otec pochádzal z malej slavónskej obce Rajić, matka bola Maria Clementina, rod. Mayer. Menci mal staršiu sestru Mariju (1851 – 1929), usadenú v obci Nova Gradiška (v Slavónii) a brata Alberta, ktorý žil v Lovrane (na Istrii). Základnú školu vychodil vo Viedni, vojenské gymnázium v hornorakúskom St. Pöltene (1876 – 1880) a dva roky študoval na Vyššej vojenskej reálnej škole v Hraniciach na Morave. Pozri Vugrinec, *Retrospektiva*, 237; www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:Q2Z6-J1TQ, citované 25. 1. 2024.

[7] Študoval tam v rokoch 1882 až 1855. Pozri Vugrinec, *Retrospektiva*, 15.

[8] Krajinský majetkový, rozvojový a osvetový fond (Krajiška imovna, uzgojna i obrazovna zaklada) bol osobitý fond v Krajine (Vojna Krajina), v pohraničnom pásme Rakúsko-Uhorska a Osmanskej ríše. Financie získaval z peňazí od vlastníkov domov, ktorí nechceli poskytovať ubytovanie predpísanému počtu vojakov, z poplatkov za povolenie na predaj alkoholických nápojov, na prevádzkovanie mlynov, mäsiarstiev a pod., z poplatkov za predaj zvierat, z rôznych pokút a pod. Účelom fondu bolo skvalitniť školstvo a vzdelanie v Krajine. Fond slúžil na štipendiá a pomoc

Obr. 3: *Menci Clement Crnčić:* Dievčatko (Djevojčica), *1890, olej, plátno, 66 x 53 cm, Národné múzeum moderného umenia, Záhreb. Foto Goran Vranić © National Museum of Modern Art, Zagreb, 2022.*

v Slavónsku, vydatá za dobre situovaného obchodníka Josipa Schwartza. Crnčić sa ako 24-ročný v roku 1889 konečne zapísal na mníchovskú akadémiu.[9] Študoval u gréckeho maliara Nikolaosa Gyzisa

Obr. 4: *Achác (Ákos) Aranyossy:* Dievčatko, *1893, olej, plátno, 57 x 45 cm, Východoslovenská galéria, Košice.*

(1842 – 1901), známeho svojimi akademickými alegorickými a žánrovými obrazmi. Crnčić si osvojil skôr mníchovský realizmus leiblovského razenia, založený na tonálnej modelácii postáv, redukcii farebnej škály i na predstieranej nedokončenosti (obr. 2).[10] Obraz *Dievčatko (Djevojčica)* je jeden z mála zachovaných z toho obdobia, keďže Crnčićova raná tvorba zhorela pri požiari jeho záhrebského ateliéru (obr. 3).[11] Podobný obraz namaľoval

študentom, na stavbu škôl a kostolov a v malej miere aj na pomoc pohraničníkom, ktorých postihli živelné pohromy. – www.enciklopedija.hr/clanak/krajiske-imovne-zaklade, citované 10. 2. 2024.

[9] Do matriky akadémie je zapísaný skomolene ako „Klement Crucic". – https://matrikel.adbk.de/matrikel/mb_1884-1920/jahr_1889/matrikel-00658, citované 12. 2. 2024.

[10] Dajana Vlaisavljević, (https://nmmu.hr/en/2022/11/25/menci-clement-crncic-a-young-girl-1890/, citované 15. 2. 2024). Ako ukážku leiblovského štýlu pozri napr. Wilhelm Leibl (1844 – 1900): *Hlava dievčaťa – takzvaná Malresl*, 1897, olej, drevo, 22,7 x 24,1 cm, v ponuke aukčnej spoločnosti Lempetz, Kolín nad Rýnom 21. 5. 2016. Ako sa píše v aukčnom katalógu, predlohou pre tento intímny portrét bola Leiblova kuchárka a modelka Therese Haltmeier (www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1067-2/1544-wilhelm-leibl.html, citované 15. 2. 2024).

[11] Menci Clement Crnčić, *Dievčatko*, 1890, olej, plátno, 66 x 53 cm, Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Záhreb, inv. č. MG 447. Crnčićov ateliér zhorel v roku 1927. Pozri Vugrinec, *Retrospektiva*, 237.

Obr. 5: *Menci Clement Crnčić:* Daždivý deň na pobreží, *nedatované, olej, plátno, 50 x 73,5 cm, v ponuke aukčnej spoločnosti Dorotheum, Viedeň. Zdroj https://artvee.com/artist/menci-clement-crncic/.*

počas svojho mníchovského štúdia aj košický maliar Achác (Ákos) Aranyossy (1870 – 1898) (obr. 4).[12]

Crnčić sa po pobyte v Mníchove usadil v Záhrebe. Svojimi dielami vzbudil pozornosť slavónskeho maliara a historika umenia, vtedajšieho ministra školstva a náboženstva Izidora Kršnjaveho (1845 – 1927). Ten mu ponúkol miesto profesora na škole pre remeselníkov.[13] Crnčić to prijal, ale zakrátko ho začali ubíjať administratívne povinnosti. Kršnjavi mu preto vybavil štipendium a poslal ho do Viedne, odkiaľ pochádzala Kršnjaveho manželka Wilhelmina, aby tam študoval na Univerzite užitého umenia. Stal sa nielen žiakom, ale aj priateľom nemeckého grafika Williama Ungera (1837 – 1932). Crnčićove lepty ponurých krajín s osamelými postavami ho vtiahli do prúdu európskeho symbolizmu. Mali v sebe böcklinovskú nejednoznačnosť, neponúkali vysvetlenia, kto sú tí ľudia, a prečo postávajú smutní a skľúčení na brehu mora.[14]

[12] Achác (Ákos) Aranyossy, *Dievčatko*, 1893, olej, plátno, 57 x 45 cm, Východoslovenská galéria, Košice, inv. č. O 94.

[13] Na Kráľovskej krajinskej remeselníckej škole (Kraljevska zemaljska obrtna škola) bol v rokoch 1892/1893. Pozri Vugrinec, *Retrospektiva*, 237.

[14] Menci Clement Crnčić, *Osamelá (Osamljena)*, 1895, lept, papier, 337 x 608 mm, Kabinet grafike, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Záhreb; tiež v ponuke aukčnej spoločnosti Dorotheum, Viedeň 18. 9. 2019, por. č. 129. Porovnaj napr. s obrazom Arnolda Böcklina: *Vila pri mori* (III. verzia), 1871 – 1874, olej, plátno, 108 x 154 cm, Städel Museum, Frankfurt n/Mohanom, inv. č. 1260 (https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/villa-by-the-sea, citované 18. 2. 2025); Dielo bolo známe prostredníctvom grafík. Hecht, Wilhelm (sculp.) a Böcklin, Arnold (pinx), *Vila pri mori* (II. verzia), 1897, lept, papier, Galéria umenia Ernesta Zmetáka, Nové Zámky, inv. č. G 1329.

(Čo sa týka Crnčićovej grafickej tvorby, vytvoril aj grafický portrét chorvátskeho bána Teodora Pejačevića podľa Vlaha Bukovaca; na Slovensku sa zachovala iba jeho grafika anjelikov podľa Raffaela).[15]

V roku 1894 išiel Crnčić s Ungerom, ktorý mal choré pľúca, na Istriu. Bol to kľúčový moment, lebo Crnčić sa tam dostal do spoločnosti plenéristov, nadobro si zamiloval more, ktoré potom maľoval a fotografoval do konca svojho života (obr. 5). Crnčić sa pre Chorvátsko stal nielen prvým školeným grafikom, ale aj maliarom, ktorý sa dokázal vyhupnúť na vlnu moderny impresionistického, priam monetovského, ladenia[16] (podobne ako náš, od Crnčića oveľa starší, šarišský maliar Pavol Szinyei Merse, 1845 – 1920).[17] V roku 1900 mal Crnčić prvú samostatnú výstavu v Záhrebe a verejnosť bola z jeho obrazov nadšená. Hneď na ďalší rok sa vybral na cesty po Dalmácii a potom na Plitvické jazerá a neskôr opäť na juh k moru. Pri mori pobýval s rôznymi umelcami a spolu s nimi vystavoval vo viedenskom Salóne Eugena Artina, polovičného Arména, ktorý krátko študoval dejiny umenia, a ktorého „lacné a zlé" umenie v ponuke hlavného mesta monarchie rozčuľovalo.[18] V roku 1903 Crnčić spolu s maliarom Belom Čikošom Sesijom (1864 – 1931), ktorý takisto pochádzal zo Slavónska, a bol synom pohraničníka, založil maliarsku školu, zárodok budúcej záhrebskej akadémie.[19] Túto školu navštevovala aj pobožná Karolina (Lina) Virant (1879 – 1949), s ktorou sa v roku 1910 oženil; mal vtedy 45 rokov. Zakrátko sa im narodil syn Menci Clement jr. (1911 – 1985) a potom dcéra Branka, neskôr vydatá Koščec (1915 – 2003). Crnčić striedal pobyty v Záhrebe a pri mori v Novom Vinodolskom. V Záhrebe pravidelne vystavoval v Salóne Ullrich, ktorý patril slavónskemu ramárovi Antunovi Ullrichovi (1872 – 1937). V Novom Vinodolskom mal vilu.[20] Zomrel náhle po potulkách pri Sáve 9. novembra 1930 vo veku 65 rokov.

Bratislavský obraz so záhadnou ženou mohol vzniknúť ešte pred svadbou, mohol zvečňovať jeho modelku alebo lásku; do úvahy prichádza aj objednávka pre niekoho iného. Crnčić totiž portréty bežne nemaľoval, ak, tak len na objednávku, aj to výnimočne, alebo portrétoval ľudí zo svojho blízkeho okruhu, skôr na ich želanie, ako z vlastnej iniciatívy. Pred prvou svetovou vojnou portrétoval napr. Kršnjaveho dcéru Rozu (1894), pani Sch., pani R., pani N., pani V. (všetky 1902), grófa Pejačevića, pani A. P., Ninu (všetky 1904), Dr. Theodora Grafa (1905).[21] Z nich by mohol byť so Slovenskom spätý gróf

[15] Menci Clement Crnčić (sculp.) a Raffael (pinx.), *Anjelici* (detail obrazu Sixtínskej madony), po 1894, medirytina, papier, 412 x 470 mm, 285 x 700 mm, Galéria mesta Bratislavy, inv. č. G 11027 (s datovaním 1850 – 1875 sic!).

[16] Pozri porovnanie Crnčićovho obrazu *Izgled z Bellaviste* (1901 – 1902) a Monetovho obrazu *Manneporte pri Etretate* (1886). Podľa Vugrinec, *Retrospektiva*, 22.

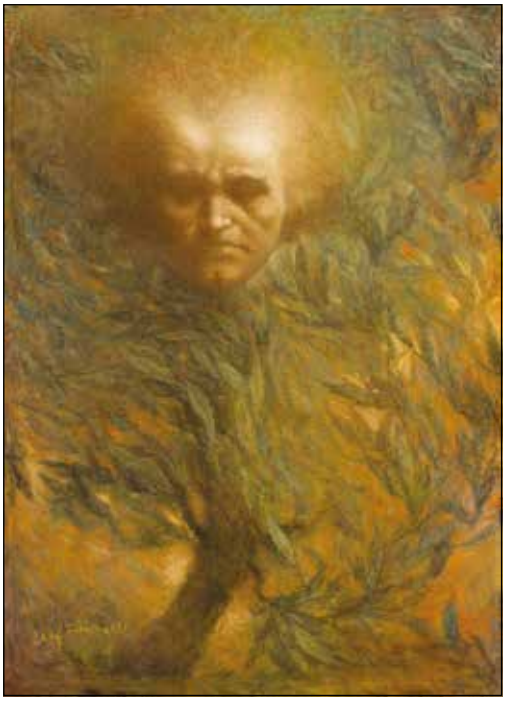
[17] Porovnaj napr. Pavol (Pál) Szinyei Merse, *Červené maky na poli*, 1901 – 1902, olej, plátno, 89,5 x 80 cm, Maďarská národná galéria, Budapešť, inv. č. 2285 (https://en.mng.hu/artworks/50517/, citované 20. 2. 2024). Menci Clement Crnčić, *Červené maky*, nedatované, 50 x 79 cm, zbierka Dr. Vinka Perčića, Galerija Klovićevi dvori, Záhreb.

[18] Bližšie Vogl, Gunter, *Eugen Artin*: *Ein Wiener Kunstsalon um 1900* (Gunter Vogl, 2019).

[19] Počas pôsobenia na škole podnikol cesty po Taliansku, Švajčiarsku, Francúzsku, Belgicku (1905, 1907) i Bosne (1908).

[20] Jeho Vila Lada bola postavená v rokoch 1910 až 1915.

[21] Roky v zátvorkách uvádzajú, kedy bolo dielo vystavené. Pozri Vugrinec, *Retrospektiva*, 238–40.



Obr. 6: *Lucien Lévy-Dhurmer:* Beethovenova maska, *okolo 1906, pastel, papier, 91 x 61,3 cm, v ponuke aukčnej spoločnosti Sotheby's, Paríž. Zdroj https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Beethoven_Mask_(c._1906)_-_Lucien_Lévy-Dhurmer.jpg.*

Obr. 7: *Odilon Redon:* Hommage a Goya (I), *cca 1885, olej, plátno na lepenke, zbierka Scharfa-Gerstenberga, Berlín. Zdroj https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hommage_a_Goya,_by_Odilon_Redon,_view_1,_c._1885,_oil_on_cardboard,_mounted_on_canvas_-_Scharf-Gerstenberg_Collection_-_DSC03859.JPG.*

Pejačević; príslušníci rodu boli totiž známi aj tým, že organizovali osídľovanie Slavónska obyvateľmi zo Slovenska a okolo roku 1900 mali letohrádok vo Vysokých Tatrách.[22]

Na ráme bratislavského obrazu je nemecký nápis „ERINNRUNG", v slovenskom preklade SPOMIENKA, ak si odmyslíme, že v slove chýba písmeno „E", aby to bolo správne „ERINNERUNG". Chýbajú aj ozdoby na začiatku a na konci slova, po ktorých ostali len dierky.

Textúra močaristého pozadia vo viditeľných ťahoch štetca, podobná ako na obraze *Sluka* z roku 1908,[23] dodáva obrazu jemný rytmický tok iného sveta, z ktorého sa vynára hlava mladej ženy s porcelánovou pleťou a ryšavými vlasmi vyčesanými do typického secesného účesu. Modro-sivé oči, lesklé a začervenané, akoby uplakané, sú upreté priamo na diváka, pričom drobné pootvorené

[22] *Rodina Pejačević a kultúrno-historické vzťahy Chorvátov a Slovákov*, výstava, SNM-Múzeum kultúry Chorvátov na Slovensku v Bratislave (v spolupráci so Slovenským kultúrnym centrom a Vlastivedným múzeom v Našiciach), 2019. Letohrádok rodiny Pejačević (dnes Penzión Bělín) v Tatranskej Lomnici obývali najmä dcéry Marka Pejačevića (1818 Osijek – 1890 Budapešť) a Hermíny, rod. Bethlen (1828 Kluž – 1911 Budapešť) – Katarína (1848 – 1918 Budapešť) a Jolana (1859 – 1932), ktoré boli donátorkami stavby tamojšieho evanjelického (kalvínskeho) kostola. Pozri Ivan Bohuš, st. a Ivan Bohuš, ml., *Premeny tatranských osád* (I&B, 2008).

[23] Menci Clement Crnčić, *Sluka*, 1908, olej, plátno, 55,5 x 38,5 cm, súkromný majetok. Pozri Vugrinec, *Retrospektiva*, kat. č. 42.

Obr. 8: *Fernand Khnopff:* Biela maska, *1907, akvarel a pastel, papier, Ca' Pesaro, Medzinárodná galéria moderného umenia, Benátky. Zdroj https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%22Un_masque_au_manteau_blanc%22_de_F._Khnopff_%28Petit_Palais,_Paris%29_%2840382834143%29.jpg.*

červené ústa evokujú úsmev. V tvári tak možno čítať bolesť i radosť a v červených klinčekoch život i smrť. U symbolistov už len koncept zobrazenia iba hlavy, zbavený telesnosti, býval chápaný ako hommage. Utiekal sa k nemu aj Crnčićov francúzsky súputnik Lucien Lévy-Dhurmer (1865 – 1953), zhodou okolností narodený v ten istý rok ako on, ako aj o niečo starší bardi francúzskeho a belgického symbolizmu Odilon Redon (1840 – 1916) a Fernand Khnopff (1858 – 1921) (obr. 6, 7, 8).[24] Crnčić mal k symbolizmu blízko, poznal diela symbolistov, jeho obľúbenou knihou boli *Mŕtve Bruggy* a v ateliéri mu viseli reprodukcie Ropsa a Moreaua.[25]

Klinček (karafiát) bol pomerne známym motívom od dôb renesancie. Objavoval sa na devocionálnych obrazoch aj na svetských portrétoch. Bol narážkou na božský pôvod Ježiša, keďže jeho grécky názov *dianthus*, uvedený v Theophrastovom *Rastlinopise*, bol odvodený od „dios" (boh) a „anthus" (kvet), teda boží kvet. Bol aj predzvesťou Kristovho umučenia – podľa legendy sa objavil, keď Mária plakala pri jeho ukrižovaní.[26] Len v niektorých jazykoch existuje podobnosť názvu kvetu a nástroja, klinček – klinec, čo ešte viac zosilňuje alúziu Kristovho umučenia. Klinček obvykle leží na parapete v blízkosti Madony s dieťaťom na obrazoch Juraja Ćulinovića († 1504), známeho aj ako Giorgio Schiavone alebo Giorgio Dalmaticus (Juraj Slovan alebo Juraj z Dalmácie), drží ho v ruke Madona s dieťaťom na obraze Leonarda da Vinciho (1452 – 1519) i Raffaela (1483 – 1520) (obr. 9, 10).[27] Na svetských portrétoch sa klinček interpretuje ako symbol

[24] Lucien Lévy-Dhurmer, *Beethovenova maska*, okolo 1906, pastel, papier, 91 x 61,3 cm, v ponuke aukčnej spoločnosti Sotheby's, Paríž 26. 6. 2019; Odilon Redon: *Hommage a Goya (I)*, cca 1885, olej, plátno na lepenke, zbierka Scharfa-Gerstenberga, Berlín; Fernand Khnopff, *Biela maska*, 1907, akvarel a pastel, papier, Ca' Pesaro, Medzinárodná galéria moderného umenia, Benátky.

[25] Pozri Vugrinec, *Retrospektiva*, 43.

[26] Elisabeth Wolffhardt, „Beiträge zur Pflanzensymbolik," *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 8 (1954): 177–96.

[27] Juraj Ćulinović, *Madona s dieťaťom a anjelmi*, 1459/1460, olej, drevo, 69 x 56,7 cm, Walters Art Museum, Baltimore, Maryland, USA, inv. č. 37.1026; Leonardo da Vinci: *Madona s klinčekom*, 1478 – 1480, olej, drevo, od 1889 Alte Pinakothek, Mníchov, inv. č. 7779; Raffael, *Madona s klinčekmi*, 1506, olej, drevo, 29 x 23 cm, The National Gallery, Londýn, inv. č. NG 6596. Na Raffaelovom obraze má klinčeky v rukách aj Ježiško.

Obr. 9: *Juraj Ćulinović:* Madona s dieťaťom a anjelmi, *1459/1460, olej, drevo, 69 x 56,7 cm, Walters Art Museum, Baltimore. Zdroj https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giorgio_di_Tomaso_Schiavone_-_Madonna_and_Child_with_Angels_-_Walters_371026.jpg.*

Obr. 10: *Leonardo da Vinci:* Madona s klinčekom, *1478 – 1480, olej, drevo, Alte Pinakothek, Mníchov. Zdroj https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_Madonna_of_the_Carnation.jpg.*

zbožnosti (obr. 11)[28] a(lebo) zasnúbenia, citového puta, lásky (obr. 12).[29] Zásnubné portréty s klinčekom boli tak narážkou, že pri svadbe – ako bolo zvykom – bude mať nevesta v šatách schovaný klinček, ktorý musí ženích nájsť.[30] Klinček dostal časom svoju úlohu aj v kontexte memento mori, pri tematizovaní *vanitas* a vôbec smrti.[31] Jeho význam na obrazoch však nebýva vždy jednoznačný.

Prijatie klinčeka do ikonického vesmíru fin-de-siècle ovplyvnili aj čisto estetické hľadiská spojené s vizuálnym potešením. Stretneme sa s ním v mníchovskom realizme leiblovského razenia, ktoré Crnčić dobre poznal (obr. 13).[32] Rovnako

[28] Napr. Bartholomäus Bruyn st., *Portrét Sophie von Schwelhem, rod. Korth (1498 – 1573),* okolo 1538, olej, drevo, 37 x 30 cm, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corbout, Kolín nad Rýnom, inv. č. WRM 266. Bruyn st. namaľoval početné portréty žien s klinčekom v ruke.

[29] Napr. Andrea Solario, *Muž s klinčekom*, okolo 1495, olej, drevo, 49,5 × 38,5 cm, od 1875 The National Gallery, Londýn, inv. č. NG 923; Adrien Ysenbrandt: *Mladý muž s klinčekom*, 1520/1530, olej, drevo, 48 x 30,8 cm, Portland Art Museum, Portland, Oregon, USA, inv. č. 65.18.

[30] Colombi, Martina, *L'uomo con il garofano rosa* (https://errareumano.org/luomo-con-il-garofano-rosa/, citované 12. 5. 2024).

[31] Dirck Jakobsz, *Pompeius Occo,* okolo 1531, olej, drevo, 66,5 x 55,1 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, inv. č. SK-A-3924. Pompeius Occo (1483 – 1537) bol jeden z najmajetnejších obyvateľov Amsterdamu. Okolo roku 1511 tam zastupoval bankový a obchodný dom augsburských Fuggerovcov. Jeho portrét vyjadruje všeobecne prevládajúci názor, že všetka svetská prosperita je pominuteľná: v jednej ruke má klinček a druhou sa dotýka lebky.

[32] Wilhelm Leibl, *Pravá ruka dievčaťa s klinčekom*, okolo 1880, olej, plátno, 13 x 17,5 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

Obr. 11: *Bartholomäus Bruyn st.:* Anne of Cleves*, 70. roky 16. storočia, olej, drevo, 50,2 x 36,8 cm, St John's College, University of Oxford. Zdroj https://artuk.org/discover/artworks/anne-of-cleves-223303.*

Obr. 12: *Adrien Ysenbrandt:* Mladý muž s klinčekom*, 1520/1530, olej, drevo, 48 x 30,8 cm, Portland Art Museum. Zdroj http://portlandartmuseum.us/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=12188;type=101#.*

mohla u neho zarezonovať poviedka *Karafiát z básnikovho hrobu (Karanfil sa pjesnikova groba),*[33] ktorá pochádzala z pera Augusta Šenou (1838 – 1881), jedného z najznámejších chorvátskych spisovateľov, žijúceho v Záhrebe.

V spojitosti s prácou v továrňach a vykúpením robotníka sa klinček objavil na parížskom kongrese v roku 1889 a v roku 1905, keď Gabriele Galantara (1867 – 1937) navrhol socialistom secesný leták s klinčekom. Odvtedy sa uplatňoval ad hoc pri rôznych kampaniach.[34]

Klinček sa tak v dejinách stal vizuálnou identitou božskosti, zbožnosti, citového puta, vykúpenia a fenoménu krásy, avšak ako väčšina symbolov v ich evolučnom procese spojenie so svojimi významami postupne strácalo (obr. 14).[35]

Záhadná žena na Crnčićovom obraze je podľa nápisu spomienkou, sedem klinčekov môže odkazovať na sedem rokov, mesiacov, dní... Na hlbšie odkrytie významu chýbajú indície. Určitá podoba ženy s chorvátskou hluchonemou maliarkou Slavou Raškaj, žiačkou a milenkou Čikoša Sesiju a chránenkyňou ministra Kršnjaveho, ktorá zomrela v roku 1906 vo

[33] Prvýkrát vyšla v roku 1878.

[34] Napr. na plagáte proti zrušeniu zákona o umelom prerušení tehotenstva. – Barrese, Manuel www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1533, citované 15. 5. 2024.

[35] Adolfo Guiard, *Sedliacke dievča s klinčekom*, 1903, olej, plátno, 73 x 60 cm, Museo de Bellas Artes de Bilbao, inv. č. 82/31.

Obr. 13: *Wilhelm Leibl:* Pravá ruka dievčaťa s klinčekom, *okolo 1880, olej, plátno, 13 x 17,5 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe. Zdroj www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Wilhelm-Leibl/Rechte-Hand-des-Mädchens-mit-der-Nelke/EE3FFAF741903899FF1C4FB2BCEC38B0/.*

Obr. 14: *Adolfo Guiard:* Sedliacke dievča s klinčekom, *1903, olej, plátno, 73 x 60 cm, Museo de Bellas Artes de Bilbao. Zdroj https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adolfo_Guiard_-_The_Little_Village_Girl_with_Red_Carnation_-_Google_Art_Project.jpg.*

veku 29 rokov, je príliš málo na hypotézu. Obraz však zostáva ojedinelou ukážkou Crnčicovho príklonu k symbolizmu.

Zoznam prameňov a ďalšej literatúry

Grajciarová, Želmíra a Kiss-Szemán, Zsófia. *Stredoeurópske maliarstvo a sochárstvo 1800–1918*. Bratislava: Bratislava City Gallery, 2008.

Trojanová, Radmila. *Hľadanie slohu*: *Umenie okolo 1900*. Bratislava: Bratislava City Gallery, 1980.

Vogl, Gunter. *Eugen Artin*: *Ein Wiener Kunstsalon um 1900*. Vienna: Gunter Vogl, 2019.

Vugrinec, Petra et al. *Retrospective of Menci Clement Crnčić (1865–1930)*. Zagreb: Klovićevi dvori Gallery, 2016.

Wolffhardt, Elisabeth. "Beiträge zur Pflanzensymbolik", *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 8, (1954), 177–96.

Daniel Grúň*

K transregionálnym dejinám umenia. Niekoľko poznámok k umeleckým výmenám medzi Československom a Juhosláviou v 70. a 80. rokoch

Prema transregionalnim povijestima umjetnosti: Bilješke o umjetničkim razmjenama između Čehoslovačke i Jugoslavije 1970-ih i 1980-ih godina / Towards Transregional Art Histories. Some Notes on Artistic Exchanges Between Czechoslovakia and Yugoslavia in the 1970s and 80s

The study examines fragments of artistic networks whose international reach extended to the former Yugoslavia and Czechoslovakia from the second half of the 1960s to the end of the 1980s. It focuses on selected examples that provide evidence of artistic exchange in the fields of visual poetry, concrete poetry, conceptual photography and performance. The study focuses on a few figures whose efforts were directed towards exhibitions and publications realized beyond the borders of their respective countries. The initiators of such artistic exchanges were among others Jiří Valoch from Brno and Bogdanka Poznanović from Novi Sad. The study also discusses further representatives of the New Artistic Practice in Yugoslavia. Using the example of several exhibitions, it suggests the possibilities of transregional research on the art of Eastern Europe. The study is the result of research on comparative approaches to art in the countries of the former Yugoslavia and Czechoslovakia.

Key words: Sieť, komunikácia, konkrétna poézia, Československo, východná Európa, Mail-Art, fotografia, performance, vizuálna poézia, Juhoslávia

Vizuálna poézia a komunikačné siete mail-artu

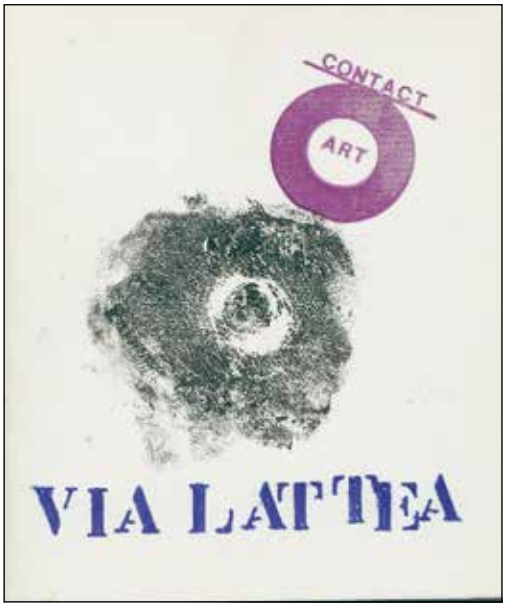
„*Prajeme si mať s tebou permanentný kontakt*," napísali 17. októbra 1973 Bogdanka a Dejan Poznanović z Nového Sadu ako odpoveď na list s projektom poštovej schránky od Jiřího Valocha z Brna. „*Prosím, posielaj nám pravidelne materiály o tvojej práci pre naše dokumentačné, informatívne a operatívne centrum – Atelje DT/Favit 00010.*"[1] Od roku 1972 zbierali Bogdanka

* Mgr. Daniel Grúň, PhD., Centrum vied o umení SAV, v.v.i., samostatný vedecký pracovník, Bratislava (Slovenská republika). Štúdia je výstupom projektu *Transregionálne, národné a horizontálne dejiny umenia druhej polovice 20. storočia* (Vedecká grantová agentúra MŠVVaM SR a SAV – VEGA č. 2/0039/25.

[1] Archív a zbierka Jiřího Valocha, Moravská Galerie Brno.

a Dejan tlače a dokumentácie pre publikovanie v časopise *Új symposion*, ktorý vychádzal v Novom Sade v srbochorvátčine, maďarčine a angličtine. Bogdanka Poznanović uskutočnila na začiatku 70. rokov viacero zásadných akcií, ktorými sa zaradila k predstaviteľkám takzvanej novej umeleckej praxe v Juhoslávii. Niekoľko z jej akcií, kde použila názvy riek, *Cubes-Rivers* (1971) alebo *Rivers-Transmissions* (1972), realizovala na brehu Dunaja; sú venované myšlienke komunikácie – toku rieky, ktorá spája. Následne uskutočnila participatívnu akciu *Feedback Letterbox – Information – Decision – Action* (1973 – 1974), ktorou sa zaradila k popredným predstaviteľkám mail-artu. Na akcii sa zúčastnilo 38 umelcov z rôznych krajín, ktorí jej zaslali popis vlastnej poštovej schránky. Výsledkom bola fotokoláž vytlačená ako plagát s výberom doručených príspevkov. Koncept a médium poštovej komunikácie sa stalo novým metamédiom prezentácie intersubjektívnych vzťahov na medzinárodnej úrovni.[2] Kontakt realizovaný medzi odosielateľom a prijímateľom signálu sa povýšil na formu umeleckého diela. Jiří Valoch bol jedným z umelcov, ktorí na výzvu zareagovali. V tomto príspevku sa budem zaoberať dvomi rovinami umeleckej komunikácie medzi umelcami z Československa a Juhoslávie: vizuálnej poézii a konceptuálnej fotografii. Obidve roviny umeleckej komunikácie vďaka ich nenáročnosti a dematerializovanej povahe umožnili priame alebo nepriame výmeny tvorby performatívne zameraných, efemérnych a marginalizovaných foriem umenia.

Bogdanka Poznanović využívala často humor a absurditu spoločne s reflexiou socialistickej konzumnej spoločnosti. (obr. 1) Cieľom jej mail-artových stratégií bolo nielen prekonať depresívnu izoláciu umelcov, ale najmä preveriť demokratickejšiu alternatívu komunikácie v planetárnych rozmeroch, aká sa neriadi prísne vymedzenými pravidlami. Poštová komunikácia zaujala pozíciu nenápadnej kritiky socialistického byrokratického systému, inštitucionálnej, a najmä galerijnej praxe s jej sklonom k sakralizácii umeleckých predmetov, hierarchizácii, klasifikácii a valorizácii umeleckej produkcie.[3] Poznanović v priebehu 70. a 80. rokov rozšírila svoju umeleckú prax na nové komunikačné médiá (predovšetkým zvukové, telekomunikačné médiá a video). Výhodou efemérnych diel, ktoré sa zmestili do poštovej obál-



Obr. 1: *Poznanović, Bogdanka: Via Lattea. Contact Art. Dokumentácia, 1972 – 1976, kombinovaná technika, tlač na papieri, rôzne rozmery. Zbierka Darko Šimičić, Záhreb.*

[2] Miško Šuvaković, *Bogdanka i Dejan Poznanović. Umetnost mediji i aktivizam na kraju moderne* (Zagreb: Institut za istraživanje avangarde, 2012), 100–1.

[3] Sanja Kojić Mladenov, *Bogdanka Poznanović*: *Contact Art* (Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2016), 56.

ky, bolo, že pomerne rýchlo dosiahli vzdialené miesta (napríklad v Latinskej Amerike) a tým aj účasť na výstavách, kam by nebolo možné dostať sa osobne. Podobne ako Jiří Valoch aj Bogdanka Poznanović zaujala rolu kritičky a aktívne písala o dôležitých medzinárodných výstavách, festivaloch, performanciách. Na stránkach *Új symposion* informovala tiež o *Festivale snehu* vo Vysokých Tatrách (1970), ktorý uskutočnil Alex Mlynárčik spoločne s Milanom Adamčiakom a Róbertom Cyprichom.[4] Ako pionierka videoumenia iniciovala spoločné dielo so Stanom Filkom *Bioelektronická komunikácia* (1980), ktorým predznamenala neskoršie technológie videohovoru.[5] Mnohostranné domáce aj medzinárodné aktivity Bogdanky Poznanović v Novom Sade majú kľúčový význam pre juhoslovanskú alternatívnu výtvarnú a taktiež experimentálnu literárnu scénu. Obdobne sieťovacie, kurátorské, kritické a umelecké aktivity Jiřího Valocha z Brna predstavujú pre československú umeleckú scénu zásadný prínos. Obaja autori ako schopní organizátori vytvárali alternatívne priestory pre prezentáciu nového avantgardného umenia; ich umelecký network prepájal miesta a ľudí, čím efektívne zabezpečil vytváranie sociálneho poľa ponad hranice štátov.[6]

Jiří Valoch už o čosi skôr iniciatívne spolupracoval s celým spektrom umelcov aktívnych v oblasti konkrétneho umenia a vizuálnej poézie v Juhoslávii. Na základe pozvania teoretika Radoslava Putara sa Valoch zúčastnil na medzinárodnom kolokviu *Počítače a vizuálny výskum* v Záhrebe (3. – 4. augusta 1968). Kolokvium bolo súčasťou programu medzinárodného podujatia *Tendencie 4* a jeho výstupy spoločne s príspevkom Jiřího Valocha boli publikované v čísle 3 časopisu *bit International*. V čísle 5/6 vyšla esej *Konkretna poezija – poetska kozmogonia tehnološke ere* („Konkrétna poézia – poetická kozmogónia technologickej éry"), ktorej autorom je Branimir Donat. Donat sa okrem toho, že v eseji podáva ucelený prehľad svetového diania vo vizuálnej poézii, zmienil aj o československých autoroch a, samozrejme, nevynechal ani Valocha, ktorého vizuálna báseň bola v časopise reprodukovaná. Následne sa Valoch ako tvorca vizuálnej poézie zúčastnil na viacerých profilových výstavách, ako napríklad *Vizuelna poezija* s podtitulom *Vizuelna i konkretna poezija – fenomen suvremene epohe komunikacija* („Vizuálna a konkrétna poézia – fenomény súčasnej komunikačnej epochy", 1969).[7]

Helena Musilová v obsiahlej publikácii o Valochovi uvádza početné medzinárodné aktivity a príspevky do zahraničných publikácií. Valochovu činnosť vníma a charakterizuje predovšetkým ako činnosť kurátora, teoretika a zberateľa, nie experimentálneho básnika a sieťovateľa, hoci tieto úlohy sú v jeho prípade neoddeliteľne spojené. Valoch už od počiatkov svojho záujmu o vizuálnu a konkrétnu poéziu (1964 – 1966) vnímal vlastnú tvorbu ako formu komunikácie: vytvoril celú typologickú škálu strojom písaných nesémantických básní,

[4] *Ibidem*, 58.
[5] *Ibidem*, 100–1.
[6] Klara Kemp-Welch, *Networking the Bloc*: *Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981* (Cambrigde [MA]: The MIT Press, 2018), 10.
[7] Ivana Janković, "Here/There and Somewhere Else: The Artistic Connections of Jiří Valoch with Former Yugoslav Territory during the 1960s and 70s.," *Miejsce* 5 (2019). Dostupné online: http://miejsce.asp.waw.pl/english-here-there-and-somewhere-else-the-artistic-connections-of-jiri-valoch-with-former-yugoslav-territory-during-the-1960s-and-70s/ (25. mája 2024).

vizuálnych básní so sémantickými prvkami, grafémami a znakmi, pričom jeho vlastná tvorba zároveň odrážala profesionálny záujem o semiotiku a štrukturalizmus.[8] Zaujímala ho simultánnosť videnia a čítania, chápanie diela ako otvoreného poľa vizuálnych vzťahov a spojení. Mary Ellen Soltová vo svojej obsiahlej publikácii z roku 1968 *Concrete Poetry. A World View* uvádza, že *Optická báseň* Jiřího Valocha, oslobodená od sémantiky, je svojím vizuálnym pôsobením totožná s optickou maľbou, s tým rozdielom, že je vytvorená na písacom stroji.[9] Solt zdôrazňuje, že Valochove „chvejivé mikroštruktúry" nás nielen učia aktívne sa pozerať na písaný text, ale aj to, že aktívny impulz týchto strojom písaných textov vedie k vytvoreniu novej komunikačnej sféry. So stratou pôvodných komunikačných spojení vzniká vizuálny metajazyk, v ktorom vizuálne básne performujú vlastné teoretické postuláty. Teoretické texty Jiřího Valocha vznikali takmer paralelne s umeleckými dielami a umeleckými smermi, ktoré opisovali.[10] Medzinárodná poštová komunikačná sieť pozostávala z početných tvorcov, konzumentov, vydavateľov a propagátorov. Valoch bol nielen jej aktívnym účastníkom, ale tiež spolutvorcom, sám na výzvy reagoval, ako aj výzvy vytváral. Z toho vyplýva, že medzinárodnú sieť vnímal ako možnosť efektívne rozptýliť vlastné diela, aj preto sa stala rozšíreným nástrojom jeho umeleckej praxe.

Jean-Marc Poinsot je autorom termínu „komunikácié na dlhé vzdialenosti", ktorí zodpovedá vzájomnej výmene informácií medzi umelcami prostredníctvom mail-artu. Poinsot tvrdí, že moc je v rukách tých, ktorí vlastnia výmenné a komunikačné systémy. Mimochodom, dnes jeho tézu presvedčivo potvrdzujú globálni hráči ovládajúci sociálne siete a audiovizuálne médiá. Čiastočne z tohto dôvodu niektorí umelci odmietali sprostredkovateľskú úlohu galérií alebo múzeí a sami sa snažili šíriť svoje diela a príslušné informácie.[11] Valoch svoju rolu zámerne znejasňoval,[12] pretože hoci vystupoval ako predstaviteľ Domu umenia v Brne, budoval si v súkromí svoju paralelnú inštitúciu na báze medzinárodných kontaktov. Globálny rozsah a univerzálne formy komunikácie umelcov pôsobiacich v socialistických krajinách vychádzali z ich umeleckých programov a úsilí prostredníctvom participačných byrokratických aparátov založiť vlastné neformálne inštitúcie.[13]

Pravdepodobne to bol Marko Pogačnik, kto Valochovi sprostredkoval viaceré dôležité kontakty. Z ich vzájomnej

[8] Helena Musilová, *Jiří Valoch. Kurátor, teoretik, sběratel*: *Léta 1965–1980 [Jiří Valoch. Curator, Theoretician, Collector. Years 1965-1980]* (Brno: Galerie a nakladatelství Stará pošta, 2020), 40.

[9] Mary Ellen Solt, "A World Look at Concrete Poetry", in *Concrete Poetry. A World View*, eds. Mary Ellen Solt a Willis Barnstone (Ontario: Fitzhenry & Whiteside Limited, 1968), 24–25.

[10] Jana Písaříková, "Jiří Valoch's Archive", in Grúň, Daniel (ed.). *Subjective Histories. Self-historicisation as Artistic Practice in Central-East Europe* (Bratislava: Veda, 2020), 208.

[11] Jean-Marc Poinsot, "Utilisations of Postal Institution and Long-distance Communications," in Poinsot, Jean-Marc (ed.) *Mail art, communication á distance concept* (Paris: Editions CEDIC, 1971), 13–18. Citované podľa https://artpool.hu/MailArt/chrono/1971/Poinsot.html (25. mája 2024)

[12] Tejto téme sa užšie venujem v štúdii – Daniel Grúň, "Amateurism Under Socialism. The Politics of Art Education in the Work of Milan Adamčiak, Július Koller and Jiří Valoch," in *Third Text, Actually Existing Artworlds of Socialism* 32, no. 4 (2018): 434–49.

[13] Tejto téme sa venujem v úvode knižnej publikácie – Daniel Grúň, "Seba-historizácia ako umelecká prax = Self-historicisation as Artistic Practice," in Daniel Grúň, *Subjektívne histórie. Seba-historizácia ako umelecká prax v stredovýchodnej Európe* (Bratislava: Veda, 2020), 5–12.

korešpondencie vyplýva, že Valocha v Brne navštívil spoločne s Davidom Nezom (obaja, Pogačnik a Nez, boli členmi skupiny OHO) a Dejanom Poznanovićom.[14] V tom istom čase si Valoch vymieňal korešpondenciu so slovinským básnikom Francim Zagoričnikom. Zagoričnik takisto žil v slovinskom meste Kranj a podieľal sa na publikáciách hnutia OHO. Spolupráca medzi Valochom a Zagoričnikom sporadicky pokračovala až do 80. rokov. Valoch udržiaval kontakt aj s ďalším významným predstaviteľom vizuálnej poézie Bálintom Szombathym, ktorý je zakladajúcim členom skupiny Bosch+Bosch (1969 – 1976), aktívnej v Subotici ležiacej v srbskej Vojvodine. Szombathyho s Valochom spájal okrem iného aj záujem o teoretické princípy konkrétnej poézie v 20. storočí, ktoré spracoval v troch číslach časopisu *Új Symposion* s rozšírením o mapovanie tohto fenoménu vo viacerých lokalitách bývalej Juhoslávie.[15]

Fotografia ako dokument umenia

Skupina OHO a jej akcie v prírode mali nepochybne vplyv na organizovanie kolektívnych aktivít spolku MPVU (Mladí přátelé výtvarného umění) v Brne. Realizácie Bogdanky Poznanović a Jiřího Valocha majú viaceré paralely v rozvíjaní komunikatívnych poetických intervencií na periférii mesta alebo v krajine. Dokumentácie *feu – báseň z léta 1970* (foto: Pavel Trávník) a *Rivers-Transmissions* (1972) analogicky pracujú s tautológiou jazykovej reprezentácie a materiálnej realizácie, keď je pojem feu (oheň) stotožnený s pálením slova a názov rieky so vznášaním slova na hladine rieky. Jiří Valoch kládol dôraz na proces realizácie a samotný priebeh (zaznamenaný fotograficky) považoval za artefakt.[16]

Viacerí československí umelci sa zúčastnili na putovnej výstave, ktorú v máji až septembri 1976 organizovali spoločne Centar za fotografiju film i tv, Galerija grada Zagreba, Muzej suvremene umetnosti Beograd a Razsavni salon Rotovž v Maribore. Výstava *Nf (Nova fotografija) 2: Fotografija kao umjetnost/Fotografija kot umetnost/Photography as Art* v koncepcii Biljany Tomić. V úvodnom texte Biljana Tomić charakterizuje zámer výstavy sústrediť sa na médium fotografie nielen pre skúmanie jeho špecifickej povahy, ale aj ako na nástroj umeleckého výrazu. Výstavu koncipovala ako vývoj umeleckých hnutí od 60. rokov až k post-konceptuálnej tvorbe. Zaoberala sa významom umeleckého diela vo vzťahu k prostrediu a k systémom umenia, ako aj súvislosťou s nastolením sociologických a lingvistických modelov. Tomić zdôrazňuje uchopenie umenia ako decentralizovanej praxe s možnosťou porozumenia individuálnym a všeobecným modelom na príklade vzťahu umelec a umenie.[17] Ješa Denegri zdôrazňuje

[14] *List Marka Pogačnika Jiřímu Valochovi*, Kranj, 10. decembra 1970. Archív a zbierka Jiřího Valocha, Moravská Galerie Brno.

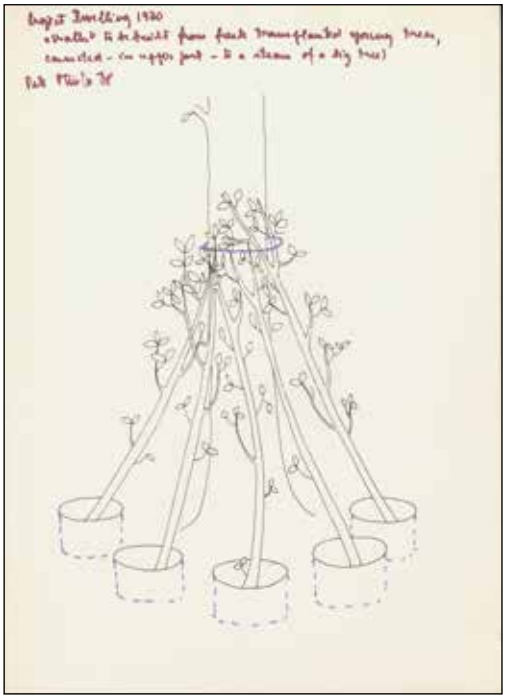
[15] Bálint Szombathy, „A Konkrét Költészet Útjai I.-III," [The Ways of Concerete Poetry I.-III.] *Új Symposion* no.143 (1977): 9–10–11.

[16] Jana Písaříková, „Neviditelná socha, transcendentní výstava i programované umění. Kurátorské aktivity Jiřího Valocha šedesátých a sedmdesátých let," [Invisible Sculpture, Transcendent Exhibition and Programmed Art: The Curatorial Activities of Jiří Valoch during the Sixties and Seventies] *Sešit* 25 (2019): 54–55.

[17] Biljana Tomić, „Úvodný text v katalógu," in: *Nf (Nova fotografija) 2: Fotografija kao umjetnost / Fotografija kot umetnost / Photography as Art* (Katalóg: nepag.) Centar za fotografiju film i tv., Galerija grada Zagreba, Muzej suvremene umetnosti Beograd, Razsavni salon Rotovž Maribor, 1976)

niekoľko základných teoretických predpokladov fotografie ako diela umelca: 1) nie je založená na ovládaní techniky a dokonca umelci často nie sú autormi fotografií; 2) ide skôr o konceptualizáciu témy a významu vybranej fotografickej scény a vytvorenie artikulovanej štruktúry v systéme jazyka, ktorý umelec používa pri komunikácii; 3) umelci hovoria predovšetkým v prvej osobe.[18] Denegri v texte otvára čítanie fotografie-ako-umenia z pozície sebareflexívneho média fotografie-ako-dokumentácie-umenia.

V roku 1978 sa venovalo československej fotografii v smerovaní naznačenom Denegrim 11. číslo časopisu pre fotografiu *Spot*, na obálke sa nachádzalo dielo Kataríny Zavarskej *My Alphabet* (1976). Helena Kontová a Jaroslav Anděl zostavili výber autorov tak, aby reprezentovali tri najväčšie mestá – Prahu, Brno a Bratislavu – s ohľadom na miestnu kultúrnu tradíciu.[19] Väčšina z vybraných umelcov sa vtedy nezaoberala umením ako profesiou a fotografii sa venovali len vo voľnom čase. Napriek tomu niektoré dôležité mená v ich výbere chýbali, čo znamená, že komunikačné reťazce nie vždy fungovali efektívne. V roku 1981 bola v Belehrade v Galérii Srečna nova umetnost reinštalovaná putovná výstava s názvom *Miesta a chvíle*, ktorú pripravil Jaroslav Anděl. Výstava sa najprv v roku 1979 uskutočnila v Poľsku, v Galérii Foto Medium Art vo Vroclave a v Galérii Remont vo Varšave. Zaujímavosťou tejto výstavy bolo zameranie sa na teritorialitu vo vzťahu k času, zdôrazňujúc pluralitu



Obr. 2: *Štembera, Petr: Projekt Skrýša, 1970/1978, tlač a fix na papieri, 30 x 21,5 cm. Zbierka Darko Šimičić, Záhreb.*

individuálnych prístupov.[20] Na výstave boli prítomné tiež diela Michala Kerna a Júliusa Kollera. Obaja autori boli zastúpení približne v tom istom čase (20. – 30. septembra 1979) spoločne s juhoslovanskými, maďarskými a poľskými umelcami na medzinárodnej umeleckej manifestácii *Works and Words*, ktorú usporiadala Nadácia De Appel v Amsterdame. Na výstave boli zdôraznené prepojenia medzi fotografickým, resp. filmovým záznamom a performanciou. Práve tu možno vidieť rozdiely v lokálnych kultúrnych politikách, keďže politická

[18] Ješa Denegri, "Photography as the work of the artists," in *Nf (Nova fotografija)* 2*: Fotografija kao umjetnost / Fotografija kot umetnost / Photography as Art* (Katalóg: nepag.)

[19] Helena Kontova a Jaroslav Andjel, „ČSSR fotografija", *Spot. Review of Photography* 11 (1978): 7–11.

[20] Jaroslav Anděl, *Places and Moments – Vladimír Ambroz, Jaroslav Anděl, Ján Budaj, Dalibor Chatrný, Róbert Cyprich, Sony Halas, Vladimír Havrilla, Lumír Hladík, Kim Houdek + Milan Lachman, Michal Kern, Július Koller, Jiří Kovanda, Marie Kratochvílová, Milan Langer, Karel Miler, Jan Mlčoch, Ladislav Novák + Michal Resl, Ludmila Padrtová, Stanislav Pekár, Jaroslav Richtr, Rudolf Sikora, Petr Štembera*. (Katalóg: nepag.) Gallery Foto-Medium-Art, Wroclaw, November 1979).

Obr. 3: *Kern, Michal: Skrýša meditácií, 1981, fotografia, 57,4 x 47,5 cm, Archív Michala Kerna, v správe Liptovskej galérie P. M. Bohúňa, Liptovský Mikuláš, 7254 / LM 241.*

situácia v Československu, ktorá sa po roku 1977 výrazne pritvrdila, neumožnila umelcom vycestovať do Amsterdamu, čo neplatilo pre juhoslovanských umelcov, ktorí mali možnosť osobne sa zúčastniť a vystúpiť v programe performancií.[21]

K Michalovi Kernovi sa dostávame tiež prostredníctvom aktívnych sprostredkovateľov, medzi akých patril Jiří Valoch. Jeho zanietený záujem o tvorbu Michala Kerna vychádzal z kontaktov so skupinou OHO i jeho vlastných umeleckých experimentov a premietol sa do realizácie dvoch samostatných výstav.[22] Médium fotografie doplnené textovou informáciou alebo kresbou sa využívalo ako nástroj konštrukcie percepčných a haptických rovín interakcie umelca s prostredím. „*Chcem nájsť miesto, kde je človek spojený pupočnou šnúrou s prírodou,*" zapísal si do denníka Michal Kern.[23] Od roku 1975 sa datujú podstatné Kernove práce, ktoré majú povahu interakcie človeka a prírody, ich vzájomného prepojenia.[24] Jedinečnosť Kernových diel spočíva v prelínaní kresby a fotografie. Umelec premýšľal a pracoval s miestnou špecifickosťou fotografie. Výsledkom je efemérne zaznamenávanie interakcie medzi technickým médiom a prírodnými procesmi, ako je svetlo, tieň, dotyk, vrstvenie, rast. Kernove interakcie s prírodným prostredím tematicky rezonujú s prácami Petra Štemberu. Dobrým príkladom je porovnanie série kresieb Petra Štemberu *Projekt skrýša* (projekt 1970, realizácia 1976) s projektom Michala Kerna *Skrýša meditácií* (1981). Obaja umelci navrhli vstupy do prírodného prostredia a konceptualizovali ich prostredníctvom priestorovej projekcie geometrických telies. Zatiaľ čo Štembera dokumentoval vykopanie príbytku pod koreňmi stromu ako kruhový výsek prenikajúci koreňovým systémom stromu, Kern

[21] Zsusza László, *Works and Words. The Invention and Renunciation of the Concept of East European Art*. November 2018. Dostupné online: https://institutulprezentului.ro/en/2018/11/15/works-and-words-the-invention-and-renunciation-of-the-concept-of-east-european-art/ (25. júna 2024).

[22] Jiří Valoch, *Michal Kern*: Katalóg (Brno: Klub školství a vědy Bedřicha Václavka, 1982). Jiří Valoch usporiadal Michalovi Kernovi výstavu aj posmrtne: Jiří Valoch, *Michal Kern*: Katalóg (Klatovy: Galerie U Bílého Jednorožce, 1995). K obidvom výstavám bol publikovaný katalóg, ale hlavne v druhom prípade napísal Valoch syntetický výkladový text k tvorbe Michala Kerna.

[23] Jiří Valoch, *Michal Kern*: Katalóg 1995. Pre úplný pohľad na Kernovo dielo pozri Daniela Čarná, *Michal Kern* (Bratislava: Galéria mesta Bratislava, 2011).

[24] Práce Michala Kerna by mali byť kontextualizované po boku ďalších stredoeurópskych umelcov, ktorých postoje a prístupy k životnému prostrediu výrazne formovali ekologické myslenie. Pozri Maja Fowkes, . *The Green Bloc*: *Neo-Avant-Garde Art and Ecology Under Socialism* (Budapest: Central European University Press, 2015).

lokalizoval svoj príbytok na brehu lesného potoka Demänovka v Nízkych Tatrách a vytvoril ho z lopúchových stoniek v pôdoryse trojuholníka a štvorca. Štembera odôvodnil svoj projekt len tým, že túto interakciu fyzicky podstúpil. Kern považoval príbytok za skrýšu meditácií, za podnet k hľadaniu tajomstva, situoval do neho nielen postavu performera, ale tiež vlastné reflexie.[25] Okrem toho sa pre Michala Kerna analytický prístup k fotografickému obrazu ako médiu zobrazenia prelína s úvahami o civilizačných hrozbách a deštrukcii vzácnej prírodnej lokality. (obr. 2 a 3)

Výstavy umenia performancie. Od národných príbehov k transregionálnym dejinám umenia

Výstavy *Out of Actions* v MOCA, Los Angeles, spoločne s výstavou *Body and the East* v Moderna Galerija Ľubľana položili paradigmatický základ pre akademický záujem o umenie performancie vo východnej Európe. V prvom prípade to bol veľmi skreslený obraz o východoeurópskom umení, ktorý výstava komunikovala prevažne v euro-americkom kontexte metaforicky ako *balancing between dusthole and eternity*, charakterizujúc performancie východoeurópskych umelcov ako „masochistické".[26] V druhom prípade to bola otvorene kritická odpoveď týmto zjednodušujúcim skresleniam v prezentácii modelu výstavy, ktorá ponúkla rovnocenne hlas všetkým lokalitám zastúpeným v teritóriu bývalého Východu a vytvorila tak platformu pre komparatívny výskum.[27] Akčné umenie v Čechách bolo najširšie zmapované publikáciou Pavlíny Morganovej *Czech Action Art*: *Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art behind the Iron Curtain*[28] a na Slovensku výstavným katalógom *Umenie akcie/Action Art 1965 – 1989*, ktorého editorkou a spoluautorkou je Zora Rusinová.[29] Už reprodukcie na obálke vovádzajú do hry stereotypy národných reprezentácií: české akčné umenie reprezentuje rušné námestie pražskej metropoly v medzinárodne uznanom diele Jiřího Kovandu (*19. listopadu 1976*, Praha, Václavské náměstí) a slovenské akčné umenie reprezentuje prostredie smrekového lesa so stúpajúcim dymom pod zaveseným telom performera (Artprospekt P.O.P., *Daring*, 1981, Ľubietová). Výber mediácie diela pre knižnú obálku veľa napovie o tom, ako sú nastavené ambície jednotlivých historických prístupov. Hoci pomer, v akom českí a slovenskí performeri pracovali s mestským a krajinným prostredím, nezaznamenáva výrazné rozdiely, pozornosť čitateľa/ky sa ešte predtým, než publikáciu začne listovať, uberá dvomi odlišnými smermi. Prečo? Pretože autorky publikácií nielen

[25] Jaroslava Vydrová, „O sochárstve, prírode a dotyku – z fenomenologickej perspektívy," *Ars* 56, no. 1 (2023): 57.

[26] Kristine Stiles, „Uncorrupted Joy: Inter-national Art Action," in: *Out of Actions*: *Between Performance and the Object, 1949–1979*, eds. Paul Schimmel a Russell Ferguson (London: Thames and Hudson for MOCA − Los Angeles, 1998), 306.

[27] Zdenka Badovinac (ed.), *Body and the East* (Cambridge [MA] a London: MIT Press, 1998).

[28] Pavlína Morganová, *Czech Action Art*: *Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art behind the Iron Curtain* (Prague: Karolinum Press, 2014).

[29] Zora Rusinová (ed.), *Umenie akcie/Action Art 1965 – 1989* (Bratislava: Slovenská národná galéria, 2001). Publikácia je dielom kolektívu autorov: Gábor Hushegyi, Ivo Janoušek, Radislav Matuštík, Zora Rusinová, Tomáš Štraus.

vykladajú miestne špecifiká akčného umenia, ale zároveň aj potvrdzujú význam akčného umenia v kontexte národného príbehu umenia. Pavlína Morganová v úvode svojej knihy poznamenáva, že hoci česká a slovenská kultúrna scéna boli prepojené, nerozvinuli sa počas existencie spoločného štátu do jedného celku a s rekonštrukciou kultúrnej histórie po roku 1989 obidva národy začali písať oddelené verzie československého príbehu.[30] Zora Rusinová sa zmieňuje o československom kontexte trochu inak: v súvislosti so samizdatom, tajne šírenými strojopisnými kópiami zahraničných prekladov a teoretických statí dotýkajúcich sa akčného umenia.[31]

Základy transregionálneho skúmania historických avantgárd, neoavantgárd a postavantgárd v Juhoslávii položila kniha *Impossible Histories*.[32] Ďalej na ňu nadväzovali mnohé ďalšie publikácie. Takýto syntetický prístup sa na pôde českej a slovenskej umenovedy zatiaľ neuskutočnil. V prípade umenia performancie je nutné skúmať rozličné miestne manifestácie a významy, zdôrazňovať rôznorodosť umeleckých praxí vrátane odlišných momentov a spôsobov, akými sa performancie objavovali vo vzťahu k sociopolitickej klíme v danej krajine.[33]

Záver

V tomto fragmentárnom príspevku som sa pokúsil o porovnanie vybraných príkladov komunikácie na transregionálnej, a zároveň univerzálnej úrovni. Model transregionálnych dejín neoavatgardného a postavantgardného umenia by sa preto mohol inšpirovať funkčnými príkladmi medzinárodných sietí umelcov. Skupina Bosch+Bosch slúži ako vhodný model kultúrnej hybridity.[34] Bola vytvorená v charakteristicky multietnickom regióne Európy ako jedna z prvých skupín juhoslovanskej vizuálnej kultúry 70. rokov so zámerom pôsobiť transregionálne. Vojvodina a mesto Subotica boli akýmsi centrom rôznych ľavicových skupín umelcov už od prvej polovice 20. storočia. Skupinová činnosť navyše oživila zásady avantgardnej poézie a zostavovateľskej práce Lajosa Kassáka.[35] Na skupinu Bosch+Bosch nadväzovali zakladatelia Štúdia erté.[36] Mimochodom, nie je náhodou, že to boli práve Nové Zámky, Kassákovo rodisko,

[30] „Both nations began to write increasingly separate versions of their cultural history, despite mapping a shared Czechoslovakian period and despite endeavors to integrate both cultural fields." Morganová, *Czech Action Art*, 19.

[31] Rusinová, „Interpretačné a kontextuálne aspekty umenia akcie na Slovensku," in Rusinová (ed.), *Umenie akcie/Action Art 1965 – 1989*, 7.

[32] Miško Šuvaković, „Impossible Histories," in Dubrovka Djurić a Miško Šuvaković (eds.), *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918 – 1991* (Cambridge [MA] a London: MIT Press, 2003), 26–27.

[33] Amy Bryzgel, *Performance Art in Eastern Europe Since 1960* (Manchester: Manchester University Press, 2017), 2–3.

[34] Okrem Slavka Matkovića a Bálinta Szombathyho, ďalší zakladajúci členovia boli László Szalma, Zoltán Magyar, Edit Basch, István Krekovity a Slobodan Tomanović. K skupine sa pridal László Kerekes v roku 1971, Attila Csernik a Katalin Ladik v roku 1973, Ante Vukov v roku 1975. Skupina zanikla v roku 1976. Bližšie – Emese Kürti, „Transregional Discourses: The Bosch+Bosch Group in the Yugoslav and the Hungarian Avant-garde,"in *Bosch+Bosch*: Katalóg (Budapest: acb researchlab, 2016), 4–5.

[35] *Ibidem*, 15.

[36] Zakladateľmi Štúdia erté boli József R. Juhász, Ottó Mészáros, Ilona Németh a Attila Simon. Pozri Gábor Hushegyi, „20 rokov Štúdia erté," in: *Transart Communication Performance & Multimedia Art Studio erté 1987 – 2007* (Bratislava: Kalligram, 2008), 95.

kde na sklonku 80. rokov iniciovali vznik medzinárodného festivalu performancie *Transart Communication*. Tieto dva príklady nám ukazujú, ako môžu organizačné platformy a infraštruktúry iniciované umelcami vytvoriť aktívne miesta pre kultúrnu výmenu v stredovýchodnej a juhovýchodnej Európe.

Zoznam prameňov a použitej literatúry:

Anděl, Jaroslav. *Places and Moments – Vladimír Ambroz, Jaroslav Anděl, Ján Budaj, Dalibor Chatrný, Róbert Cyprich, Sony Halas, Vladimír Havrilla, Lumír Hladík, Kim Houdek + Milan Lachman, Michal Kern, Július Koller, Jiří Kovanda, Marie Kratochvílová, Milan Langer, Karel Miler, Jan Mlčoch, Ladislav Novák + Michal Resl, Ludmila Padrtová, Stanislav Pekár, Jaroslav Richtr, Rudolf Sikora, Petr Štembera. Catalogue* (Wrocław: Gallery Foto-Medium-Art, November 1979).

Badovinac, Zdenka, ed. *Body and the East*. Cambridge, MA: MIT Press, 1998.

Bryzgel, Amy. *Performance Art in Eastern Europe Since 1960*. Manchester: Manchester University Press, 2017.

Čarná, Daniela. *Michal Kern*. Bratislava: Galéria mesta Bratislava, 2011.

Denegri, Ješa. Photography as the Work of the Artists." In *Nf (Nova fotografija) 2: Fotografija kao umjetnost / Fotografija kot umetnost / Photography as Art*. Catalogue (no pagination).

Djurić, Dubrovka, and Miško Šuvaković, eds. *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Cambridge, MA: MIT Press, 2003.

Fowkes, Maja. *The Green Bloc: Neo-Avant-Garde Art and Ecology Under Socialism*. Budapest: Central European University Press, 2015.

Grúň, Daniel, ed. *Subjektívne histórie. Seba-historizácia ako umelecká prax v stredovýchodnej Európe*. Bratislava: Veda, 2020.

Grúň, Daniel. „Amateurism Under Socialism. The Politics of Art Education in the Work of Milan Adamčiak, Július Koller, and Jiří Valoch." *Third Text* 32, no. 4 (2018): 434–49.

Grúň, Daniel. Seba-historizácia ako umelecká prax = Self-historicisation as Artistic Practice." In *Subjektívne histórie. Seba-historizácia ako umelecká prax v stredovýchodnej Európe*, 5–12. Bratislava: Veda, 2020.

Janković, Ivana. „Here/There and Somewhere Else: The Artistic Connections of Jiří Valoch with Former Yugoslav Territory during the 1960s and 70s." *Miejsce* 5 (2019). Available online: http://miejsce.asp.waw.pl/english-here-there-and-somewhere-else-the-artistic-connections-of-jiri-valoch-with-former-yugoslav-territory-during-the-1960s-and-70s/ (accessed May 25, 2024).

Kemp-Welch, Klara. *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965–1981*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2018.

Kontova, Helena, and Jaroslav Andjel. „ČSSR Fotografija." *Spot. Review of Photography* 11 (1978): 7–11.

Körti, Emese. „Transregional Discourses: The Bosch+Bosch Group in the Yugoslav and the Hungarian Avant-garde." In *Bosch+Bosch: Katalógu*, 4–5. Budapest: acb researchlab, 2016.

László, Zsusza. *Works and Words. The Invention and Renunciation of the Concept of East European Art*. November 2018. Available online: https://institutulprezentului.ro/

en/2018/11/15/works-and-words-the-invention-and-renunciation-of-the-concept-of-east-european-art/ (accessed June 25, 2024).

László, Zsusza. *Works and Words. The Invention and Renunciation of the Concept of East European Art*. November 2018. Available online: https://institutulprezentului.ro/en/2018/11/15/works-and-words-the-invention-and-renunciation-of-the-concept-of-east-european-art/ (accessed June 25, 2024).

Mladenov, Sanja Kojić. *Bogdanka Poznanović: Contact Art*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2016.

Musilová, Helena. *Jiří Valoch. Kurátor, teoretik, sběratel: Léta 1965–1980* [Jiří Valoch. Curator, Theoretician, Collector. Years 1965–1980]. Brno: Galerie a nakladatelství Stará pošta, 2020.

Poinsot, Jean-Marc, ed. „Utilisations of Postal Institution and Long-distance Communications." In *Mail Art, Communication á Distance Concept*, 13–18. Paris: Editions CEDIC, 1971. Cited according to https://artpool.hu/MailArt/chrono/1971/Poinsot.html (accessed May 25, 2024).

Písaříková, Jana. „Jiří Valoch's Archive." In *Grúň, Daniel, ed. Subjective Histories. Self-historicisation as Artistic Practice in Central-East Europe*, 208. Bratislava: Veda, 2020.

Písaříková, Jana. „Neviditelná sochy, transcendentní výstava i programované umění. Kurátorské aktivity Jiřího Valocha šedesátých a sedmdesátých let." [Invisible Sculpture, Transcendent Exhibition and Programmed Art: The Curatorial Activities of Jiří Valoch during the Sixties and Seventies] *Sešit* 25 (2019): 54–55.

Poinsot, Jean-Marc. „Utilisations of Postal Institution and Long-distance Communications." In *Poinsot, Jean-Marc (ed.) Mail art, communication á distance concept*, 13–18. Paris: Editions CEDIC, 1971.

Rusinová, Zora, ed. *Umenie akcie/Action Art 1965–1989*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2001.

Rusinová, Zora. „Interpretačné a kontextuálne aspekty umenia akcie na Slovensku." In *Rusinová (ed.), Umenie akcie/Action Art 1965–1989*, 7. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2001.

Šuvaković, Miško. „Impossible Histories." In *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, 26–27. Cambridge, MA: MIT Press, 2003.

Szombathy, Bálint. „A Konkrét Költészet Útjai I.-III." [The Ways of Concrete Poetry I.-III.]. *Új Symposion* no. 143 (1977): 9–10–11.

Solt, Mary Ellen. „A World Look at Concrete Poetry." In *Concrete Poetry: A World View*, edited by Mary Ellen Solt and Willis Barnstone, 24–25. Ontario: Fitzhenry & Whiteside Limited, 1968.

Stiles, Kristine. „Uncorrupted Joy: Inter-national Art Action." In *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979*, edited by Paul Schimmel and Russell Ferguson, 306. London: Thames and Hudson for MOCA – Los Angeles, 1998.

Tomić, Biljana. „Úvodný text v katalógu." In *Nf (Nova fotografija)* 2: *Fotografija kao umjetnost / Fotografija kot umetnost / Photography as Art*. Catalogue (no pagination).

Vydrová, Jaroslava. „O sochárstve, prírode a dotyku – z fenomenologickej perspektívy." *Ars* 56, no. 1 (2023): 57.

Valoch, Jiří a Michal Kern. *Michal Kern: Katalóg*. Brno: Klub školství a vědy Bedřicha Václavka, 1982.

Valoch, Jiří. *Michal Kern: Katalóg*. Klatovy: Galerie U Bílého Jednorožce, 1995.

Katarína Bajcurová*

Jozef Jankovič v Chorvátsku

Jozef Jankovič u Hrvatskoj / Jozef Jankovič in Croatia

Jozef Jankovič (1937 – 2017) is one of the most important figures in the history of modern Slovak sculpture. He was one of the victims of political normalization in Czechoslovakia after 1968 and the violent suppression of the democratization process. Despite the ban on exhibiting and traveling, he managed to maintain unofficial and friendly contacts with foreign countries – including through curators and artists of the former Yugoslavia, where he exhibited and realized works (since the mid-70s, he was regularly invited to the biennial of graphics in Ljubljana). Three "emblematic" works were created and are located in Croatia: Gate (1985, Park of Sculptures Dubrova, Labin), Hands (1994, Vrsar) and Raspello/Crucifix (1995, Commemorative Centre, Labin). The paper deals with the analysis and interpretation of these works from the aspect of cultural (visual) × personal (artistic) identities.

Key words: Jozef Jankovič, monumental sculpture, modern Slovak sculpture, normalization, international sculpture symposium, Park Dubrova Labin, Josip Diminić, relationship Slovakia – Croatia

O Jozefovi Jankovičovi[1] sa často píše, že bol bytostný figuralista. Človek bol skutočne kľúčovou témou jeho tvorby, vždy mu však išlo skôr o odvrátenú, skrytú, ťažko zjavovateľnú stránku jeho individuálnych, druhových či spoločenských dejín. Zaujímala ho predovšetkým ľudská bytosť v sieti sociálnych (a mocenských) vzťahov – situovanosť v kontexte, v širšom dejinnom rámci. Prišiel s inou, odlišnou predstavou a obrazom človeka, aké vyžadovala

* PhDr. Katarína Bajcurová, CSc. generálna riaditeľka Centra vied o umení SAV, v. v. i., samostatná vedecká pracovníčka, Bratislava (Slovenská republika).

[1] Jozef Jankovič (*8. november 1937, Bratislava – †6. jún 2017, Bratislava) patrí k najvýznamnejším slovenským sochárom 20. storočia. Študoval na Strednej škole umeleckého priemyslu (1952 – 1956, Anton Drexler, Ludwik Korkoš) a na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave (1956 – 1962, prof. Jozef Kostka), kde od roku 1990 pôsobil ako pedagóg, prvý porevolučný rektor (1990 – 1994) a profesor na Katedre sochárstva (1994 – 2007). Bol hosťujúcim profesorom na Hochschule für angewandte Kunst vo Viedni (1984). Vystavoval na bienále mladých v Paríži (1969), dvakrát na bienále v Benátkach (1970, 1995) i na mnohých medzinárodne dôležitých výstavách. Bol nositeľom viacerých prestížnych cien: Grand Prix z bienále *Danuvius* v Bratislave (1968), *Biennale de Paris* (1969), Herderovej ceny (1983), Ceny Nadácie Tatrabanky (1997), štátnych vyznamenaní: Pribinovho kríža I. stupňa (1997) a Rádu Ľudovíta Štúra II. stupňa (2004). 1998 mu bolo udelené vyznamenanie Chorvátskej republiky Rad Danice Hrvatske s likom Marka Maruliča. Vytvoril celý rad monumentálnych diel (*Obete varujú! Pamätník SNP* v Banskej Bystrici, 1964 – 1965, počas normalizácie bolo odstránené, 1974 umiestnené na Kališti, 2004 vrátené späť; *Pomník SNP* v Kováčovej, 1967 – 1969). Realizoval početné práce v architektúre i na sochárskych sympóziách v Slovinsku (*Väzenie IX*, Portorož, 1971); Chorvátsku (*Brána*, Labin, 1985; *Raspelo*, 1995), Južnej Kórei (*Miesto hore*, olympijský park, Soul, 1987), socha *V šľapajách otcov* sa stala súčasťou sochárskej zbierky La Défence v Paríži (1987), súsošie *Rovnováha* vytvoril pre Campus Masarykovej univerzity v Brne (2009).

Obr. 1: *Jozef Jankovič, Väzenie IX, 1971, Forma viva, Portorož.*

– socialistická – spoločnosť, v ktorej žil. Uviedol doň bytosť a priori tragickú, obraz víťaza, človeka – budovateľa nového sveta nahradil obrazom obete, fragmentarizovaným a rozbitým telom. Často to bol človek „bezmocný", gniavený okolnosťami, manipulovaný mocnými tohto sveta, človek, ktorého meno vôbec „neznelo hrdo". Tri významné, priam „znakové", ikonické monumentálne diela realizoval Jozef Jankovič v Chorvátsku – takúto príležitosť nedostal ani doma, na Slovensku –, predstavíme ich v kontexte jeho diela a myslenia, vývinu symbolicko-ikonografickej formy.[2]

Keď po úvodnom dobrodružstve so štrukturálnou abstrakciou a s nájdeným predmetom prišiel s novou a brutálnou podobou figurácie, jeho ďalšia cesta – cesta za odhalením tajomstiev života, viedla cez ľudské telo. Práve sochárske telo, stelesnenie, ktoré sa zjavuje v jeho sochách, odhaľuje psychické cez fyzické a na druhej strane „*predlžuje telo do sfér interpersonálnych a sociálnych*".[3] Prehovára k nám vizuálnou rečou, jazykom, ktorý dokáže poodhaliť mikrokozmos človeka a v ktorom sa zároveň zrkadlí celý jeho spoločenský makrokozmos. Jankovič, obrazoborecký *enfant-terrible* slovenského sochárstva odvážne – a na naše pomery – nezvyčajne nahlas a skoro začal dôrazne polemizovať s výtvarnými a socio-kultúrnymi paradigmami svojich čias.[4]

Nové podoby figurácie, ktoré sa v polovici šesťdesiatych rokov udomácňovali v slovenskom výtvarnom umení predovšetkým v maliarstve, do značnej miery predstavovali výsledok stretnutia rozmanitých podnetov staršieho i súdobého

[2] Jankovič bol vedúcou osobnosťou slovenského moderného sochárstva, jeho charakteristický brutálny figurálny štýl ako výsledok originálnej syntézy podnetov pop-artu, novej figurácie a nového realizmu vyvrcholil v 2. polovici šesťdesiatych rokov 20. storočia v rozsiahlom sochárskom diele, ktoré získalo široký medzinárodný ohlas. Problém ľudskej telesnosti vo svojej tvorbe prezentoval v odvodenej, neautentickej a deformovanej podobe, morálnym apelom dokázal metaforicky zovšeobecniť existenciálne traumy moderného človeka i aktuálne spoločensko-politické kontexty. Počas tzv. normalizácie (1972 – 1985) bol vylúčený z výtvarného diania a aktívne fungoval na neoficiálnej scéne, venoval sa „malým" formám: kresbe, šperku a ako jeden z prvých na Slovensku systematicky tvoril v oblasti počítačovej grafiky, od osemdesiatych rokov sa znovu vrátil k veľkorozmernej i komornej soche a reliéfu. Jankovičovo celoživotné dielo, oscilujúce medzi tragédiou a groteskou, je sugestívnym podobenstvom o človeku, o limitoch jeho individuálneho a spoločenského údelu, o slobode a neslobode, o odcudzení sebe samému i totalitnej moci. Bližšie súborné katalógy a monografie – Katarína Bajcurová, Aurel Hrabušický a Zora Rusinová, eds., *Jozef Jankovič: Tvorba z rokov 1958 – 1997* (Bratislava: Slovenská národná galéria, 1997); Juraj Mojžiš, *Jozef Jankovič 1957 – 2007* (Bratislava: Danubiana Meulensteen Art Museum, 2007); Juraj Mojžiš, *Jankovič. Plynutie času: Flow of Time* (Bratislava: ArtBid a Galéria mesta Bratislavy, 2016) a Katarína Bajcurová, *Všetko je v hlave*: *It's All in the Head* (Bratislava: Slovart, 2024), etc.

[3] Josef Kroutvor, *Hlava medusy* (Praha: Jazzová sekce, 1985), 105.

[4] Katarína Bajcurová, *Slovenské sochárstvo 1945 – 2015*: *Socha a objekt* (Bratislava: Roman Fecik Gallery, Slovart, 2017).

európskeho umenia (pop-artu, surrealizmu, l'art brut, novej figurácie, ale aj nového realizmu) i širokého duchovného podhubia filozofie a literatúry (filozofia života, fenomenológia, existencializmus a vyznačovali sa úplne odlišnou obraznosťou v porovnaní s tou, ktorá prežívala v „socialisticky angažovanom" umení. Priam obrazoborecky doň zasiahlo práve dielo Jankoviča, ktorý po polovici šesťdesiatych rokov zrušil tradičnú integritu figurálnej sochy a hneď na začiatku rozbil ľudské telo na fragmenty: pohybujúce sa údy, ruky a nohy, čo vystupovali ako *pars pro toto* ľudského tela. Charakteristický, neurčito-odutý tvar končatiny získal viac-menej náhodou, experimentálne, keď do pančuchovej či rukavicovej formy nalial poddajnú sadru; neskôr tento prvok sémanticky povýšil na ústredný motív tvorby. Vznikol zvláštny efekt „scudzenia". Ľudská telesnosť sa prezentovala: „*... v odvodenej, neautentickej a teda deformovanej podobe. To, čo telo pôvodne chránilo, teraz ho akoby prezrádzalo.*"[5] Tieto prvky, ktoré na roky predurčili Jankovičovo tvaroslovie, sa vo svojej odcudzenej objektovej telesnosti stali súčasťou početných asamblážových, reliéfnych skrumáží, kompozičným a obrazným základom priestorových zostáv. Čoraz viac poukazoval na odosobnenú ľudskú prítomnosť i pocity existenciálnej traumy

Obr. 2: *Jozef Jankovič, Jozef Jankovič pred dielom Veľký pád, Bienale Danuvius, Bratislava, 1968.*

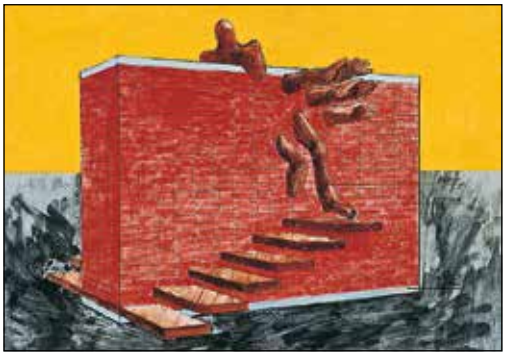
moderného človeka. Jankovič svoje sochy takmer vždy „situačne" definoval tým, že ich priestorovo kontextoval, umiestňoval, rámcoval (do klietky, siete, pavučiny, neskôr sa v jeho tvorbe objavili architektonické prvky ako oblúky, okná, múry, dvere, schody), rozmanitým situovaním telesných fragmentov do figurálno-architektúrnych celkov tematizoval stále prítomné spoločensko-politické obsahy a zdôrazňoval morálnu apelatívnosť svojho posolstva.

Počas šesťdesiatych rokov 20. storočia zažil Jankovič prvý vzostup svojej tvorby a získal nemalé medzinárodné renomé.[6] Patril však tiež k prvým tvorcom ostrakizovaným komunistickým režimom v Československu.[7] Nasledujúce sedemdesiate roky sa stali najtvrdším

[5] Aurel Hrabušický, „Situačné porozumenie svetu," in *Slovenské pohľady* 104, no. 12 (1988): 108–13.

[6] Vystavoval na prestížnych medzinárodných výstavách: *9th Middelheim Biennial*, Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst, Antverpy (1967); *Sculpture Tchècoslovaque de Myslbek à nos jours*, Musée Rodin, Paríž (1968); *Arte contemporanea in Cecoslovacchia*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rím (1969); *VI biennale de Paris*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paríž (1969); *Discovery of Harmony. Contemporary Trends*, EXPO Museum of Fine Arts, Osaka (1970) etc. Oveľa neskôr, po roku 1989 bol znovu uznaný na medzinárodnej scéne výstavami: *Global Conceptualism*: *Points of Origin 1950s – 1980s*, Queens Museum of Art, New York (1999); *Aspekten – Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949 – 1999*, Museum moderner Kunst, Wien (2000); *Villes visionaires. Hommage a Michel Ragon*, Collection Frac Centre Val de Loire; Orléans (2014); *World goes Pop*, Tate Modern, Londýn (2015) etc. Najväčšiu retrospektívnu výstavu mu usporiadala Slovenská národná galéria v Bratislave (1997, kurátori Katarína Bajcurová, Aurel Hrabušický, Zora Rusinová).

[7] Jankovič bol *expressis verbis* kritizovaný v publikácii: Kolektív autorov, *Za socialistické umenie*: *Materiály zo zjazdov umeleckých zväzov (máj – november 1972)* (Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1974).



Obr. 3: *Jozef Jankovič, Zamurovaná figúra, súkromná zbierka.*

normalizačným desaťročím. Pokus o socializmus ľudskou tvárou nevyšiel a idey demokracie a slobody v auguste 1968 skončili pod kolesami tankov „spriatelených armád" Varšavskej zmluvy. Viacerí umelci, ktorí nevyznávali ideály socialistického realizmu sa stali nepriateľmi režimu – medzi nimi Jozef Jankovič. Bolo mu zakázané vystavovať, publikovať, cestovať, realizovať väčšie diela. Bol vypočúvaný a prenasledovaný štátnou bezpečnosťou. Stal sa „vyhnancom" vo vlastnej krajine. Jankovič sa ale nevzdal a v sedemdesiatych rokoch si našiel náhradný vizuálny program. Stal sa jednou z osobností tzv. neoficiálneho umenia.[8] V súlade s nástupom nových tendencií konceptuálneho umenia „dematerializoval" prostriedky tvorby umeleckého diela – sochu nahradil kresbou, grafikou, projektom, prípadne šperkom. Do vzniku diela začal zapájať, ako jeden z prvých vo vtedajšom Československu, aj počítač. Tieto „malé" práce na papieri (hlavne kresby a grafiky) sa mu darilo ľahšie pašovať aj do zahraničia – medziiným aj do krajín bývalej Juhoslávie, kde získal dobrých známych a priateľov.[9]

Roku 1971 mu bola ešte povolená účasť na sympóziu *Forma viva* v Portoroži (dnes Slovinsko), kde realizoval skulptúru *Väzenie IX*.[10] – na dlhšie obdobie posledná monumentálna socha, motív

[8] Aurel Hrabušický, ed. et al., *Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985* (Bratislava: Slovenská národná galéria, 2002); Zuzana Bartošová, *Napriek totalite*: *neoficiálna slovenská výtvarná scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia* (Bratislava: Kalligram, 2011), etc.

[9] Bližšie k výmene diel a informácií medzi krajinami bývalej Juhoslávia a ČSSR – Daniel Grúň, *Haptická ozvena. Príroda, telo, politika v umení bývalej Juhoslávie a Československa: Haptic Echo. Nature, Body, Politics and Art in Former Yugoslavia and Czechoslovakia* (Bratislava: Galéria mesta Bratislavy, 2024). Jankovič vystavoval v krajinách bývalej Juhoslávii na viacerých významných i cyklických podujatiach na ktoré bol pozývaný, ale fyzicky sa ich zúčastniť nemohol, pretože mu bol odobratý pas. Diela sa do zahraničia dostávali viacerými cestami (vo vzácnych prípadoch poštou, cez diplomatov, známych, zahraničných hostí). Pri prevoze Jankovičových diel do bývalej Juhoslávie zohral významnú úlohu bývalý emigrant a galerista Ivan Banić. Jankovičove diela boli prezentované na výstavách: *Medunarodna izložba na črtež od daritelije*, Muzej na sovremenata umetnost, Skopje (1973); *Bienale grafike*, Moderna galerija, Ljubljana (1975, 1977, 1979, 1981, 1983, 1985, 1987, 1989 bola špeciálna kolekcia z bienále pripravená Zoranom Kržišnikom pre Civic Art Museum v Sakaide, Japonsko, vo výberovej jury tohto prestížneho podujatia boli osobnosti ako Ryszard Stanislawski, Jorge Glusberg, Jean Clair etc.); na *Medunarodova izložba originalnog crteža*, Moderna galerija, Rijeka (1976, 1984, 1988), roku 1980 mal samostatnú výstavu *Crteži. Objekti* v Studiu galerije Forum / Centar za kulturu i informacije grada v Záhrebe (kurátor Vladimir Maleković), 1987 vystavoval v Galeriji Spektar v Záhrebe (spolu s Rudolfom Filom, Danielom Fischerom, Vikotorm Hulíkom a Jurajom Melišom) etc.

[10] *Väzenie IX. (Prison IX)*, 1971. Istrijský mramor, 240 × 160 × 60 cm. *Forma viva. XI. Mednarodni simpozij kiparjev*, Portorož (dnes Slovinsko). Na sympózium mu československé úrady dovolili vycestovať, ale namiesto ôsmich týždňov mu bol pobyt obmedzený na štyri týždne, za tento čas dokázal zrealizovať sochu. Taktiež tu nadviazal kontakty s viacerými umelcami, medzi nimi aj s Josipom Diminićom. Na sympózium *Forma viva* sa vrátil ešte raz roku 2007 (spolu s Janesom Lenassim, Karlom Heinzom Deutschom a Makoto Fujiwarom).

nehybnosti, zamurovania, uväznenia medzi nehybné rámce, z ktorých niet úniku... Vidíme okno, v ktorom sú „uväznené" fragmenty ľudských končatín, telesné zlomky – pozostatky niekdajšej ľudskej celistvosti... Jeho vtedajší životný a umelecký pocit by sme mohli metaforicky pomenovať: zaživa *„zamurovaný po Veľkom páde"*.[11] Ukazuje to názorne kresba *Zamurovaná figúra* (1974),[12] vidíme hrubý tehlový múr, z ktorého sa vynárajú telesné fragmenty: ruky a nohy, ktoré sa ešte usilujú vykročiť po schodisku, ale hlava s torzom je už uväznená na druhej strane múru. *„Zamurovaná figúra viac ako ktorékoľvek iné dielo zhmotňuje situáciu 'novej nehybnosti', brutálne prerušeného rozmachu*."[13] Dielo *Veľký pád* (1968)[14] Jankovič pripravil na bienále mladých v Bratislave *Danuvius*[15] a získal zaňho Grand Prix. Možno ho označiť za inverziu tragického Ikarovho mýtu. Základným prvkom diela je zmnožený motív osamostatnených a hypertrofovaných končatín, „obrích" rúk a nôh vyčnievajúcich priamo zo zeme ako pozostatok obludného pádu kamsi do pekiel. „Kultovo" tu predviedol rozpad starej integrity ducha a tela na desivé kúsky ľudských substancií. Politický podtext diela (narážka na pád obrodného procesu v Československu) podčiarkol využitím farieb trikolóry. Jankovičovi sa ešte podarilo prezentovať samostatnou kolekciou sôch v československom pavilóne na Bienále v Benátkach (1970), avšak krátko nato ho čakal trest v podobe dlhoročného vyhnanstva z výtvarného života.

Po *Veľkom páde* prišlo spomínané zamurovanie. Ideu *Väzenia* z Portoroža a kresby *Zamurovanej figúry* však naplno predviedol až o viac ako desaťročie neskôr v skulptúre *Brána* (1985) v rámci sympózia v Labine, kam mu už dovolili vycestovať (po 14 rokoch).[16] V polovici osemdesiatych rokov už režim strácal silu a v Sovietskom zväze sa k slovu hlásila *perestrojka* a *glasnosť*, ktoré čiastočne ovplyvnili – uvoľnili kultúrnu situáciu v sovietskych satelitoch, aj v Československu a viedli roku 1989 k Nežnej revolúcii a oslobodeniu sa spod vplyvu sovietskeho komunistického impéria, na čom sa Jankovič aktívne občiansky podieľal. Ale vráťme sa späť. V roku 1983 získal Jozef Jankovič vo Viedni prestížnu Herderovu cenu, ktorá mu (aj materiálne) postupne umožnila vrátiť sa k sochárstvu.

Kapija / Brána (1985)

Kapija / Brána[17] bola po rokoch prvá Jankovičova monumentálna

[11] Hrabušický, "Zamurovanie po Veľkom páde (sedemdesiate roky)," in Bajcurová, Hrabušický a Rusinová, eds., *Jozef Jankovič: Tvorba z rokov 1958* – 1997, 79.

[12] *Zamurovaná figúra*, 1974, tuš, akryl na papieri, 44 × 62 cm, súkromný majetok.

[13] Hrabušický, ibidem, 82.

[14] *Veľký pád*, 1968, kov, textil, polyester, 410 × 500 × 400 cm, https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.P_2634 (10. 6. 2025), SNG, inv. č. P 2634. J. Jankovič dielo daroval roku 1999 Slovenskej národnej galérii.

[15] Vladimíra Büngerová, *Umenie, ktoré zostalo. Kolekcia Medzinárodné bienále mladých výtvarníkov Danuvius 1968: The Art that Remains. Collection International Biennial of Young Artists Danuvius 1968* (Bratislava: Slovenská národná galéria, 2024).

[16] Jankovičovi bol roku 1976 odobratý pas a bol mu vrátený roku 1983 pri príležitosti udelenia Herderovej ceny vo Viedni. Bolo to prvé zahraničné sympózium, na ktorom sa mohol po rokoch fyzicky zúčastniť.

[17] *Kapija / Brána*, 1985, istrijský mramor, 340 × 200 × 60 cm, *XV. Mediteranski kiparski simpozij Labin ,85*, Park Dubrova, Labin, Chorvátsko.

Obr. 4: *Jozef Jankovič, Brána, 1985, Park Dubrova, Labin.*

realizácia. Ukazuje figúru zakliesnenú v múre v okamihu pohybu, ktorý je znemožnený. Socha je zarámovaná do pravouhlého architektonického rámca, ten u Jankoviča vždy bráni slobodnému pohybu (mohla to byť klietka, oblúk, schody...). Tu priamo tematizoval svoju životnú skúsenosť „zamurovania" za živa: prvýkrát využije celú figúru, ktorá uviazla v múre, oduté a zmnožené končatiny ustrnuli v nemom posunku, tvár nevidí... „*noha, ktorá chce niekam vykročiť, ruka, ktorá chce niečo pokynúť*...".[18] K interpretácii labinskej *Brány* Ladislav Snopko o dva roky neskôr (1987) podotkol: „*Jankovičov človek v bráne už neprosí o prijatie. Ostáva stáť uprostred, uvedomujúc si, že 'exponovaná rovnováha' miesta na rozhraní je tým poznaním, po ktorom túžil, ktoré je odpoveďou. Byť von, alebo byť vo vnútri už nie je dôležité. Je to vždy len pohyb buď v jednej, alebo v druhej, rovnako pevne definovanej štruktúre.*"... A Zuzana Bartošová dodala, že „*brány sú na to, aby ich ľudia otvárali a prešli nimi smerom von, jeden k druhému, do sveta.*"[19] Obe sentencie z dobovej reflexie diela boli na jednej strane skeptickou rezignáciou vtedajšieho stavu, ako aj dokladom želaných zmien. Jankovič tu akoby anticipoval – cez metaforu múru, okna – niečo, čo sa onedlho stane v politickom živote (rúcanie berlínskeho múru, rozdeľujúceho Západ a Východ, otváranie okien do Európy). Labinská *Brána* sa však stala dôležitým osobným – autorským medzníkom sochárovho vývoja: mierne oduté, deformované tvary končatín s meravými črtami tváre otvorili pre Jankoviča nové obdobie tzv. monumentálneho klasicizmu.

Jankovič si v Chorvátsku vytvoril množstvo ľudských a tvorivých kontaktov, a začal sa tam s obľubou vracať (v jeho osobnej mytológii prežíval pocit, že predkovia – podľa jeho typického mena – mohli byť Chorváti). Organizátor labinského sympózia – sochár Josip Diminić (1937 – 2019)[20] sa stal jeho blízkym

[18] Aurel Hrabušický, *Jozef Jankovič: dokumentácia* (Bratislava: SCCA / Soros Center for Contemporary Art: Sorosovo centrum súčasného umenia, nedat. rukopis).

[19] Zuzana Bartošová a Ladislav Snopko, *Jozef Jankovič*: *Katalóg k výstave v Rodnom dome Jána Kupeckého v Pezinku*. (Pezinok: Malokarpatské múzeum, 1987).

[20] Josip Diminić (1937 – 2019) bol chorvátsky sochár, venoval sa tiež grafike a keramike, pracoval v kameni, dreve, lamináte. Absolvoval Akadémiu výtvarných umení v Záhrebe (1958 – 1963, prof. Marina Tartaglia), roku 1965 sa vrátil do Labinu, 1966 si v starom meste založil ateliér, okrem tvorby sa venoval sa viacerým organizačným aktivitám venovaným rozvoju výtvarného diania v Labini. Bol zakladateľom a spoluzakladateľom umeleckého zoskupenia *Labin Ateliers*, výstavy *Ars Histriae*, viacerých významných sochárskych podujatí: *Mediteranski kiparski simpozij* (od 1969), ktorého súčasťou sa stal sochársky park Dubrova v Labini, letnej študentskej sochárskej školy *Montraker* vo Vrsare (od 1991). V rokoch 1975 až 1984 bol členom skupiny autorov Galérie

priateľom. Bol spoluzakladateľom medzinárodného sochárskeho sympózia v Labini a sympózia *Montraker* – medzinárodnej letnej sochárskej školy vo Vrsare. Spoznal sa a spriatelil aj s inými významnými osobnosťami chorvátskeho umenia a kurátormi, napr. s Vladimirom Malekovićom (1936 – 2003),[21] ktorý mu v Záhrebe roku 1980 otváral výstavu a publikoval text o jeho diele, s Ante Glibotom (1945 – 2020),[22] prominentným chorvátskym intelektuálom, historikom umenia a architektúry a zberateľom. Glibota Jankoviča osobne navštívil v Bratislave v súvislosti s prípravou a výberom autorov na predolympijské sympózium v Soule (bol členom výberovej poroty). Jankovič sa na sympóziu zúčastnil a realizoval tam dve diela, monumentálnu sochu *Miesto hore* a *Šebastiána* (1987).[23] Výrazom rozvoja a upevňovania medzikultúrnych a medziumeleckých vzťahov medzi Slovenskom a Chorvátskom bolo udelenie chorvátskeho štátneho vyznamenania Rad Danice Hrvatske s likom Marka Marulića roku 1998.[24]

Forum v Záhrebe. Venoval sa tiež pedagogickej činnosti na Katedre výtvarných umení Filozofickej fakulty v Rijeke a od roku 2005 na Akadémii úžitkových umení v Rijeke, ktorej bol spoluzakladateľom. Realizoval diela na viacerých miestach v Chorvátsku (Labin, Rijeka, Karlovac etc.), zúčastnil sa množstva výstav doma i v zahraničí. Bližšie – Vlado Bužančić, *Diminić* (Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1982); Vlado Bužančić; Mladenka Šolman et al., *Josip Diminić* (Zagreb: Hdlu, 2000).

[21] Vladimir Maleković (1936 – 2003) bol chorvátsky historik umenia, absolvoval Filozofickú fakultu v Záhrebe (1962). Od roku 1953 publikoval novinové kritiky a články o kultúre; od 1964 do 1983 bol výtvarným kritikom v periodiku *Vjesnik*, od 1983 riaditeľ Múzea umeleckých remesiel v Záhrebe. Venoval sa hlavne naivnému/insitnému umeniu (*Hrvatska izvorna umjetnost*, 1973; *Kosta Angeli Radovani*, 1981; *Matija Skurjeni*, 1982; *Josip Generalić*, 1988; *Duro Seder*, 1989; *Edo Murtić*, 1990).Bol autorom veľkého množstva výstav a publikácií o chorvátskom umení (*Angažirana umjetnost u Hrvatskoj 1919 – 1969*, 1969; *Grupa trojice – aspekti hrvatske likovne umjetnosti 1930 –1935*, 1976; *Ekspresionizam i hrvatsko slikarstvo*, 1980; *Kubizam i hrvatsko slikarstvo*, 1981). Jeden zo zakladateľov múzeí a galérií v Brdovci, Zlatare a Novej Gradiške. Bližšie – „Malekovič, Vladimir," in *Hrvatski biografski leksikon (1983 – 2024), mrežno izdanje* (Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2024), https://hbl.lzmk.hr/clanak/malekovic-vladimir (15. 6. 2025).

[22] Ante Glibota (1945 – 2020) bol jedným z najvýznamnejších chorvátskych povojnových intelektuálov. Vyštudoval Ekonomickú fakultu v Záhrebe, roku 1970 spolu s Vladimírom Veselicom založili *Hrvatski gospodarski list*, angažoval sa v rámci tzv. Chorvátskej jari. V januári 1972 bol za svoju činnosť uväznený. Po pobyte vo väzení, keďže sa stal nežiaducim pre vtedajší režim, emigroval do Francúzska. Tam sa realizoval ako galerista, historik umenia, teoretik architektúry a zberateľ, kurátor prestížnych umeleckých podujatí (vo Francúzsku i vo svete). V rokoch 1979 až 1994 bol riaditeľom Parížskeho umeleckého centra. Za svoju prácu kurátora v oblasti umenia a architektúry, multimediálne aktivity získal viaceré medzinárodné ocenenia. Publikoval viacero kníh a monografií (*150 Years of Chicago Architecture 1833 – 1983*, 1985; *Helmut Jahn*, 1987; *Olympiade Des Arts/Olympiad of Art*, 1988; *Otto Piene*, 2011 etc.). Bol členom Európskej akadémie vied, umenia a literatúry a Amerického inštitútu architektúry. Angažoval sa v exilovom hnutí za nezávislosť Chorvátska. Pozri – „Ante Glibota," in *CROWN*: *Croatian Word Network* https://www.croatia.org/crown/articles/11250/1/Ante-Glibota-1945-2020-distinguished-Croatian-patriot-and-historian-of-art-and-architecture.html (15. 6. 2025).

[23] *Miesto hore*, 1987, granit, 960 × 360 × 140 cm, Olympijský park, Soul, Južná Korea; *Šebastián)*, 1987, žula, bronz, 120 × 180 × 60 cm, National Museum of Modern and Contemporary Art, Soul, Južná Korea.

[24] Vyznamenanie bolo ustanovené roku 1995 a týkalo sa ocenenia zásluh na rozvoji kultúry a umenia. Menovanie pozri – „Odluka o odlikovanju Redom Danice hrvatske s likom Marka Marulića broj: 01-051-98-13-1-2/1 od 26. svibnja 1998," in *Narodne novine*: *Službeni list Republike Hrvatske*, 10. júna 1998, https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/1998_06_81_1127.html (15. 6. 2025).

Obr. 5: *Jozef Jankovič, Ruky, 1993, Vrsar.*

Ruke / Ruky (1993)

Ruke / Ruky[25] vznikli počas sympózia v istrijskom Vrsare a môžeme ho vidieť na malebnom námestí starého mesta s výhľadom na more. Dve veľké ruky v akejsi „prosebnej" pozícii sú zovreté medzi dva kamenné hranoly. Tak ako kedysi dolné končatiny nohy boli typickým motívom, pridali sa k nim aj horné končatiny – ruky (v skutočnosti odliatky z rukavicovej formy). *„V tradičnej ikonografii je ruka symbolom opatrnosti, božej sily a lásky, povahy, autority, humoru, sily, tvorenia, majstrovstva, pôžitku, pozdravu, štedrosti, pohostinnosti, ale aj zrady. Ruka, rameno, dlaň božia je vtelením logosu, tvorivej moci: 'i padla na mňa ruka Pána' (Ezechiel 8, 1-3)."*[26] Ale gestom ruky sa často prosí o pomoc, podporu, o záchranu. V šesťdesiatych rokoch sa u Jankoviča osamostatnil motív ruky (vznikol vlastne ako odliatok hmoty naliatej do rukavice); osamote i zmnožené často vytvárali štruktúru diela: *Ruky* na reliéfe z roku 1968[27] vidíme tentokrát v navýsosť politickom geste SOS, príznačne vo farebnosti trikolóry. V objekte *Pohyblivé ruky* (1970)[28] z masívneho sokla nechal vyrásť raster unifikovane formovaných (rovnakých?) rúk, ktoré sa v istých časových intervaloch rovnako uniformovane a mechanicky rozpohybujú (na základe zabudovaného motorčeku). Sú celé červené – obetované komunistickému režimu? Alebo sú tu nato, aby bezmyšlienkovo odsúhlasili, odhlasovali všetko, čo sa im zo strany staronovej moci prednesie?

Z hľadiska našej témy práve Jankovičov spomínaný náhradný program v sedemdesiatych rokoch, keď sochu nahradila kresba, grafika alebo šperk, priniesol veľmi zaujímavé výsledky v podobe série fiktívnych – utopických architektonických projektov. Tvorba utopických projektov alebo inak – prospektívna architektúra – má v dejinách umenia pomerne bohatú históriu, počnúc francúzskou revolučnou architektúrou

[25] *Ruke / Ruky*, 1993, istrijský mramor, cca 120 × 150 × 150 cm, *Symposium Montraker*, Vrsar, Chorvátsko – sympózium založil ako letnú sochársku školu roku 1991 Josip Diminić a bolo určené pre študentov vysokých škôl, Jankovič sa na ňom zúčastnil ako pedagóg VŠVU so žiakmi Patrikom Kovačovským a Petrom Machatom.

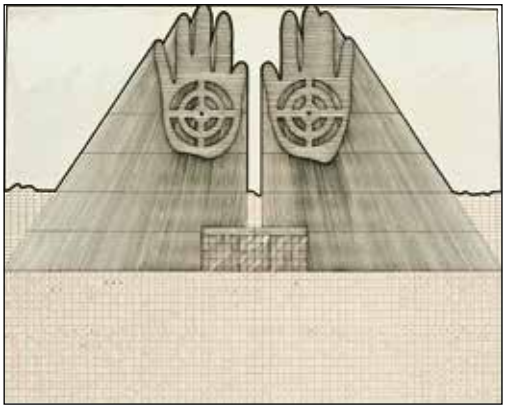
[26] Rusinová, "Od asambláže k tragickému mýtu (šesťdesiate roky)," in Bajcurová, Hrabušický a Rusinová, eds., *Jozef Jankovič: Tvorba z rokov 1958 – 1997*, 48.

[27] *Ruky*, 1968, drevo, polyester, 120 × 150 cm, súkromná zbierka. Dielo vzniklo v rámci sympózia *Artchemo* v Pardubiciach, ktoré bolo venované novým technológiám v oblasti spracovania plastov.

[28] *Pohyblivé ruky*, 1970, polyester, drevo, kov, elektromotor, 140 × 100 × 100 cm, Zbierka PSIS. Bližšie – Zuzana Bartošová, *Súčasné slovenské výtvarné umenie 1960 – 2000 zo zbierky Prvej slovenskej investičnej skupiny* (Bratislava: Orman, 2008); Zuzana Bartošová, "Freedom in Unfreedom: a Few Notes on the Slovak Unofficial Art Scene in the 1970s," in *Crisis: The Avant-Garde and Modernism in Critical Modes*: Eu*ropean Avant-Garde and Modernism Studies 7*, eds. Sasha Bru et al. (Berlin / New York: De Gruyter, 2022), 210, https://doi.org/10.1515/9783110773637-010 (17. 6. 2025).

po trebárs utopické vízie ruskej avantgardy. V sedemdesiatych rokoch si našla svoje zastúpenie aj na Slovensku v osobe Alexa Mlynárčika a zoskupenia VAL (Viera Mecková – Alex Mlynárčik – Ľudovít Kupkovič),[29] na rozdiel od nich, však Jankovičovmu projektovému mysleniu chýbal akýkoľvek civilizačný optimizmus.

Architektúra a tvorba pre architektúru ho zaujímali od mladosti, zúčastnil sa početných súťaží; spolu s architektom Dušanom Kuzmom bol spoluautorom plastickej idey vari najvýznamnejšej slovenskej modernej – signatúrnej – architektúry 20. storočia, *Pamätníka Slovenského národného povstania (SNP)* v Banskej Bystrici (1965 – 1969), pre ktoré urobil ústredné súsošie *Obete varujú!*,[30] dramaticky navŕšenú a expresívne formovanú skrumáž mŕtvych a živých tiel vložil ho do úzkej prieluky medzi dvomi betónovými hemisférami pripomínajúcimi rozčesnutú skalu. Povinný obraz hrdinu tu – obrazoborecky – nahradil obrazom obete, depatetizoval povstanie, zbavil ho morálnej aureoly víťazov, pochopil ho všeľudsky, pacifisticky a antropologicky. Aj *Pomník SNP* v Kováčovej (1968, arch. spol. Anton Cimmerman) koncipoval ako fiktívne architektonické prostredie, kde sa divákovi pri pohybe vynárali stále nové sekvencie brutálnych a prázdnych odtlačkov končatín padajúcich do ničoty.



Obr. 6: *Jozef Jankovič, Návrh pamätníka slovenského sochárstva, 1976, Slovenská národná galéria.*

Maďarský kurátor László Beke Jankovičove fiktívne projekty označil za „*gigantické antropomorfné monumenty*“,[31] český konceptualista a kurátor Jiři Valoch k tomu pridal označenie „*humánne architektúry, monumenty, evokujúce predstavu ľudskej postavy*“.[32] Práve Valoch si ako prvý všimol nový sémantický obrat v Jankovičovej tvorbe, v ktorom „*tragické je nahradzované groteskným, posolstvo umeleckých diel už nie je protestom, ale predovšetkým zisťovaním. Je to niečo na polovičnej ceste medzi tragickým a komickým...*“[33] Projekty priniesli nový ironicko-sarkastický obraz človeka zamurovaného v nehybnosti rokov konsolidácie, pripomínali skamenené bytosti zakliate v hmote.

Z hľadiska vývoja Jankovičovskej ikonografie ruky dva príklady za všetky:

[29] Pierre Restany, *Alex Mlynárčik: INDE* (Bratislava: Slovenská národná galéria, 1995); Ľudovít Kupkovič, Viera Mecková, Alex Mlynárčik, *VAL Cesty a aspekty zajtrajška* (Žilina: Expresprint, 1995); Katarzyna Cytlak, „L'architecture prospective en Tchécoslovaquie. Convergences et divergences entre l'approche du groupe slovaque VAL (1968 – 1994) et la théorie architecturale de Michel Ragon,“ *RIHA Journal*, 1. januára 2017, https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70264 (17. 6. 2025).

[30] Roku 1972 súsošie *Obete varujú!* odstránili, vystriedala ho kompozícia kosáka a kladiva. Roku 1974 ho osadili v areáli pamätníka vypálenej obce Kalište, na pôvodné miesto sa vrátilo zásluhou Ladislava Snopka roku 2004. Bližšie – Ladislav Snopko et al., *Obete varujú. Paralelné príbehy*: *Victims Warn. Parallel Stories* (Banská Bystrica: Múzeum SNP, 2004).

[31] László Beke, *Jankovič* (Budapest: Fiatal Műveszék Klubja, 1974), nepag.

[32] Ibidem, nepag.

[33] Jiří Valoch, *Jankovič* (Brno: Dům pánů z Kunštátu, 1973), nepag.

v *Návrhu pamätníka slovenského sochárstva* (1976)[34] pracoval s textom – s neslávne známym článkom *Vzostup a pád slovenského sochárstva*, ktorý uverejnil denník Komunistickej strany Slovenska *Pravda*. Autorka, historička umenia Zita Kostrová, v ňom kritizovala tzv. pravicové tendencie v sochárstve šesťdesiatych rokov. Z textu článku rozčleneného na jednotlivé písmená – verzálky radené do pravidelného geometrického rastra – je vytvorený podstavec, z ktorého vyrastá monumentálny architektonický tvar, ktorý zobrazuje dve zveličené ľudské dlane. Sochárove ruky, ktoré mali hnietiť hmotu v nej stuhli a zmenili sa na strelecké terče. Jankovič tu osobitne reagoval na pomníkovú tému – tvoriť pomníky, byť sochárom mu bolo počas normalizácie odopreté. V inom anti-utopickom *Projekte parlamentu s pneumatickou strechou* (1977)[35] vytvoril strechu, zloženú z nafukovacích hlasujúcich rúk, ktorej význam sa dnes znovu oživuje a symbolika súhlasne hlasujúcich poslancov je až zlovestne aktuálna. Jankovič pseudo-utopickou absurdnou formou parodoval obsah. Kombinácia a následné splynutie architektonických a ľudských stavebných článkov, spojenie odlišných znakových sústav vytvorili „zložitú jednotu", typickú pre postmoderné myslenie. Svoje unifikované videnie a tvarovanie ruky skúšal hľadať aj cez počítač, veď v sedemdesiatych rokoch patril k prvým umelcom v Československu ktorí začali experimentovať s počítačovou grafikou (*Ruka I. – III.*, 1979)[36].

A napokon ešte jedno dielo, v ktorom povýšil motív ruky na symbol: je z komornej série *Krajiny I. – XII.* (1980 – 1984), všetky mali charakter miniatúrnych priestorových inštalácií. V *Krajine III.* (1980)[37] je ústredným prvkom ruka vyrastajúca z vrstveného sokla (zeme?); vyzerá to akoby zaživa pochoval sám seba a aj ruka, ktorá trčí zo zeme je navyše spútaná. Znovu: je mu zabránené v akomkoľvek pohybe a aktivite. Ale Jankovič sa rafinovane pohral s mierkou, máme pocit, že to je ruka bájneho obra Gulivera, ktorého spútal režim – liliputánov...

Raspelo / Ukrižovanie

Tretím významným dielom, Jozefa Jankoviča v Chorvátsku je monumentálne *Raspelo / Ukrižovanie* (1995).[38] Realizoval ho v Labini, pri vstupe na cintorín nad mestom ako výraznú krajinnú

[34] *Architektúry III. Návrh pamätníka slovenského sochárstva*, 1976, ofset na papieri, 45 × 58 cm, SNG, inv. č. G 13135, https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.G_13135 (10. 6. 2025).

[35] *Projekt parlamentu s pneumatickou strechou*, 1977, pero, tuš, akryl na papieri, 50,7 × 65,5 cm, SNG, inv. č. K 17370 https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.K_17370 (10. 6. 2025). Obdobné dielo *Projekt záhrady parlamentu*, 1976, pero, tuš na papieri, 50 × 63 cm, vystavoval na *V. međunarodna izložba originalnog crteža ´76 Rijeka*, dielo ostalo v Chorvátsku, dnes nezvestné. Z hlasujúcich rúk je vytvorená záhrada.

[36] *Ruka I. – III.*, 1979, počítačová grafika, ofset na papieri, 40 × 62,3 cm; 40 × 58,3 cm; 40 × 50 cm, SNG, inv. č. G 9486; G 9487, G 9488, https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.G_9486; https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.G_9487; https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.G_9488 (10. 6. 2025).

[37] *Krajina III.*, 1980, drevo, meď, povraz, papier, 30 × 42 × 42 cm, súkromná zbierka.

[38] *Raspelo / Ukrižovanie*, 1995, istrijský mramor, v. 540 cm, Dom smútku, Labin. Dielo vzniklo v rámci *Mediteranski kiparski simpozij* v Labine, Chorvátsko. Jankovič pripravoval projekt pre ďalší 25. ročník sympózia v Labini (1997) v rámci zámeru *Bijela cesta / Biela cesta* v Parku Dubrova, kde každý účastník mal sochársky stvárniť 25 metrov dlhý úsek cesty. Projekt kvôli chorobe nerealizoval, návrh zachovaný v pozostalosti sochára.

dominantu, ktorá je zďaleka viditeľná. Využil v ňom motív, ktorý prechádza celou jeho tvorbou: je to ukrižovaná figúra. Aj keď pojem figúra možno v tomto, aj v iných prípadoch použiť iba podmienečne.

Motív ukrižovanej figúry, kríža nachádzame v Jankovičovom diele takmer od jeho začiatkov. Už v ranom *Autoportréte II.* (1964)[39] upúta torzo Ježiša Krista z anonymných ľudových múk, ktorý sa objavuje v rámci assambláže zloženej každodenných reálií. Je to alter ego umelca, vernejšie jeho tieň, pripravený na seba vziať údel ľudstva a obrazne – niesť jeho kríž? V informelovom *Väzení* I. (1963)[40] vidíme prvýkrát „mŕtvu" formu vytvarovanú do tzv. Tau kríža a adjustovanú do rámu. Čo je kríž vo forme gréckeho písmena T (tau), posledného písmena abecedy, má predkresťanský pôvod, používali ho raní kresťania; zvlášť si ho obľúbil sv. František z Assisi, pre ktorého bol symbolom obrátenia a pokánia. Do tohto tvaru Jankovič sformoval fragmenty figúr v diele *Svedectvo XI.* (1967 – 1968)[41] z väčšieho cyklu a *Miesto hore* (1969)[42]: jeho podstatou je typická jankovičovská figúra s rozpaženými rukami avšak bez torza, poliata krvou stojí na konci dlhého vertikálneho schodiska. Autor tu prekračuje význam kresťanského symbolu a výrazne ho aktualizuje, resp. sémantizuje v opačnom garde; koľko obetí zanechá za sebou ten „ukrižovaný" tvor s krvavými rukami, kým vyjde až na vrchol... Uchopenie motívu svojou univerzálnosťou rozhodne prekračuje pôvodný kresťanský námet a získava – ako to u Jankoviča bolo zvykom – zovšeobecňujúce humanistické značenie.

Obr. 7: *Jozef Jankovič: Krucifix, 1993, Galéria Horský park, Bratislava, Zbierka Linea.*

Priamym predchodcom labinského *Raspela* bol *Krucifix* (1993),[43] je to jedno z vrcholných Jankovičových diel záverečného monumentalizačného obdobia. Ako námet si vybral tému Ukrižovania, ktorej všeľudský (náboženský) *raison d'être* je všeobecne známy a ustálená je aj ikonografická forma zobrazenia. Jankovič však volí inováciu. Kríž, útvar šibenice zložený zo zvislého kolu a priečneho brvna, na ktorom je odsúdenec priklincovaný za zápästia a členky na nohách,

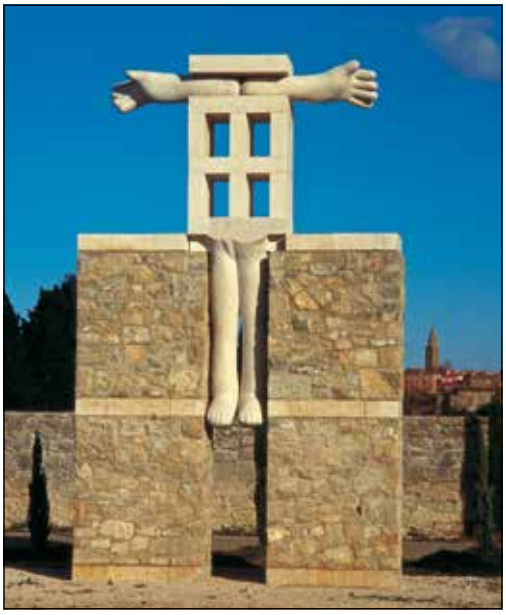
[39] *Autoportrét I. – II.*, 1964, drevo, kov, polyester, akronex, à 65 × 85 cm, súkromná zbierka.

[40] *Väzenie I.*, 1963, drevo, textil, polyester, 140 × 70 cm, súkromná zbierka.

[41] *Svedectvo XI.*, 1967 – 1968, drevo, sadra, polyester, 170 × 150 cm, SNG, inv. č. P 2642, https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.P_2642 (10. 6. 2025).

[42] *Miesto hore*, 1969, drevo, polyester, textil, kov, v. 400 cm, Art Fond Collection.

[43] *Krucifix*, 1993, drevo, kov, epoxid, 640 × 310 × 100 cm, Zbierka Linea. Dielo je súčasťou exteriérovej sochárskej expozície v Galérii Horský park v Bratislave, https://www.lineacollection.sk/galeria-horsky-park/ (10. 6. 2025). Pôvodne vzniklo pre exteriérovú výstavu *Priestor´93* na Kúpeľnom ostrove v Piešťanoch (1993, kurátor Ľubor Kára).



Obr. 8: *Jozef Jankovič, Ukrižovanie, 1995, Labin.*

autor mení na zložitejšiu, „hybridnú" architektonickú konštrukciu. Je to niečo medzi šibenicou, bránou a vežou s padacím mostom, do ktorej je v tvare T (tau) kríža vtesnané v doskách zadebnené, bezhlavé – „gilotínované" telo. Jankovič premenil tradičný kresťanský symbol spasenia a vykúpenia na univerzálny a nadkonfesionálny symbol. Významový posun výstižne vyjadril v eseji o diele hudobný skladateľ Roman Berger:

> *„dnešný svet (najmä ten vraj – kresťanský!), nie len že pokračuje v tradícii Golgoty, v zabíjaní Krista. Dnešný svet ide ďalej – zabíja aj Krucufix, nivočí symbol stvorenia, otvárajúci perspektívu Života – vesmírneho princípu... vytesňuje z vedomia horizont Transcendencie."*[44]

Kurátor Aurel Hrabušický k tomu dodal*: „Opäť je teda brána otvorená, no vstúpiť nemožno. Možno len zostať visieť vo vzduchoprázdne. Ukrižovanie tu nie je prísľubom – ostáva len zakliatie – mŕtvy v mŕtvej hmote."*[45]

Labinské *Raspelo / Ukrižovanie* (1995), ktoré vzniklo o dva roky neskôr, je vo svojom výraze a význame harmonickejšie, zbavené možnosti paradoxného čítania, aj preto, že má komemoratívnu, pietnu funkciu. Veľkorysý rozvrh symbolickej formy uprednostňuje striedme, klasicky vyvážené chápanie, ktoré je zvýraznené využitím istrijskeho mramoru. Formu T (tau) kríža tvoria končatiny – rozpažené ruky zhora zakončené akýmsi jednoduchým architrávom a „visiace" nohy zovreté medzi dva podstavce v typicky neskorej *soufflé* poetike. Telo je tvorené motívom okna – na jednej strane odhmotňuje – odľahčuje celú kompozíciu, na druhej strane – perforácia, priehľad k oblohe vnáša do diela transcendentálny zmysel. Jankovič tu znovu opakovane dokázal, že bol monumentalistom *par excellence*, jeho diela sa stali sugestívnou súčasťou istrijskej krajiny. To nám jeho chorvátske realizácie naplno dokumentujú.

[44] Roman Berger, „Inferno podľa Jankoviča," in Radislav Matuštík, ed. et al., *Jozef Jankovič* (Žilina: Považská galéria, 1994), 35.

[45] Hrabušický, *Jozef Jankovič: dokumentácia*, nedat. rukopis.

Zoznam prameňov a použitej literatúry

„Ante Glibota," in *CROWN*: *Croatian Word Network* https://www.croatia.org/crown/articles/11250/1/Ante-Glibota-1945-2020-distinguished-Croatian-patriot-and-historian-of-art-and-architecture.html

Bajcurová, Katarína. *Slovenské sochárstvo 1945 – 2015*: *Socha a objekt*. Bratislava: Roman Fecik Gallery a Slovart, 2017.

Bajcurová, Katarína. *Všetko je v hlave*: *It's All in the Head*. Bratislava: Slovart, 2024.

Bajcurová, Katarína, Hrabušický, Aurel, Rusinová, Zora, eds. *Jozef Jankovič. Tvorba z rokov 1958 – 1997*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 1997.

Bartošová, Zuzana. *Napriek totalite*: *neoficiálna slovenská výtvarná scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia*. Bratislava: Kalligram, 2011.

Bartošová, Zuzana. "Freedom in Unfreedom: a Few Notes on the Slovak Unofficial Art Scene in the 1970s," in *Crisis: The Avant-Garde and Modernism in Critical Modes*: Eu*ropean Avant-Garde and Modernism Studies 7*, eds. Sasha Bru et al., 207–33. Berlin / New York: De Gruyter, 2022. https://doi.org/10.1515/9783110773637-010

Bartošová, Zuzana, Snopko, Ladislav. *Jozef Jankovič*: *Katalóg k výstave v Rodnom dome Jána Kupeckého v Pezinku*. Pezinok: Malokarpatské múzeum, 1987.

Beke, László. *Jankovič*. Budapest: Fiatal Műveszék Klubja, 1974.

Beke, László. *Global Conceptualism*: *Points of Origin 1950s–1980s*. New York: Queens Museum of Art, 1999.

Berger, Roman. „Inferno podľa Jankoviča," in *Jozef Jankovič*, ed. by Radislav Matuštík, 35–37. Žilina: Považská galéria, 1994.

Bužančić, Vlado. *Diminić*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1982.

Bužančić, Vlado, Šolman, Mladenka et al. *Josip Diminić*. Zagreb: Hdlu, 2000.

Büngerová, Vladimíra. *Umenie, ktoré zostalo. Kolekcia Medzinárodné bienále mladých výtvarníkov Danuvius 1968: The Art that Remains. Collection International Biennial of Young Artists Danuvius 1968*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2024.

Cytlak, Katarzyna. „L'architecture prospective en Tchécoslovaquie. Convergences et divergences entre l'approche du groupe slovaque VAL (1968 – 1994) et la théorie architecturale de Michel Ragon," *RIHA Journal*, 1. January 2017, https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70264

Grúň, Daniel. *Haptická ozvena. Príroda, telo, politika v umení bývalej Juhoslávie a Československa: Haptic Echo. Nature, Body, Politics and Art in Former Yugoslavia and Czechoslovakia*. Bratislava: Galéria mesta Bratislavy, 2024.

Hegyi, Lorand, ed. et al. *Aspekten / Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949–1999:* Aspects / Positions: 50 Years of Art in Central Europe *1949–1999*. Wien: Museum moderner Kunst, Stiftung Ludwig, 1999.

Hrabušický, Aurel. „Situačné porozumenie svetu," *Slovenské pohľady* 104, no. 12 (1988): 108–13.

Hrabušický, Aurel, ed. et al. *Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2002.

Hrabušický, Aurel. *Jozef Jankovič: dokumentácia*. Bratislava: SCCA / Soros Center for Contemporary Art: undated manuscript.

Kolektív autorov. *Za socialistické umenie*: *Materiály zo zjazdov umeleckých zväzov (máj – november 1972)*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1974.

Kroutvor, Josef. *Hlava medusy*. Praha: Jazzová sekce, 1985.

Kupkovič Ľudovít, Mecková, Viera, Mlynárčik, Alex. *VAL Cesty a aspekty zajtrajška*. Žilina: Expresprint, 1995.

Mojžiš, Juraj. *Jozef Jankovič 1957 – 2007*. Bratislava: Danubiana Meulensteen Art Museum, 2007.

Mojžiš, Juraj. *Jankovič. Plynutie času: Flow of Time*. Bratislava: ArtBid a Galéria mesta Bratislavy, 2016.

Morgan, Jessica, Frigeri, Flavia, eds. et al. *The World Goes Pop*. London: Tate Modern, 2015.

Moulin, Raoul-Jean. Jozef Jankovič in *Nouveau dictionnaire de la Sculpture moderne*. Paris: Ed. F. Hazan, 1970.

Restany, Pierre. *Alex Mlynárčik: INDE*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 1995.

Snopko, Ladislav et al. *Obete varujú. Paralelné príbehy*: *Victims Warn. Parallel Stories*. Banská Bystrica: Múzeum SNP, 2004.

Štrauss, Tomaš. *Slovenský variant moderny*. Bratislava: Pallas, 1992.

Valoch, Jiří. *Jankovič*. Brno: Dům pánů z Kunštátu, 1973.

V. medunarodna izložba originalnog crteža ´76: Ve exposition interantionale de dessins originaux Moderna galerija Rijeka Yougoslavie, ed. by Boris Vižintin. Rijeka: Moderna galerija Rijeka, 1976.

*X.I medunarodna izložba originalnog crteža ´88: XI*th *international exhibition of original drawings Moderna galerija Rijeka Yugoslavia*, ed. by Boris Vižintin. Rijeka: Moderna galerija Rijeka, 1988.

https://www.lineacollection.sk/galeria-horsky-park/

https://www.webumenia.sk

https://hbl.lzmk.hr/clanak/malekovic-vladimir

Recenzie a Správy

Recenzije i Novosti

Kopřivová, Lenka i Leisserová, Eliška (eds.). *Boje hrvatske Moravske*. Jevišovka: Udruga građana hrvatske narodnosti u Češkoj, Aramis, 2024., 270 s. ISBN 978-80-11-05903-3

Zbornik radova *Boje hrvatske Moravske* (*Barvy Chorvatské Moravy*), objavljen 2024. u češkom i hrvatskom izdanju, sadrži dvadesetak priloga o povijesti, jeziku i tradicijskoj kulturi moravskih Hrvata. Moravski Hrvati potomci su Hrvata koji su još 1530-ih godina pred plimom osmanske ekspanzije napustili staru domovinu između Drave i Jadrana i nastanili se u nekoliko naselja u Moravskoj (danas dio Češke Republike). Najveće i najpoznatije hrvatsko selo u Moravskoj bio je Frielištof, gdje postoji spomenik i na njemu stihovi: „Hrvatsko selo / Hrvatski ljudi, / Hrvatski jazik / Hrvat ljubi." Hrvatske zajednice u moravskim naseljima opstale su četiri stoljeća sve do priključenja Sudeta Trećem Reichu 1938. i dolaska komunista na vlast u Čehoslovačkoj između 1945. i 1950. Tada su moravski Hrvati raseljeni po svijetu, postavši svojevrsnom „dijasporom u dijaspori", a u njihova su sela doseljeni pretežno Slovaci iz Bugarske.

U uvodnom dijelu zbornika nalazi se pregled literature o moravskim Hrvatima prije i poslije 1991. Pregled literature prije 1991. sastavio je Richard Jeřábek, a nakon 1991. Lenka Kopřivová. U Hrvatskoj je najpoznatija monografija *Moravski Hrvati. Povijest – život - kultura*, koju je 1994. objavio povjesničar Dragutin Pavličević, ali ima i drugih istraživačkih doprinosa koji su uredno popisani i ukratko opisani.

O moravskim Hrvatima u vrtlogu povijesti piše Lenka Kopřivová. Obrađuje razdoblje od doseljenja predaka moravskih Hrvata u 16. stoljeću preko života u novom zavičaju tijekom stoljeća i raseljavanja hrvatskih zajednica poslije Drugoga svjetskog rata do izgleda za očuvanje njihovih rasutih potomaka potkraj 20. i početkom 21. stoljeća. Ivan Dorovský piše o nastanku i postojanju hrvatskih zajednica u Moravskoj u kontekstu češko-južnoslavenskih odnosa. František Zbořil donosi podatke o Hrvatima na području Drnholeca u 17. i 18. stoljeću u svjetlu matičnih knjiga. Bilo je to feudalno seosko društvo u kojem su vodeću ulogu imali načelnici (rychtáři), svećenici, učitelji, gostioničari i drugi. Lenka Kopřivová obrađuje Hrvate na području Valtica i u Donjoj Austriji do početka 20. stoljeća, a Martin Markel analizira moravske Hrvate u dugoj sjeni tradicije u razdoblju stvaranja modernih nacija. David Kovařik fokusira se na sela Jevišovka, Nova Prerava i Dobro Polje u pograničnom pojasu, dok Martin Sítek analizira hrvatski identitet u suvremenoj obitelji iz južne Moravske. Hrvatska sela u južnoj Moravskoj na početku 21. stoljeća u svjetlu demografskih i ekonomskih pokazatelja predstavlja Ondřej Šerý.

O jeziku moravskih Hrvata piše Andrej Novik. Posebno vrednuje sličnosti i razlike između čakavskih govora moravskih i govora gradišćanskih Hrvata. „Lovili smo ribe u Jajšpici" lajtmotiv je priloga koji potpisuje Michaela Boháčová, a posvećen je razvoju naziva mjesta (toponima) u selima s nekadašnjim hrvatskim stanovništvom u okolici Mikulova.

Lenka Nováková piše o razvoju nošnje moravskih Hrvata u drugoj polovici 19. i prvoj polovici 20. stoljeća. Duhovnu kulturu moravskih Hrvata analiziraju Lenka Kopřivová i Klára Nádaská. Posebnu pozornost poklanjaju životu čovjeka (rođenje djeteta i krštenje, vjenčanje, smrt i pogreb) i pučkoj književnosti

(pjesme, pripovijetke, poslovice, uzrečice, legende, praznovjerja, dječje igre, promjene običaja i tradicije moravskih Hrvata nakon iseljenja i sl.). Jitka Matuszková obrađuje tradicijski ples moravskih Hrvata, a Eliška Leisserova piše o vinogradarskoj tradiciji i narodnom graditeljstvu moravskih Hrvata. Epigrafske spomenike u hrvatskih selima na području Mikulova do 1900. portretira Martina Kvardová. Tereza Luzarová piše o dobropoljskom svećeniku Aloisu Malecu i slikaru Othmaru Ruzicki te njihovu interesu za Hrvate u Moravskoj, a Hana Dvořáková o etnografu Františeku Pospišilu i njegovu dokumentiranju života moravskih Hrvata.

„Bilo je to davno: u šesnaestom stoljeću uvjeti za život u Hrvatskoj nisu bili nimalo povoljni. Tada su deseci tisuća ljudi otišli odatle potražiti sreću negdje drugdje. Nadali su se da će bolje živjeti u sjevernijim dijelovima Habsburške Monarhije (na području današnje Austrije, Mađarske, Slovačke, ali i Češke). Hrvati koji su se naselili u Moravskoj imali su najduži put. Nisu bili brojni, ali je njihova snaga bila u odlučnosti kojom su čuvali svoj hrvatski identitet. Njihova su naselja bila posebna i od okolnih su se razlikovala na prvi pogled. Vladala je ovdje egzotika. Hrvati su voljeli boje i obilno su ih koristili pri svom odijevanju ili ukrašavanju svojih prebivališta. Štoviše, govorili su svojim čarobnim narječjem koje Nijemac nije razumio, a Čeh se morao jako potruditi. Kada je moravske Hrvate ponekad posjetio hrvatski putnik, mogao se radovati da je u tako dalekim krajevima opet čuo prastari hrvatski jezik koji je u Hrvatskoj već nestao. Kroz mnoga stoljeća moravski su Hrvati bili ti koji su spajali Hrvatsku i Češku. No, kako je moguće da za njih danas zna samo malo ljudi? Drugi svjetski rat donio je veliku prekretnicu, ali presudna je bila 1948. godina. Zbog političkih događaja Hrvati su iseljeni iz svojih domova, hrvatska Moravska je nestala. Godine prolaze, vremena se mijenjaju. Iz sjećanja Hrvata odavno je nestala svijest da su nekada negdje u Moravskoj postojala živopisna hrvatska sela. Da ih se još jednom prisjetimo, u ovoj smo knjizi saželi što znamo o moravskim Hrvatima i njihovu životu u južnoj Moravskoj. Tekstove smo podijelili u tri dijela: povijest, jezik i tradicijska kultura. Za svaki od njih pokušali smo zahvatiti najbitnije“,

nadahnuto je napisala u predgovoru Lenka Kopřivová.

Zbornik radova *Boje hrvatske Moravske* u značajnoj mjeri sadrži još neobjavljene rezultate izvornih istraživanja koji su izneseni tako da se može provjeriti njihova točnost kao i pouzdanost analize i izvora na kojima se temelje. Naime, svaki prilog u zborniku sadrži vlastiti popis izvora i literature. Iako se o moravskim Hrvatima i dosad pisalo, ovaj zbornik koncepcijski i sadržajno predstavlja izvorni doprinos znanosti, napose u svjetlu činjenice da takve komparativne studije o povijesti, jeziku i tradicijskoj kulturi jedne manjinske zajednice u nestajanju nisu česte. Obrađene teme su znanstveno relevantne, struktura zbornika je konzistentna, a tekstovi su i bogato ilustrirani. Upotrijebljene su znanstvene metode, a stručna terminologija je uobičajena i prikladna. Autori se u interpretacijama nastoje držati nepristrano. Problemi i teze prezentirani su na razumljiv način, a kontinuiteti, promjene, uzroci i posljedice objašnjavaju se temeljito i uvjerljivo.

Objašnjenja i argumenti su primjereni, dobro organizirani i povezani te su u skladu sa znanstvenom metodologijom i pravilima struke. Autori su svjesni da se u povijesti, jezikoslovlju i etnologiji mogu sresti različite interpretacije podataka i to zorno pokazuju u ovome zborniku: znaju protumačiti zašto je nešto

tako i vrednovati pojedine informacije, utoliko prije kad se u prilozima uspješno koriste temeljito proučeni izvori i literatura te se jasno prepoznaje sposobnost njihove profesionalne evaluacije. Urednice zbornika su osmišljeno povezale povijest, jezik i tradicijsku kulturu kao srodne discipline u kontekstu uzajamnog utjecaja. Djelo je namijenjeno znanstvenoj i drugoj zainteresiranoj javnosti, a s obzirom na očekivani akademski i društveni interes njegovo je objavljivanje dobrodošlo. Uostalom, to je vrijedan i nijansiran doprinos koji se srednjoeuropskom kulturološkom obzorju može samo pozdraviti i preporučiti.

Na kraju zbornika nalaze se sažeci na hrvatskom, češkom, engleskom i njemačkom jeziku. Nije potrebno isticati značaj zbornika u situaciji u kojoj je živućih moravskih Hrvata, svjesnih svojega identiteta, sve manje. Uspomenu na njih čuvat će u budućnosti njihova bogata narodna nošnja, čiste i lijepe kuće, nadgrobni spomenici s hrvatskim imenima na groblјima, slike Othmara Ruzicke, raznovrsna literatura o prošlosti, jeziku i običajima moravskih Hrvata i – zbornik koji su uredile Lenka Kopřivová i Eliška Leisserová, a koji je od 2024. dostupan u izdanju na češkom i izdanju na hrvatskom jeziku.

Željko Holjevac*

Ivančević, Olja Savičević. *Letá s Máriou*, preklad Milina Svítková. Bratislava: E.J. Publishing 2024, 240 s. ISBN 978-80-99954-30-5.

Olja Savičević Ivančević je významná súčasná chorvátska spisovateľka, ktorá doposiaľ bola prítomná v slovenskom kultúrnom prostredí iba časopisecky, a to s preloženými prozaickými úryvkami v *Revue svetovej literatúry* (2/2008) a poéziou v časopise *Fragment* (3/2016). Zúčastnila sa dosiaľ literárnych festivalov *Ars Poetica* v Bratislave a *Tranz* v Banskej Bystrici. Román *Letá s Máriou* vo výbornom preklade M. Svítkovej vyšiel ako jej prvý knižný preklad do slovenčiny dva roky po tom, ako sa ukázal na knižnom trhu v Chorvátsku. Slovenský čitateľ dostáva tak peknú príležitosť zoznámiť sa lepšie s tvorbou tejto známej a oceňovanej autorky. Ako prozaička sa týmto vydavateľským činom aktívne zaraďuje medzi tzv. chorvátske feministicky orientované spisovateľky, ktorých preklady románov na Slovensku vyšli o dekádu skôr a mali u nás slušnú recepciu.

Olja Savičević Ivančević (1974) vyrastala blízko Splitu v mestečku Kaštel Lukšić, kde navštevovala základnú školu Vjeka Butira. Už vtedy vďaka podpore školy vyšiel jej básnický debut. Strednú školu vyštudovala v Splite a vysokoškolské vzdelanie dosiahla na Univerzite v Zadare – štúdium zamerané na literatúru. Jej doterajší literárny opus je pomerne rozsiahly. V uplynulom období publikovala množstvo básní, poviedok, románov i dramatické texty. Treba spomenúť aspoň jej poviedkovú knižku *Rozosmiať psa* (*Nasmijati psa*, 2006) a úspešný román *Adio kauboju* (2010), za ktorý získala cenu novín Slobodná Dalmácia a Cenu Jure Kaštelana. Pracuje prevažne ako slobodná spisovateľka. Píše pre rôzne

* Željko Holjevac, Institut društvenih znanosti Ivo Pilar u Zagrebu (Republika Hrvatska).

časopisy a webové portály. Je jednou z najúspešnejších súčasných chorvátskych autoriek doma v Chorvátsku a takisto v zahraničí.

Reklamné puto na zadnej obálke preloženej knihy *Letá s Máriou* láka slovenského čitateľa predovšetkým výstižnou formuláciou:

„Letá s Máriou *zachytávajú príbehy žien piatich generácií jednej rodiny na pozadí turbulentných udalostí 20. storočia. Hrdinky, ktoré sú všetky hlavné, prežívajú nielen, no najmä letá na chorvátskom pobreží, počnúc tým v roku 1921. Príbehy z prímorského mestečka neďaleko Splitu a letné spomienky zo storočného kamenného domu rozprávajú ženy, ktoré sa tradične volajú Mária, no v rôznych obmenách tohto mena: Mara, Marijola, Maša, Meri, Marijeta. Autorka bravúrne narába s jazykom, ktorý je raz úsporný a jasný, inokedy košatý a podmanivý. Hovorí o sile žien v patriarchálnom svete, skladá útržky ich životov do farebnej mozaiky a vytvára poetickú kroniku ženskej emancipácie. Priateľstvá, ženské témy, dvorenie, prvé a veľké lásky, vzťahy s otcami a manželmi, rodinné stretnutia, vojny, radosti a tragédie, cesty a vysídlenie, spomienky, ale aj sny o krajšej budúcnosti. Ako listovanie rodinným albumom*."

Rozprávačsky štýl O. Savičevićovej Ivančevićovej je nepochybne osobný, reflexívny, nezriedka aj autobiografický – hlavné protagonistky čerpajú inšpiráciu pre svoje naratívy najmä z vlastných prežitých a nezabudnuteľných okamihov a využívajú pritom aj vlastnú ženskú skúsenosť. V celom texte románu, ktorý útržkovito spracováva chronotopy symbolicky v časovom úseku celého jedného storočia, čiže v rokoch 1921 – 2021, nachádzame silnú emocionalitu, pohotovú a sebavedomú naratívnosť, efektívnu a pôsobivú argumentáciu v opisoch a vo fabule, ako aj „*dojímavo zvládnuté remeslo pointovania*" (Krešimir Bagić).

Román *Letá s Máriou* má súčasne aj intímny charakter; zameriava sa na jednotlivé postavy, a vzápätí podáva ucelený obraz o kolektíve, resp. o pôdoryse celej prezentovanej doby v príbehoch. Spoločenská situácia či autorkino komentovanie spoločenských javov slúži tu skôr ako plátno, na ktorom sa odohrávajú dej a fabula celého románu. Jazyk je miestami ostrý, hovorový a priamy, využíva sa dokonca aj miestny dialekt a regionalizmy. Je úplne v súlade s postavami, keďže ich vyjadrovanie je rovnako hrubé ako ich životy, osud či podmienky, v ktorých žijú. Napriek často závažným a pochmúrnym témam, O. Savičević Ivančević dokáže udržať v knihe humor a iróniu a jej postavy sa na svet pozerajú s nadhľadom.

Kniha opisuje v prvom rade osudy žien a ich existenciu v spoločnosti aj v súvislosti s patriarchálnym systémom ovplyvňujúcim ich život, slobodu a práva, či už na rozmedzí spoločnosti, rodiny, intímnych vzťahov alebo vnímania svojej vlastnej identity, napríklad:

„*Skutočné ženy v rodinách, susedy a ich príhody boli jediným dôkazom toho, že život žien nie je dvojrozmerný ani bez vzdoru, dobrodružstiev či erotiky, aj keď sa ich dobrodružstvá odohrávali v domácom interiéri či väzení. V kuchárskych knihách poliatych rumom s čokoládovým odtlačkom prsta, na zadnej strane fotografií, v listoch a pohľadniciach, pamätníkoch a lexikónoch, v zamknutých skrinkách, zásuvkách a v kredencoch nachádzala zrnká a omrvinky veľkých a nezapísaných súkromných dejín sveta* (s. 23 – 24).

Hrdinky sú mnohokrát aj rozprávačkami príbehov. Čitateľom je tak ponúknutý príbeh aj z pohľadu feministickej narácie. Autorka si akoby priamo želala,

aby konkrétna rozprávačka bola samotným svedkom udalostí, aby ich zbytočne a príliš nevysvetľovala, aby prostredníctvom ich príbehov len poukázala na čas a svet, do ktorého patrí, zároveň však, aby v texte bola prítomná čo najmenej. V knihe *Letá s Máriou* sa otvárajú tiež otázky súvisiace so ženskou sexualitou a láskou k svojmu telu. Prítomná je i vulgárnosť jazyka, bezstarostný pohľad na svet, výsmech náboženskej morálky a všeobecná rebélia voči tradičným názorom na to, čo je žena a aké jej správanie je spoločensky akceptovateľné. Postavy (všetky Márie) sa zároveň aj obrazne prenášajú cez zaužívane zvyky, predsudky a stereotypy. Mohlo by sa pokračovať v hovorení aj o rafinovanom prekročení hraníc na úrovni spoločnosti, rodiny, ale aj vzťahu muž verzus žena, keďže: „*Neskôr vliezli do mora a zosúladene vyplávali, lanami dotiahli loď k pláži s nenápadným kotviskom*“ (s. 138). Ide koniec-koncov o pôsobivý beletristický titul a my sa môžeme skutočne tešiť, že ho máme v slovenčine. Dielu sa oplatí venovať zaslúženú pozornosť. Zážitok z čítania určite nesklame nikoho.

Zvonko Taneski*

Jergović, Miljenko. *Sarajevské Marlboro*, preklad Milan Materák. Bratislava: Vydavateľstvo Petrus 2025, 168 s. ISBN 978-80-8294-010-0.

V roku 2025 sa na slovenskej literárnej scéne objavil preklad knihy chorvátskeho spisovateľa Miljenka Jergovića *Sarajevské Marlboro*. Slovenčina sa tak zaraďuje medzi mnohé iné jazyky, do ktorých bola táto poviedková kniha preložená. Prekladateľ Milan Materák tak vo svojom vydarenom preklade diela prináša slovenskému čitateľovi opäť hrôzy vojenského konfliktu v rozpadajúcej sa Juhoslávii. Hoci originál vznikol pred 31 rokmi, v obliehanom Sarajeve, kniha nie je o vojne, ale hovorí o živote. Takto charakterizoval Jergovićovu zbierku známy bosniansky autor Aleksandar Hemon.[1] Na moju otázku v diplomovej práci o tomto autorovi z roku 2024, či je zbierka *Sarajevské Marlboro* o vojne alebo o živote v autorizovanom rozhovore Miljenko Jergović odpovedal podobne:

„*O vojne by som ani nenapísal knihu. Nezaujímajú ma zbrane, pušky a kanóny, a neviem nič o teóriách vojny ani vojenských stratégiách. Nie som ohromený vojenskými veliteľmi. Bez toho všetkého sa kniha o vojne nedá napísať.*“

Vojna je niekde na pozadí každého príbehu, ale hlavnou myšlienkou je osud jednotlivých postáv v nich. Z literárnovedného hľadiska hovoríme o téme a látke.[2] Pre *Sarajevské Marlboro* platí, že látkou je vojna, ktorou sa autor inšpiroval, a témou je osud jednotlivých postáv. Jergović v 29 na seba nenadväzujúcich príbehoch opísal osudy fiktívnych postáv v skutočnej vojne. Každá poviedka sa začína osudom postavy pred príchodom vojny a končí sa v priebehu nej. Miljenko Jergović v každej z nich prejavil veľký

* Zvonko Taneski, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Katedra slovanských filológií (Slovenská republika).

[1] Aleksandar Hemon, in *fraktura.hr/Sarajevski Marlboro*, https://fraktura.hr/sarajevski-marlboro.html.

[2] Stanislav Rakús, *Poetika prozaického textu*: *Látka, téma, problém, tvar* (Bratislava: Slovenský spisovateľ 1995), 3.

rozprávačský talent. Striedaním jednotlivých naratologických postupov presne určuje hranice medzi jednotlivcom a kolektívom, a čitateľa priamo vťahuje do jednotlivých príbehov fiktívnych postáv. Najviditeľnejšie striedanie naratívneho postupu sledujeme v poviedke *Komunista*, kde autor opisuje osud postavy Iva T. Tam niekoľkokrát v priebehu celého naratívu príde k zmene rozprávača. Heterodietetický rozprávač sa totiž plynulo strieda s homodietetickým. Vymieňanie foriem rozprávania má v tejto poviedke symbolický zmysel. Zatiaľ čo súkromný život Iva T. je príbehom jednotlivca, ktorý autor predostiera čitateľovi, vojna je kolektívnou záležitosťou a homodietetický rozprávač mal kolektívny pocit v čitateľovi utvrdiť. Jergovićova výstavba textu má presne definovaný plán. A to nielen v striedaní foriem rozprávania, ale aj vo výstavbe postáv. Postavy predstavujú u neho funkčným aspektom naratívneho sveta.[3] Fungujú samostatne popri rozprávačovi, niekedy môžu byť aj rozprávačom samotným. Z teoretického hľadiska je postava zároveň „*terminologický prostriedok na vyjadrenie vnútrotextových komunikačných procesov* (...), *na vyjadrenie personálnych a literárnych komunikačných činiteľov*."[4] V *Sarajevskom Marlbore* sa stretávame aj s neživou postavou kaktusom, v rovnomennej poviedke. Na začiatku príbehu je kaktus darom a dôkazom lásky medzi mladým párom, a s príchodom vojny upadá a vädne, rovnako ako vzťah oboch ľudí a samotná spoločnosť. Na inom mieste meno postavy slúži ako symbol. Hlavná postava, prostoduchý Slobodan, sa narodil počas oslobodenia mesta Sarajeva. Z teórie literatúry už dobre vieme, že postavy v naratívnom svete rozdeľujeme podľa predvídateľnosti ich konania. Predvídateľnosť alebo nepredvídateľnosť postavy sa označuje aj termínmi *ploché* (ak je založená na jednej charakteristickej črte, a jej správanie je predvídateľné) alebo *guľaté* ak ide o komplexnejšie postavy a ich konanie nevie percipient predikovať. Typickou plochou je nemenovaná hlavná postava poviedky *Záhradník*. Táto postava napriek tomu, že svet sa okolo nej neustále mení (najmä po začiatku vojny) nereflektuje na tieto zmeny a venuje sa iba svojej záľube – záhradníčeniu. Prostredníctvom tejto postavy Jergović opísal viaceré charaktery ľudí, ktorí boli voči svojmu okoliu nevšímaví, aj keď navôkol nich zúrila vojna.

Okrem teoreticko-literárnych podnetov na rozbor, môžeme v *Sarajevskom Marlbore* sledovať aj skrytú líniu. Miljenko Jergović, ako etnický Chorvát narodený na území Bosny a Hercegoviny, prirodzene čerpá námety na svoje príbehy zo svojho okolia a tak je Bosna a Hercegovina územím, do ktorého autor prenáša príbehy postáv v rôznych románoch a prozaických zbierkach. Krešimir Bobaš nazýva Bosnu a Hercegovinu v dielach M. Jegovića francúzskym termínom *lieu de mémoire* (miesto pamäti).[5] Podľa Bobaša je v Jergovićovom prípade Bosna a Hercegovina *živý a heterotopicky zafarbený topos*[6] podmienený históriou, ale hlavne aktuálny. Aktuálnosť vtedajších udalostí je pre *Sarajevské Marlboro* najdôležitejšia, pretože dielo vznikalo priamo

[3] Podľa Tomáš Kubíček a kol., *Naratologie*: *Strukturální analýza vypravění* (Praha: Dauphin 2013), 57.
[4] Rakús, *Poetika prozaického textu*, 52.
[5] Krešimir Bobaš, *Bosna kao lieu de mémoire u djelima Miljenka Jergovića* (Zagreb: Filozofski fakultet u Zagrebu 2013), 477.
[6] *Ibidem*.

počas obliehania Sarajeva, takže percipient má vojnovú situáciu neskreslenú odstupom času. V tejto zbierke sa však autor vyhýbal priamym opisom prostredia. Jergović upriamil svoju pozornosť na rozdiely medzi jednotlivými etnickými skupinami, ktoré s príchodom vojny boli jednou z príčin vojenského konfliktu na území Bosny a Hercegoviny. V *Sarajevskom Marlbore* sa s etnickými rozdielmi a predsudkami stretávame vo viacerých poviedkach. Jedna z poviedok v ktorej sú tieto rozdiely najviditeľnejšie je poviedka *Bosniansky hrniec*. Na tomto mieste sa autor pohral už so samotným názvom, keď v súvislosti s vojnovými udalosťami dostáva názov tradičného jedla úplne inú konotáciu. Hlavnými postavami tejto poviedky sú Sarajevčan Zlaja a Chorvátka Elena, ktorá ešte pred začiatkom vojny prichádza do Sarajeva. Síce do mesta, ktoré nachádza v rovnakej krajine z ktorej pochádza, ale prichádza do úplne iného kultúrneho prostredia. Elena si v Sarajeve nevie zvyknúť na životný štýl domácich a Sarajevo vníma ako niečo orientálne. Na druhej strane Zlaja je ako doma hlavne v sarajevských kaviarňach a nevie si ani predstaviť iný život ako ten v Sarajeve. Elena a Zlaja sa do seba zamilujú, a po vypuknutí vojny sa spoločne presťahujú do Záhrebu. V tomto momente sa situácia obráti a ten ktorý si nevie zvyknúť na nové prostredie je Bosniak Zlaja. Čiže v tejto poviedke môže percipient sledovať obojsmerné predsudky jedného národa proti druhému. Známy bosniansky komparatista Nebojša Lujanović vidí problém v rámci etnických skupín krajín bývalej Juhoslávie a jeho spracovanie v literatúre ako rozdelenie na *pravicový* a *ľavicový* naratív.[7] Ľavicový naratív sa spája s antifašistickými myšlienkami a nerozdeľuje jednotlivé národy ako odlišné, ale naopak spája ich do vyššieho „juhoslovanského" celku. Naproti tomu pravicový naratív sa dištancuje od antifašizmu a trvá na rozdieloch medzi jednotlivými národmi.[8] Podľa tohto kritéria môžeme pravicový naratív sledovať v priebehu výmeny názorov dvoch postáv v poviedke *Krádež*. Žena nazve suseda, ktorého dcéry kradli v jej záhrade ako *gangstra z Kalinovika*. Kalinovik je mesto v juhovýchodnej časti Bosny a Hercegoviny a je súčasťou Republiky Srbskej. Z kontextu naratívu, ale rovnako aj z vyrieknutých slov vieme, že otec dcér, ktoré kradli v susedovej záhrade, je srbského pôvodu. Podobných alebo rovnako ladených predsudkov, alebo aj nenávisti môžeme nájsť v každej z 29 poviedok. Jergović majstrovským spôsobom pomenoval a opísal pravú príčinu občianskej vojny v bývalej Juhoslávii. Ponúka nám tak realistický obraz o každodenných starostiach obyčajných ľudí, ako aj politicko-spoločenské pozadie vtedajších udalostí. V podobnom duchu je aj predhovor tureckého vydania *Sarajevského Marlbora*. Jeho autorom je Ekrem Čaušević a o zbierke píše:

„*Sarajevské Marlboro je kniha poviedok, v ktorej sa pozornosť sústreďuje na spisovateľov mikrovesmír, v ktorom sa ocitol v čase vypuknutia vojny. Tragické obliehanie Sarajeva mu zbystrilo zmysly pre ‚obyčajné, malé' veci a ľudí zo spoločenského okraja, ako aj pre nezvyčajné príbehy a udalosti, v ktorých sa prelínajú fakcia a fikcia. O tom všetkom Jergović rozpráva s pokojom a ľahkosťou, niekedy s humorom, iróniou, komickým sarkazmom až*

[7] Nebojša Lujanović, *Ideološke i identitske napukline u opusu Miljenka Jergovića*, in *Raznolikost čitanja - Zbornik radova sa znanstvenog skupa o djelu Miljenka Jergovića u Tešnju 5. 12. 2020 godine*, ed. Kazas Enver (Tešanj: Centar za kulturu i obrazovanje 2022), 11.

[8] *Ibidem*.

groteskou, inokedy s precítenosťou prechádzajúcou do túžby, lyriky, melanchólie a tragiky.“[9]

Možno práve aj z týchto dôvodov je prozaická zbierka *Sarajevské Marlboro* populárna medzi čitateľmi aj po 31 rokoch od jej vydania. Svojho času bola zbierka zaradená aj do povinného čítania v talianskych školách. Rovnako znamenala zlom aj pre Miljenka Jergovića. Okrem úspešnej recepcie aj mimo hraníc Chorvátska a Bosny a Hercegoviny, sa s Jergovićom spája takisto pojem *stvarnostna proza*, ktorý sa plnohodnotne usídlil v chorvátskom literárnom prostredí, ktorý by sme voľne mohli preložiť ako *reálna próza* (aj keď v slovenských literárnovedných súradniciach ide v podstate o tzv. neorealizmus), respektíve „*ako termín, ktorý vychádza zo skutočnosti, že generácia prozaikov, ktorá sa usadila v druhej polovici 90. rokov 20. storočia, začala prejavovať záujem o realitu a svojou literatúrou ju nejako odrážala*.“[10] Jergović tento termín uviedol medzi prvými vo svojich novinových článkoch. Dôkazom toho, že *Sarajevské Marlboro* bolo prelomovým dielom v tvorbe Miljenka Jergovića, a rovnako aj pre jeho čitateľov, je návrat autora k tejto zbierke po 28 rokoch. V roku 2022 vydal zbierku *Trojica za kartal*, ktorá má v podtitule názov *Sarajevské Marlboro remasterd*. Ako už samotný podtitul napovedá, kniha vychádza z myšlienok *Sarajevského Marlbora*. Táto zbierka získala viacero ocenení, zahraničných ohlasov a prekladov do iných jazykov. Autor tak aspoň zatiaľ uzatvára kruh, ktorým je jeho život v Sarajeve.

Z vyššieho naznačeného teda možno konštatovať, že na slovenský knižný trh, síce s oneskorením, prišla kniha, ktorú právom môžeme nazývať kultovou. Ide o dielo, ktoré je dôkazom rozprávačského majstrovstva jej autora. Slovenský čitateľ práve jej pomocou nadobúda možnosť výstižne sa oboznámiť so surovou realitou vojny v Sarajeve, a hlavne o jej vplyve na osudy jeho obyvateľov.

Štefan Riška*

Kaleidoskop slovenských udalostí v Chorvátsku v roku 2024

Vv. Hana Kováčová a chorvátska časť SChKHV

V rámci začiatku ďalšej spolupráce Veľvyslanectva Slovenskej republiky v Záhrebe v roku 2024 uskutočnila vv. Hana Kováčová 1. februára 2024 pracovné rokovanie so spolupredsedom Slovensko-chorvátskej komisie humanitných vied (ďalej SChKHV) a riaditeľom Inštitútu sociálnych vied PILAR prof. Željkom Holjevacom. Pri tejto príležitosti mu boli odovzdané výtlačky Studia Carpatico-Adriatica (ďalej SCA), vol. 3, 2022, ktoré vydala Univerzita Komenského vďaka podpore Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu Slovenskej republiky. Veľvyslanectvo SR v Záhrebe zabezpečilo ich dopravu do Chorvátskej republiky.

[9] Ekrem Čaušević, *Sarajevski Marlboro Miljenka Jergovića*, https://www.jergovic.com/ajfelov-most/sarajevski-marlboro-miljenka-jergovica/.

[10] „Tema rata u suvremenoj hrvatskoj prozi (Usponi, padovi i konačno dobri radovi),“ *Hrvatska revija* 3 (2019), https://www.matica.hr/hr/355/usponi-padovi-i-konacno-dobri-radovi-21076.

* Štefan Riška, interný doktorand na Univerzite Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Katedra slovanských filológií (Slovenská republika).

Slovenská veľvyslankyňa v Chorvátsku pri tejto príležitosti vysoko ocenila slovensko-chorvátsku spoluprácu v oblasti humanistiky v spoločnom stredoeurópskom prostredí a ponúkla prof. Holjevacovi súčinnosť v komunikácii so slovenskou stranou aj v rámci plánovanej prípravy VI. zasadnutia komisie v termíne 13. – 15. júna 2024 v Košiciach.

Nasledujúceho dňa sa vv. Hana Kováčová zúčastnila 1. pracovného rokovania členov chorvátskej časti SChKHV pod vedením riaditeľa prof. Željka Holjevaca na Inštitúte Pilar v Záhrebe, kde sa diskutovalo o príprave ročenky SCA za rok 2023 a jej vydanie v časovom horizonte najneskôr do júna 2024.

Spolupráca so slovenskou menšinou v Chorvátskej republike

V priestoroch Veľvyslanectva SR v Záhrebe 7. februára 2024 sa uskutočnilo pracovné stretnutie vv. Hany Kováčovej s predsedom Zväzu Slovákov v Chorvátsku Mirko Vávrom, poslancom pre slovenskú a českú národnostnú menšinu v Sabore Chorvátska Vladimírom Bílekom, a to za spoluúčasti členky Rady vlády Chorvátskej republiky pre národnostné menšiny, tajomníčky Zväzu Slovákov v Chorvátsku a Brankou Baksa, predsedníčkou Matice slovenskej v Markovaci Našickom. Stretnutie bolo zamerané na spoluprácu pred očakávanými spoločensko-kultúrnymi aktivitami v roku 2024.

Významným prvkom slovensko-chorvátskej relácie je krajanská agenda. Podľa pôvodného osídľovania a sťahovania sa Slovákov na územie dnešného Chorvátska v 19. storočí prvú skupinu tvoria Slováci, ktorí sa usadili v Slavónsku medzi riekami Sáva a Dráva. Druhú skupinu tvoria Slováci žijúci vo východnej časti Chorvátska a tretia sa skladá zo Slovákov, ktorí sa prisťahovali na

Obr.1: *Stretnutie Hany Kováčovej, slovenskej veľvyslankyne v Záhrebe s predsedom chorvátskej časti SChKHV prof. Željkom Holjevacom.*

dlhodobý alebo trvalý pobyt do Chorvátska v nedávnej minulosti. Slováci na území súčasného Chorvátska početnejšie žijú prevažne v piatich župách: Vukovarsko-sriemskej, Osijecko-baranskej, Primorsko-goranskej, Požecko-slavónskej a Sisacko-moslavskej.

Na stretnutí vv. Hany Kováčovej 14. marca 2024 s poslancom pre slovenskú a českú národnostnú menšinu v Parlamente Chorvátskej republiky Vladimirom Bilekom bola prerokovaná súčinnosť pri kultúrno-spoločenských aktivitách slovenskej krajanskej komunity, zabezpečované v rámci partnerstva veľvyslanectva so Zväzom Slovákov a maticami slovenskými v Chorvátsku.

Popularizácia štúdia slovenského jazyka v Chorvátsku

Dňa 18. marca 2024 rokovala vv. Hana Kováčová o popularizácii vysokoškolského

štúdia slovenského jazyka a literatúry v Chorvátskej republike s Martinom Machatom a Petrom F. ‚Rius Jílekom, ktorí pôsobia ako lektori na Katedre západoslovanských jazykov a literatúr Univerzity v Záhrebe. Štúdium slovenčiny má na Záhrebskej univerzite už takmer 30 ročnú tradíciu. Absolventov slovakistiky nie je nikdy dosť, Chorvátsko ich potrebuje v mnohých oblastiach, predovšetkým v oblasti menšinového školstva, cestovného ruchu, kultúry, medzinárodnej politiky, v obchode a priemysle. Štúdium prešlo v minulom roku komplexnou reformou a od nového akademického roka bude ponúkať nové predmety prispôsobené podmienkam trhu. V roku 2024 bola popularizácia štúdia slovenčiny v Chorvátsku zameraná na stredné školy v Požege, Našiciach a Osijeku. Zároveň študenti slovenského jazyka a literatúry uskutočnili v letnom semestri týždňovú študentskú exkurziu na Slovensku.

Stretnutie s predsedom Úradu pre národnostné menšiny Tiborom Vargom

V rámci vzájomne prospešného stretnutia vv. Hany Kováčovej s predsedom Úradu pre národnostné menšiny Tiborom Vargom 9. apríla 2024 boli prerokované ďalšie formy partnerstva a spolupráce. Aj touto cestou poďakovala veľvyslankyňa za priateľské prijatie a súčinnosť, ktorú úrad slovenskej národnostnej menšine a Veľvyslanectvu Slovenskej republiky v Chorvátsku poskytuje.

Stretnutie s predsedom Matice chorvátskej Mirom Gavranom

Dňa 9. apríla 2024 prijal vv. Hanu Kováčovú predseda Matice chorvátskej Miro Gavran, veľká osobnosť kultúry a spoločenského života. Známy je ako dramatik, románopisec, novelista a poet. V súčasnosti je azda najznámejším a najprekladanejším chorvátskym autorom. Do širšieho čitateľského povedomia sa zapísal najmä vďaka svojim dramatickým dielam. Napísal viac ako tridsať divadelných hier, ktoré sa úspešne hrajú vo viacerých slovenských divadlách. Miro Gavran je autorom siedmich románov pre dospelých, ôsmich poviedkových knižiek a desiatok hier pre deti. Jeho hry uvádzajú vo všetkých metropolách Európy a USA. Partneri prerokovali otázky vzájomného slovensko-chorvátskeho prehlbovania kultúrnych väzieb, napríklad možnosti spolupráce v rámci roka 2026, v ktorom bude európskym hlavným mestom kultúry mesto Trenčín, ako aj vzácnych slovensko-chorvátskych synergií, ktoré sú reflexiou spoločnej histórie a vynikajúcich dlhoročných vzťahov medzi našimi krajinami.

Posilňovanie regionálnej spolupráce

S cieľom ďalšieho posilnenia regionálnej spolupráce vv. Hana Kováčová a ekonomický diplomat Ján Štark 11. apríla 2024 navštívili Osijecko-baranskú župu. Podľa ostatného sčítania žije v Chorvátskej republike 3688 občanov, ktorí sa hlásia k slovenskej národnosti, z toho 1723 krajanov žije v Osijecko-baranskej župe.

Počas stretnutia so zástupcom župana Josipom Miletićom boli prerokované aktuálne možnosti spolupráce – energetika, zelené technológie, cestný koridor 5c, rozvoj súčinnosti v oblasti kultúry a školstva. Na stretnutí bola prítomná aj predsedníčka Rady slovenskej národnostnej menšiny Osijecko-baranskej župy Ana Kanđera Legčevićová.

Rokovanie so zástupkyňou primátora mesta Osijek Jasenkou Crnkovićovou pozitívne zhodnotilo partnerstvo miest Nitra a Osijek, ktoré sa datuje od roku

1997. Obe strany vyjadrili nádej, že toto partnerstvo prinesie ďalšie prehĺbenie slovensko-chorvátskej spolupráce v rámci automobilového priemyslu, priemyselných parkov, logistiky ale aj cestovného ruchu, kultúry a školstva. Dobrým spojovacím mostíkom v oblasti hospodárskej spolupráce je aj dlhodobé dvadsaťpäťročné partnerstvo obchodných komôr v Nitre a Osijeku.

Obr. 2: *Tlačová konferencia po rokovaniach v Osijecko-baranskej župe.*

Spoločné oslavy V4 a Chorvátska

Dňa 12. apríla 2024 usporiadalo Veľvyslanectvo Slovenskej republiky v Záhrebe v spolupráci s krajinami Vyšehradskej štvorky V4 slávnostný koncert k 20. výročiu členstva týchto krajín v Severoatlantickej aliancii – NATO a 13. apríla bol zorganizovaný koncert pre slovenskú a českú krajanskú komunitu v Českej besede v Záhrebe.

Stretnutie s príbuznou Martina Benku

Počas návštevy Osijecko-baranskej župy sa 15. apríla 2024 vv. Hana Kováčová stretla s Ing. Brankou Vuksanovou, priamou príbuznou slovenského národného umelca Martina Benku. Stretnutie sa uskutočnilo za prítomnosti kurátora Múzea Slavónska v Osijeku prof. Grgura Marka Ivankovića, ktorý sa venuje výskumu na tému „Objavenie rodinných príslušníkov národného umelca Martina Benku v Osijeku“. Za objavenie vzácnej osoby Ing. Branky Vuksanovej vďačíme slovenskému študentovi práva Samuelovi Markovi, ktorý sa popri Erazmus štúdiu v Osijeku angažuje v rámci spoločenských aktivít prepojených na slovenskú národnostnú menšinu v Chorvátsku.

Podpora projektu popularizácie štúdia slovenského jazyka

Veľvyslanectvo Slovenskej republiky v Záhrebe podporilo projekt popularizácie vysokoškolského štúdia slovenského jazyka a literatúry na Filozofickej fakulte Univerzity v Záhrebe. Dňa 18. apríla 2024 navštívila vv. Hana Kováčová spolu s vyšším lektorom Martinom Machatom a mimoriadnou profesorkou Ivanou Čagalj gymnáziá v mestách Požega a Našice.

Odhalenie pamätnej tabule na moste, ktorý slovenský ženijný prápor postavil cez rieku Pakra

Pakrac, Daruvar a Lipik – miesta, ktoré s pietou v srdciach navštívili členovia Únie vojnových veteránov SR v dňoch 26. – 28. apríla 2024 pod vedením predsedu Pavla Marka spolu s vv. Hanou Kováčovou. Dostalo sa nám krásneho prijatia zo strany predstaviteľov Ministerstva chorvátskych obrancov, Ministerstva

Obr.3: *Odhalenie pamätnej tabule slovenským vojakom na moste, ktorý slovenský ženijný prápor postavil cez rieku Pakra.*

obrany, starostky mesta Pakrac, predstaviteľov Požecko-slavónskej župy a poslanca za českú a slovenskú národnostnú menšinu v Parlamente Chorvátskej republiky. Na podujatiach sa zúčastnili Špiro Blažević, štátny tajomnik rezortu chorvátskych obrancov, osobitný predstaviteľ ministra vnútra, generál Miroslav Vacek, poslanec chorvátskeho parlamentu Vladimír Bílek, Ivan Ševčík, člen Výboru pre obranu a bezpečnosť Parlamentu Slovenskej republiky, Patrik Voltmann, podpredseda Trnavského samosprávneho kraja.

Na počesť spolupráce s chorvátskym ľudom v Občianskej vojne 1991 – 1995 a pomoci členov slovenského ženijného práporu slúžiacich pod modrou vlajkou Organizácie Spojených národov odhalili starostka mesta Pakrac Anamarija Blažević a predseda Únie vojnových veteránov Slovenskej republiky pamätnú tabuľu na moste, ktorý slovenský ženijný prápor postavil cez rieku Pakra. Členovia slovenského ženijného práporu postavili most, ktorý dodnes slúži obyvateľom mesta Pakrac, ako aj celej župy. Stavanie mostov je jedným z ďalších symbolov priateľstva medzi Slovenskom a Chorvátskom.

Slávnostnému odhaleniu predchádzal 26. apríla pietny spomienkový akt – položenie vencov a kytíc k pamätníku v centre mesta Pakrac na večnú pamiatku hrdinom Občianskej vojny 1991-1995.

Oslavy 20. výročia členstva SR v Európskej únii

V rámci osláv 20. výročia členstva SR v Európskej únii zabezpečilo Veľvyslanectvo SR v Záhrebe so Zastúpením Európskej komisie v Chorvátskej republike 9. mája 2024 na Námestí Európy vystúpenie Slovenského kultúrno-umeleckého zoskupenia „Ivan Brník Slovák“ z Jelisavca. Energický tanec mladých „Brníkovcov“, ktorí si takýmto spôsobom uchovávajú ľudový tanec ako jednu z foriem ľudových tradícií, umocnili aj ich dobové ľudové kroje. Osobitné poďakovanie patrí súčasne Matici slovenskej

v Lipovljanoch za sprostredkovanie gitarového dua Kristijana Sudru a Tiny Bukovski na prezentácii slovenského umenia a tradícií.

V podvečerných hodinách mala široká verejnosť možnosť vzhliadnuť slovenský umelecký film zo študentskej tvorby FTF VŠMU *Chlieb náš každodenný* od režisérky Alice Bednárikovej, študentky Filmovej a televíznej fakulty Vysokej školy múzických umení v Bratislave.

Diskusný panel k 20. výročiu členstva v EU

Dňa 10. mája 2024 usporiadali Veľvyslanectvá Slovenskej republiky, Poľska, Českej republiky, Slovinska, a Litvy v Chorvátskej republike v spolupráci so Stálym zastúpením Európskej komisie v Chorvátskej republike diskusný panel k 20. výročiu členstva v európskej únii.

Slávnostné zasadnutie Rady pre národnostné menšiny

Na pozvanie Rady pre národnostné menšiny Osijecko-baranskej župy sa vv. Hana Kováčová 25. mája 2024 zúčastnila spolu s poslancami Chorvátskeho Saboru Robertom Jankovicsom, Draganou Jeckov, Goranom Ivanovićom, veľvyslancom Severného Macedónska Milaimom Fetaiom a generálnym konzulom Maďarska Jánosom Magdóom slávnostného zasadnutia Rady pre národnostné menšiny. Spoločne s predsedom Rady pre národnostné menšiny, zástupcom župana Josipom Miletićom a Anou Kanđera-Legčevićovou, predsedníčkou Koordinačnej rady predstaviteľov národnostných menšín Osijecko-baranskej župy slovenská strana podporila toto vzájomne-prospešné podujatie. Ďalej tiež podčiarkla jeho význam pre ďalší pozitívny rozvoj národnostných menšín v Osijecko-baranskej župe. Rada pre národnostné menšiny je dôležitou platformu na výmenu názorov, skúseností na riešenie a procesovanie problémov národnostných menšín. Rieši každodenné výzvy a otázky spojené s ich plnohodnotným životom v Chorvátskej republike.

Podpora najmenších slovensky hovoriacich obyvateľov Chorvátska

Veľvyslanectvo Slovenskej republiky v Záhrebe s radosťou prispelo 27. mája 2024 na ďalšie vzdelávanie našich malých kamarátov z Materskej školy Zvončić Jelisavac-Našice v slovenskom jazyku. Ďakujeme pani riaditeľke Snježane Kanđerovej a všetkým jej milým kolegyniam za energiu a zanietenosť v rámci inovatívnych foriem výuky slovenského jazyka.

Veľmi si ceníme milé prijatie a stretnutia so starostom Krešimírom Kašubom, Sandrou Kraljovou Vukšić, riaditeľkou Slovenského kultúrneho centra Našice, Anou Kanđerovou-Legčević, predsedníčkou Koordinačnej rady predstaviteľov národnostných menšín v Osijecko-baranskej župe, riaditeľkou Základnej školy Ivana Brnjika Slovaka v Jelisavaci Ljerkou Čorkovićovou a predsedom miestnej Matice slovenskej Danjelom Kubalom.

Chorvátsky preklad románu *Demokrati*

Dňa 13. septembra 2024 vv. Hana Kováčová prijala s vďakou pozvanie do Matice chorvátskej a prevzala výtlačok prekladu skvostu slovenskej literatúry – diela *Demokrati* Janka Jesenského. Vyjadrila tým veľké poďakovanie Matici chorvátskej a jej predsedovi Mirovi Gavranovi za spoluprácu a vzácnu podporu slovenskej kultúry a umenia.

Oslava Dňa Ústavy Slovenskej republiky

Oslava Dňa Ústavy Slovenskej republiky sa 19. septembra 2024 niesla v Chorvátskej republike v znamení ďalších ťažiskových medzníkov našej histórie: 20. výročia členstva Slovenskej republiky v Európskej únii; 20. výročia vstupu do Severoatlantickej aliancie a 80. výročia Slovenského národného povstania 1944.

V rámci účasti významných predstaviteľov parlamentu, kancelárie prezidenta, exekutívy, diplomatického zboru, našich drahých krajanov, spolupracujúcich inštitúcií a predstaviteľov veľkého spektra podnikateľských subjektov sa prítomným prihovoril predseda Výboru pre zahraničnú politiku Saboru pán Andro Krstulović Opara. Vo svojom vystúpení ocenil dlhoročnú a vzácne priateľskú previazanosť našich národov a pomoc Slovenska chorvátskemu národu v časoch najťažších s dôrazom na význam slobody v dnešných dňoch v globálnom svete plných výziev. Súčasťou recepcie Veľvyslanectva Slovenskej republiky v Záhrebe bola aj panelová výstava výstavného projektu k 20. výročiu SR v EÚ s názvom *Slovensko na mape EÚ*.

Festival jazykov v Záhrebe a slovenčina

Pri príležitosti Európskeho dňa jazykov sme 27. septembra 2024 na Festivale jazykov v Záhrebe v gescii Stáleho zastúpenia Európskej komisie v spolupráci s Katedrou slovenského jazyka a literatúry Filozofickej fakulty Univerzity v Záhrebe propagovali slovenský jazyk výstavou, prednáškou a workshopom. Potešil nás veľký záujem mladých ľudí. Oslavujúc kultúrnu a jazykovú rozmanitosť Európy, podporili sme aj dôležitosť učenia sa jazykov a rozvoja viacjazyčnosti, interkultúrneho porozumenia a celoživotného vzdelávania.

Rozhovor vv. Hany Kováčovej v *Meridijani*

Pre jubilejný 30. ročník časopisu *Meridijani* (www.meridijani.com) poskytla vv. Hana Kováčová rozhovor o hlavnom meste Slovenskej republiky – *Mesto plné prekvapení a histórie*. V rámci odpovedí na desať otázok redakcie informovala o krásach Bratislavy z pohľadu jej rodného mesta a súčasne upozornila na atraktivity a zaujímavosti pre návštevníkov.

Svetový veľtrh vzdelávania v Záhrebe

Dňa 12. októbra 2024 prijalo Veľvyslanectvo Slovenskej republiky v Záhrebe pozvanie na Svetový veľtrh vzdelávania v Záhrebe a podporilo tak predstaviteľov univerzít zo Slovenska, pričom samotné podujatie bolo priestorom pre stretnutie so zástupcami viac ako 25 vzdelávacích inštitúcií zo sveta. Po prvýkrát sa zúčastnili slovenské univerzity: Univerzita Komenského v Bratislave, Ekonomická univerzita v Bratislave a Univerzita Pavla Šafárika v Košiciach. Išlo o dôležité každoročné podujatie, ktoré pomáha spájať študentov s medzinárodnými vzdelávacími príležitosťami, spája univerzity, vysoké školy, školy a študentov pod jednou strechou. Veľtrh ponúkol rady a informácie, vďaka ktorým je štúdium v zahraničí reálnou možnosťou. Študenti sa mohli dozvedieť o rôznych študijných programoch, požiadavkách na prijatie, štipendiách a iných aspektoch štúdia v zahraničí. Veľtrh je priestorom pre možnosť nadväzovania kontaktov s inými študentmi a odborníkmi v oblasti vzdelávania.

Rozhovor vv. Hany Kováčovej pre *Diplomacy & Commerce* o slovensko-chorvátskych vzťahoch a ocenenie SChKHV

Dňa 29. októbra 2024 poskytla vv. Hana Kováčová rozhovor pre *Diplomacy & Commerce* o slovensko-chorvátskych vzťahoch pod názvom *Slováci a Chorváti zdieľali spoločnú históriu naprieč storočiami* (https://issuu.com/dcinfocus/docs/dc_cro_53_web?fr=xKAE9_zU1NQ). V rozhovore je pozitívna zmienka a ocenenie práce Slovensko-chorvátskej komisie humanitných vied.

Podujatia k 35. výročiu Nežnej revolúcie 1989

Veľvyslanectvo SR v Záhrebe zabezpečilo pre diplomatický zbor, slovenskú krajanskú komunitu a spolupracujúce subjekty – ústredné orgány štátnej správy Chorvátskej republiky 12. novembra 2024 v Kaptol Boutique Centre v Záhrebe, sériu podujatí k 35. výročiu Nežnej revolúcie 1989.

Premietnutím koprodukčného životopisného filmu o Alexandrovi Dubčekovi s názvom *Krátka jar – dlhá zima* sme spoločne predstavili kľúčovú postavu udalostí Augusta 1968 ale aj významnú osobnosť Nežnej revolúcie 1989 a následných demokratických zmien vo vtedajšom Československu.

Promócia *Studia Carpathico-Adriatica*, vol. 4, 2023 na Interliber v Záhrebe

V období 12. – 17. novembra 2024 sa konal 46. medzinárodný knižný veľtrh Interliber v Záhrebe. Medzi 300 vystavovateľmi tu bol 14. novembra 2024 predstavený IV. zborník *Studia Carpathico-Adriatica* venovaný slovenskej a chorvátskej neolatinistike – výsledok vzájomne – prospešnej práce SChKHV.

K vydaniu IV. zborníka zablahoželala a ocenila prácu celej komisie vv. Hana Kováčová. Práca tejto komisie je výsledkom spoločnej slovensko-chorvátskej vitality v prístupe k témam, ktoré majú medzinárodný obsah a význam, a ktoré vedeckou formou otvárajú cestu ďalšiemu prehlbovaniu slovensko-chorvátskych väzieb.

Spoločný koncert džezovej formácie ALTAR TRIO

35. výročie Nežnej revolúcie si Veľvyslanectvo Slovenskej republiky spoločne s Veľvyslanectvom Českej republiky 15. novembra 2024 v Záhrebe pripomenuli džezovým koncertom formácie ALTAR TRIO.

Predvečer Dňa boja za slobodu a demokraciu a Dňa študentstva bol spoločnou oslavou symbolov 17. novembra 1989, ktoré nám dodnes pripomínajú vzájomnosť, jednotu, nádej a boj za slobodu a demokraciu. Virtuozita saxofonistu Nikolaja Nikitina, klaviristu Luboša Šrámeka a multitalentu Samuela Hošeka bola oslavou medzinárodného hudobného dialógu, budovania mostov a inkluzívneho spájania kultúr a rôznorodosti. Na koncerte sa zúčastnili aj zahraniční hostia, členovia Diplomatického zboru v Chorvátskej republike, partneri z Ministerstva zahraničných vecí a európskych záležitostí Chorvátskej republiky. Slováci žijúci v Chorvátsku si so záujmom prezreli obrazovú výstavu dobových fotografií udalostí Novembra 1989.

Hana Kováčová*

* Hana Kováčová, veľvyslankyňa Slovenskej republiky v Záhrebe.

Rok 2024 v Slovenskom národnom múzeu – Múzeu kultúry Chorvátov na Slovensku

Rok 2024 sa začal v znamení výstavy *Tíšiny* od autorky Marty Földešovej, ktorá priniesla nový pohľad na oblasť Devínskeho jazera prostredníctvom historického fotoaparátu.

Veľkú obľúbenosť a návštevnosť u návštevníkov z prostredia širokej verejnosti, ale aj u mnohých základných škôl zaznamenala výstava *Vedecká hračka – Kyvadlo*, ktorá prostredníctvom hry a experimentov s bežne dostupnými hračkami dokázala návštevníkom pomôcť ľahšie pochopiť zákony fyziky.

V apríli sa uskutočnila prezentácia knihy Siniša Glaviševića *Príbehy z Vukovaru* za účasti študentov Filozofickej fakulty Univerzity v Zadare a doc. Vice Sunjića. Autor poviedok bol účastníkom bojov o mesto Vukovar v roku 1991 a počas týchto bojov aj zahynul. V Chorvátsku je toto dielo veľmi uznávané a slovenskej verejnosti bolo sprístupnené prostredníctvom slovenského prekladu od bývalých študentiek chorvatistiky na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského – Lýdie Camponiovej a Marianny Kamenickej.

Okrem tematických výstav prinášame verejnosti aj výstavy z rôznych záujmových oblastí. Preto sme už po druhýkrát dali priestor Slovenskému zväzu telesne postihnutých na uskutočnenie fotografickej výstavy *Tak to vidíme my*, ktorá návštevníkom predstavila fotografie, zachytené očami ľudí s telesným postihnutím.

V máji nás navštívila chorvátska televízia (HRT 1), ktorá sa zaujímala o chorvátsku menšinu na Slovensku a bližším predstavením širokej činnosti nášho múzea sa takto mala možnosť oboznámiť s históriou príchodu Chorvátov na naše územie a súčasnou situáciou chorvátskej menšiny na Slovensku. Natáčanie reportáže chorvátskej televízie v múzeu prebiehalo celý deň a rozhovory uskutočnili so zástupcami menšiny a zamestnancami múzea.

Koncom júna sme otvárali každoročnú výstavu prác detí z miestnej základnej umeleckej školy. Táto výstava trvá pravidelne tri týždne a končí bezprostredne pred Festivalom chorvátskej kultúry v Devínskej Novej Vsi. Pripravovaná bola aj tematická výstava, ktorá mala prezentovať všetkých desať hudobných a tanečných súborov slovenských Chorvátov. Z dôvodu meškania finančných prostriedkov bol tento zámer pozastavený a výstava presunutá na ďalší rok. V spolupráci s kultúrnym zariadením Istra Centrum – centrom pre voľný čas a kultúru v Bratislave – Devínskej Novej Vsi sa uskutočnili každoročné *Letné komorné koncerty*. Pre deti sme počas prázdnin pripravili letné tvorivé dielne.

Hneď začiatkom školského roku, dňa 5. septembra sa v našich priestoroch uskutočnila oficiálna návšteva ministra zahraničných vecí Chorvátskej republiky pána Gordana Grlića Radmana. V histórii existencie múzea sa uskutočnilo už niekoľko významných návštev chorvátskych štátnikov.

V našom múzeu dávame priestor aj miestnym amatérskym umelcom, ktorí by chceli svoje umenie predstaviť verejnosti. V októbri prostredníctvom takejto výstavy *Maľujem svet, ktorý ma oslovuje* predstavil svoje maľby verejnosti pán Ľubomír Kochan.

Tradične v novembri sme zorganizovali fotografickú výstavu *Fotofórum*, ktorú pripravujeme v spolupráci s kultúrnym zariadením Istra Centrum – centrom pre voľný čas a kultúru v Bratislave

– Devínskej Novej Vsi každoročne v novembri od roku 2009.

Rok 2024 bol mimoriadny aj vzhľadom na 35. výročie Nežnej revolúcie. Toto výročie sme si pripomenuli výstavou, ktorú sme otvorili v spolupráci s Ústavom pamäti národa s názvom *Ochrana štátnej hranice v rokoch 1951 – 1989*. Takisto sme zorganizovali tematické prednášky pre základné školy, ktoré viedol riaditeľ Archívu Ústavu pamäti národa pán Mgr. Peter Mikle. Vďaka tomu, že sme v tomto roku zväčšili výstavné priestory, táto výstava mohla byť realizovaná súbežne s výstavou *Fotofórum 2024*.

Za účasti veľvyslanca Chorvátskej republiky na Slovensku J. E. Alexandra Heinu sme verejnosti sprístupnili krátku a menšiu, avšak o to vzácnejšiu výstavu s názvom *Zlatne ruke žene braniteljice*, ktorej autormi sú ženy zo združenia Udruga braniteljice, ktoré združuje ženy aktívne sa podieľajúce na obrane Chorvátska počas vojny v Juhoslávii.

V predvianočnom období sme návštevníkom múzea predstavili výstavu fotografií Terézie Németh Šramkovej, ktoré vznikli pri realizácii televízneho dokumentu *Stari Božić* Denisa a Mária Némethovcov, ktorý mal premiéru v roku 2023 a zachytávajú atmosféru a spôsob slávenia vianočných sviatkov tak, ako to kedysi v minulosti bolo zvykom u našich chorvátskych predkov v Jarovciach.

Aj záverom roka nás navštívila chorvátska štátna televízia (HRT 1), ktorá robila reportáž o vianočných zvykoch a tradíciách chorvátskej menšiny na Slovensku.

Popri výstavách a podujatiach, ktoré sme organizovali v našich priestoroch v roku 2024, venovali sme sa aj odborným činnostiam. Prebiehala vedecko-výskumná úloha *Náboženské púte slovenských Chorvátov, ako jeden z prejavov chorvátskej kultúry*; realizácia revízie zbierkového fondu; katalogizácia kníh v knižnici, kde nám darom pribudlo množstvo ďalších kníh. Problém nastal na konci roka, keď nám bolo oznámené, že z dôvodu konsolidácie verejných financií budeme musieť šetriť nielen na prevádzkovej činnosti, ale aj v personálnej oblasti. Koncom roka sme boli nútení ukončiť pracovný pomer dohodou s dlhoročnou kolegyňou, ktorá na skrátený pracovný úväzok katalogizovala knihy v software pre malé a stredné knižnice. Od roku 2025 taktiež z finančných dôvodov nemôžeme sprístupňovať naše expozície pre verejnosť počas víkendov.

Andrej Solár*

Dosahy Slovenského kultúrneho centra Našice v roku 2024

Výstava *Molovanie – tradícia nástennej maľby Slovákov v Chorvátsku* prezentovaná na Slovensku a v Chorvátsku

Výstava *Molovanie – tradícia nástennej maľby Slovákov v Chorvátsku* – V Slavónsku bolo v minulosti bežné ozdobovať steny interiéru, ale aj exteriéru rodinných domov nástennou maľbou s použitím papierových predlôh a/alebo valčekov. V posledných desaťročiach sa však tento spôsob dekorovania stien dostal do úzadia a vystriedali ho iné techniky.

* Andrej Solár, Slovenské národné múzeum – Múzeum kultúry Chorvátov na Slovensku Bratislava – Devínska Nová Ves (Slovenská republika).

V súčasnosti sa zachoval už len v rurálnom prostredí a ovláda ho čoraz menší počet žien staršieho veku. Etnologička Múzea Slavónska Tünde Šipošová Živić sa preto rozhodla zaznamenať hodnotu tohto druhu postupne zanikajúceho tradičného výtvarného prejavu pomocou terénneho výskumu na území celej Slavónska, vrátane obcí obývaných Slovákmi. Preto v roku 2021 oslovila s požiadavkou o spoluprácu Slovenské kultúrne centrum Našice (dalej SKC Našice).

Výskum, ktorý organizovalo SKC Našice, sa uskutočnil v rokoch 2021 – 2023 v šiestich lokalitách: dvoch obciach našickej oblasti – Markovci Našickom a Jelisavci, dvoch obciach djakovskej oblasti – Josipovci Punitovskom a Jurjevci Punitovskom a dvoch obciach ilockej oblasti – Iloku a Radoši. Na výskume sa ako informátorky zúčastnili Ana Fabryová z Iloku, Jozefina Hanižjarová z Markovca Našického, Marija Krošlaková z Radoša, Katica Kuricová z Josipovca Punitovského, Vera Majdišová z Jurjevca Punitovského, Marija Marenjaková z Jelisavca a Katica Topolovecová z Jelisavca. V realizácii terénneho výskumu, ktorý viedli Tünde Šipošová Živić, Marko Kurtek, Tatjana Seničaninová a Sandra Kraljová Vukšić, bola použitá metóda dotazníka a priameho rozhovoru.

Výstava predstavuje výsledky terénneho výskumu *molovania* – postupu ozdobovania stien interiéru a exteriéru rodinných domov či verejných budov kontinuálnou ornamentikou pomocou valčekov alebo používaním papierových predlôh. Ide o druhú autorskú výstavu riaditeľky SKC Našice Sandry Kraljovej Vukšić a kustódky Tatjany Seničaninovej, ktoré stvárnili obsah výstavy na desiatich informačných paneloch a dvoch roll up banneroch. Výstava je vybavená slovensko-chorvátskym dvojjazyčným katalógom, letákmi, záložkami a ručné molovanými textilnými taškami. Doplnená je o zozbierané predmety, ako aj ukážky motívov valčekov či šablón. Výstavu finančné podporili Rada pre národnostné menšiny CHR, Úrad pre Slovákov žijúcich v zahraničí, Úrad pre ľudské práva a práva národnostných menšín CHR a mesto Našice.

Na Krajanskom dvore v rámci Folklórnych slávnosti pod Poľanou v Detve

Zahraniční Slováci aj v roku 2024 mali príležitosť prezentovať svoju kultúru a tradície v rámci Folklórnych slávností pod Poľanou (FSP). Od roku 1974 to robia na doskách amfiteátra v rámci Krajanskej nedele a od roku 2014 aj v rámci Krajanského dvora.

V programe Krajanského dvora prezentovali druhý júlový víkend gastronomické pochúťky, ako aj ručné práce v 12 stánkoch: Slováci zo SKUS Pivnica z Pivnice, MOMS Selenča, Spolok žien z Padiny a Ľudmila Berediová-Stupavská z Kysáča (Srbsko), Krempašské gazdinky z Krempách (Poľsko), Demokratický zväz Slovákov a Čechov z Nadlaku (Rumunsko), Únia slovenských organizácií z Maďarska, ktorá odprezentovala Slovákov z Békešskej Čaby, Slovenského Komlóša, Veľkého Banhédeša a Pitvaroša a FS Naša fajta zo Storožnice (Ukrajina). Slovenské kultúrne centrum Našice tu v priestore humna prezentovalo autorskú výstavu *Molovanie – Tradícia nástennej maľby Slovákov v Chorvátsku*. Okrem desiatich informačných panelov a dvoch roll up bannerov výstavu dopĺňal pohyblivý stojan so šablónami rôznych valčekových vzoriek a vzoriek vytvorených v deň otvorenia výstavy, ktoré vyrobila nositeľka tohto umeleckého remesla, členka MS v Jurjevci Vera Majdišová.

Na vernisáži sa zúčastnili okrem návštevníkov Krajanského dvora, početných

zástupcov a účastníkov i vzácni hostia: predsedníčka Úradu pre Slovákov žijúcich v zahraničí (ÚSŽZ) Dagmar Repčeková, ktorá výstavu otvorila; podpredseda Matice slovenskej v Martine Marek Hanuska; pracovníčka Úradu pre Slovákov žijúcich v zahraničí a vedúca Krajanského dvora Milina Sklabinská. Spevácky úvod do vernisáže Slovenky z USA Anny Hradskej potvrdila opodstatnenosť názvu tohtoročnej Krajanskej nedele *Blízki zďaleka*.

V sobotu 13. júla primátor Detvy Branislav Baran privítal predstaviteľov organizácií, ktoré účinkovali na Folklórnych slávnostiach pod Poľanou na Mestskom úrade, kde sa hostia zapísali do knihy návštev. Deviaty Krajanský dvor bol slávnostne ukončený v nedeľu v popoludňajších hodinách udeľovaním ďakovných listov zahraničným Slovákom, ktorí sa zúčastnili Folklórnych slávností pod Poľanou. Ďakovné listy v mene ÚSŽZ udeľovala predsedníčka ÚSŽZ Dagmar Repčeková a Pamätné listy za mesto Detva primátor Branislav Baran a predseda Programovej rady 57. FSP v Detve Roman Malatinec.

Trojdňové stretnutie ukončila predsedníčka ÚSŽZ poďakovaním krajanom za účasť, pestovanie slovenského jazyka, kultúry a tradícií a za propagáciu dobrého mena o Slovensku vo svete. Podporu účastníkom z Chorvátska prejavili svojou prítomnosťou aj členovia Matíc slovenských z Chorvátska, resp. Zväzu Slovákov, ktorý organizoval návštevu tohtoročných slávností.

Vernisáž výstav *Molovanie* v Našiciach

Slovenské kultúrne centrum Našice usporiadalo vernisáž výstavy 5. decembra 2024 vo svojom sídle za prítomnosti veľvyslankyne Slovenskej republiky v Záhrebe Hany Kováčovej; predsedu Zväzu Slovákov v CHR Mirka Vavru a podpredsedu Aleksandra Knapčeka; zástupcu župana Osijecko-baranskej župy (OBŽ) Josipa Miletića; primátora Našíc Krešimira Kašubu; predsedníčky Rady slovenskej národnostnej menšiny (RSNM) OBŽ Any Kanđerovej Legčević; predsedu RSNM Vukovarsko-sriemskej župy Milana Pucovského; etnologičky Múzea Slavónska Tünde Šipošovej Živić; riaditeľky Materskej školy Zvončić v Našiciach Snježany Kanđerovej; predsedu RSNM mesta Ilok Vladimira Knapčeka; predstaviteľov Macedónskej menšiny OBŽ Dragoljuba Siljanoského; riaditeľky Rádia Našice Tomislavy Justićovej; ako aj predstaviteľov a predsedov Matíc slovenských z Iloku, Radoša, Zokovho Gaja, Jelisavca, Josipovca Punitovského, Jurjevca Punitovského a Osijeku.

Do programu vernisáže prítomných uviedla molerka, členka Matice slovenskej v Iloku Ana Fabryová, prednesom spomienky na molovanie. O dejinách molovania hovorila odborná spolupracovníčka na tejto výstave, etnologička Múzea Slavónie Tünde Šipošová Živić. S obsahom výstavy a jej dvomi celkami, etnografickým a umeleckým, prítomných zoznámila kustódka Tatjana Seničaninová.

Riaditeľka Sandra Kraljová Vukšić v krátkosti oboznámila prítomných s existujúcim zámerom ochrany molovania ako nehmotného kultúrneho bohatstva panónskeho regiónu Ministerstvom kultúry a médií Chorvátskej republiky, čo by významne prispelo k zachovaniu tohto prejavu tradičnej kultúry v Chorvátsku. Prítomnosť všetkých informátoriek zúčastnených na výskume aj na vernisáži výstavy vyzdvihla ako vzácny bod spolupráce s nositeľkami tohto umenia.

Zvláštnosťou etnografickej časti expozície bola scénografia gánku, vypožičaného v rámci spolupráce s odbornou inštitúciou – Múzeom Slavónska, avšak

Obr. 1: *Výstava Molovanie – Tradícia nástennej maľby Slovákov v Chorvátsku v humne Krajanského dvora na Detve.*

prínos dala aj členka MS v Jurjevci Punitovskom, molerka Vera Majdišová vymaľovaním novozariadeného priestoru pivnice sídla Slovenského kultúrneho centra Našice.

Druhú časť výstavy tvorili umelecké diela výtvarníčky, absolventky výtvarného umenia v Bratislave Kristíny Hrubikovej z Iloku, inšpirované molovaním, ktoré predstavila samotná autorka.

Obr. 2: *Príhovor predsedu Zväzu Slovákov Mirka Vavru na vernisáži výstavy Molovanie – tradícia nástennej maľby Slovákov v Chorvátsku v SKC Našice. Zľava doprava: zástupca župana Osijecko-baranskej župy Josip Miletić; riaditeľka Materskej školy Zvončić v Našiciach Snježana Kanđerová; veľvyslankyňa Slovenskej republiky v Záhrebe Hana Kováčová; primátor mesta Našice Krešimir Kašuba; etnologička Múzea Slavónska Tünde Šipošová Živić; predseda Zväzu Slovákov Mirko Vavra; spevácka skupina Matice slovenskej v Jurjevci Punitovskom.*

Príležitostnými adventnými a vianočnými piesňami vernisáž výstavy obohatili členky speváckej skupiny Matice slovenskej v Jurjevci Punitovskom.

Slovenské kultúrne centrum Našice na Stálej konferencii – Slovenská republika a Slováci žijúci v zahraničí v Bratislave

V Bratislave sa v dňoch 24. – 25. októbra 2024 konala Stála konferencia – Slovenská republika a Slováci žijúci v zahraničí, ktorú pravidelne každé dva roky organizuje Úrad pre Slovákov žijúcich v zahraničí (ÚSŽZ). Stála konferencia je kľúčovým fórom pre riešenie otázok života Slovákov žijúcich v zahraničí a zúčastňujú sa jej zástupcovia slovenských komunít z celého sveta, významné osobnosti slovenského zahraničia a predstavitelia štátnych orgánov Slovenska.

V roku 2024 sa účastníci konferencie stretli na pôde Ministerstva zahraničných vecí a európskych záležitostí Slovenskej republiky. Konferenciu slávnostne otvoril minister zahraničných vecí SR Juraj Blanár, podpredseda vlády SR Peter Kmec a predsedníčka ÚSŽZ Dagmar Repčeková.

Počas prvého dňa sa konferencia venovala kľúčovým témam, ako sú vzdelávanie, kultúra a v neposlednom rade aj problematika osvedčení pre Slovákov žijúcich v zahraničí. Počas druhého dňa Stálej konferencie sa diskutovalo o krajanských médiách, ich súčasnom pôsobení a ich budúcnosti. Boli

predstavené výsledky a plány na obnovenie činnosti Tvorivej školy žurnalistiky ako i návrh, aby niesla názov podľa jeho dlhoročného organizátora, nebohého Ľudovíta Pomichala, ktorý školu žurnalistiky viedol ako zamestnanec ÚSŽZ.

Nasledujúce tematické celky boli venované plánom slovenských vzdelávacích centier, ktoré pôsobia po celom svete avšak aj výskumu Slovákov žijúcich v zahraničí. Po prvýkrát na konferencii bola otvorená téma novodobej migrácie a využívania profesionálov z radov krajanov, ako aj návrat mozgov na Slovensko.

Motívom tohtoročnej konferencie *Spájanie pre budúcnosť* príležitostne zastrešilo všetky rôznorodé témy, ktoré odzneli počas oboch dní konferencie. Súčasťou prvého dňa konferencie bolo aj slávnostné udelenie medailí ÚSŽZ, ktoré boli udelené šiestim oceneným osobnostiam a organizáciám, ktoré významnou mierou pôsobia alebo pôsobili v prospech Slovákov žijúcich v zahraničí. Medailu dostal Pavol Baláž zo Srbska (in memoriam); diplomat Miroslav Mojžita; reverend Dušan Tóth z Kanady; súbor Vychodna Slovak Dancers z Kanady a v neposlednom rade Národné české a slovenské múzeum a knižnica v Cedar Rapids, USA. Medzi ocenenými bol aj profesor Jaroslav Čukan, osobnosť zo sveta slovenských etnológov, ktorý najdôkladnejšie pozná slovenské pomery Dolnej zeme. Okrem iného sa zaslúžil o vznik publikácie *Kultúrny potenciál Slovákov v Chorvátsku* a možno mu pripísať aj mnoho ďalších počinov. V rámci pedagogickej činnosti odchoval množstvo žiakov pôsobiacich dnes v rámci dolnozemskej komunity. Pri príležitosti jeho životného jubilea dožitia sa 70. rokov Slovenské kultúrne centrum Našice pripravilo publikáciu, do ktorého prispeli jeho blízki spolupracovníci, ktorá mu bola na tejto konferencii aj odovzdaná.

Príspevok Slovenského kultúrneho centra Našice bol do programu konferencie zaradený do oblasti kultúry – *Zachovanie výrazových prostriedkov slovenskej kultúry vo výzvach digitálneho sveta – od tradičnej kultúry k súčasnému umeniu*. Riaditeľka Sandra Kraljová Vukšić predniesla príspevok pod názvom *Multimediálne spracovanie prvkov kultúrneho dedičstva v kontexte budovania etnickej uvedomelosti mladej generácie*. Príspevok prezentoval činnosť Slovenského kultúrneho centra Našice v oblasti dokumentácie, ochrany, prezentácie či revitalizácie jedného prvku kultúrneho dedičstva na príklade fašiangovej masky slameného medveďa z Josipovca Punitovského. Fašiangová maska slameného medveďa bola v roku 2022 zaradená na Zoznam chránených kultúrnych prvkov Ministerstva kultúry a médií Chorvátskej republiky, SKC Našice centrum tak eviduje úspešnú aktivitu v oblasti ochrany slovenského kultúrneho dedičstva v zahraničí. Tento jav sa v rámci partnerstva na projekte *Minoritná kultúra ako prostriedok pre sebaidentifikáciu a posilnenie inklúzie v multietnickom prostredí – MySme* podarilo aktualizovať v roku 2024 prípravou krátkeho vzdelávacieho filmu pre žiakov, ktorí sa slovenčinu učia na základných školách. Slovenské kultúrne centrum Našice v tejto súvislosti vyprodukovalo aj krátky dokumentárny film, ktorý následne prihlásili na medzinárodný filmový festival ETNOFILM Čadca 2024. Tu bol odbornou porotou zaradený medzi 30 najúspešnejších. Záver príspevku poukazuje na dôležitosť budovania kultúrnej infraštruktúry a v tejto súvislosti informuje o Kultúrno-edukačnom centre Zväzu Slovákov v Orebići na poloostrove Pelješac, zámerom ktorého je rozšíriť možnosti na spoluprácu krajanov a prípravu nových obsahov s cieľom zachovávania slovenského kultúrneho dedičstva.

Slamené medvede na ETNOFILME Čadca

Zamestnankyne Slovenského kultúrneho centra Našice pobudli od 14. do 16. novembra 2024 na Slovensku, presnejšie v meste Čadca, kde sa 15. novembra konal 23. ročník filmového festivalu Etnofilm Čadca.

ETNOFILM ČADCA je najstarším filmovým festivalom na Slovensku. Svoju históriu začal písať v roku 1980, keď sa v Čadci po prvý raz stretli tvorcovia filmov o ľudovej kultúre. Festival má v súčasnosti trvalé miesto jednak medzi odbornou, ako i laickou verejnosťou. Je to unikátne filmové podujatie venované problematike etnológie, sociálnej a kultúrnej antropológie, spôsobu života ľudskej spoločnosti a ľudovej kultúry prostredníctvom filmových diel, dokumentárnych filmov zo Slovenska i zo zahraničia. Cieľom festivalu je predstaviť najnovšie dokumentárne filmy o kultúrnej a sociálnej rôznorodosti ľudského spoločenstva a podporiť vznik nových filmových diel na uvedené témy udeľovaním rôznych cien.

Do ročníka 2024 sa prihlásilo 109 filmov z 35 krajín, z ktorých odborná porota festivalu zaradila do hlavnej súťaže 29 filmov z 22 krajín. Z Chorvátska sa na festivale zúčastnili dva filmy. Jeden z nich je aj film pod názvom *Slamené medvede – Symbol lokálnej identity josipovských Slovákov*, ktorý vznikol v produkcii Element media j.s.r.o. z Osijeku a v spolupráci so Slovenským kultúrnym centrom Našice a Maticou slovenskou v Josipovci. Film prináša poznatky o fašiangovej maske medveďa či tradičnom fašiangovom sprievode, ktorý sa v obci Josipovec Punitovský zachoval dodnes. Pozornosť sa upriamuje na prípravu masky medveďa, ako aj na popis samotného obsahu a priebehu fašiangového sprievodu.

Filmy vybrané Odbornou komisiou boli premietané nielen v Čadci, ale aj na vysokých školách v Žiline, Banskej Bystrici, Nitre a Bratislave, a v období 12. do 19. novembra boli sprístupnené aj online. Na vyhlásení víťazov účastníkov z Chorvátska prišiel podporiť aj veľvyslanec Chorvátskej republiky na Slovensku, Jeho Excelencia Aleksandar Heina.

Sandra Kraljová Vukšićová*

Medaila Úradu pre Slovákov žijúcich v zahraničí Jaroslavovi Čukanovi a publikácia pri príležitosti životného jubilea

Pri príležitosti životného jubilea 70 rokov bola prof. PhDr. Jaroslavovi Čukanovi, CSc. udelená medaila Úradu pre Slovákov žijúcich v zahraničí za zásluhy o zachovávanie kultúrneho dedičstva krajanov. Medailu mu slávnostne odovzdali minister zahraničných vecí a európskych záležitostí SR Juraj Blanár; podpredseda vlády SR Peter Kmec a predsedníčka Úradu pre Slovákov žijúcich v zahraničí Dagmar Repčeková v Bratislave 24. októbra 2024 na Stálej konferencii Úradu pre Slovákov žijúcich v zahraničí. Okrem ceny mu bola odovzdaná aj príležitostná publikácia, v ktorej na odbornú spoluprácu, ale aj kamarátstva s profesorom spomínajú uznávaní odborníci, jeho kolegovia, spolupracovníci

* Sandra Kraljová Vukšićová, riaditeľka Slovenského kultúrneho centra v Našiciach (Chorvátska Republika).

a bývalí študenti zo Slovenska, Poľska a Dolnej zeme.

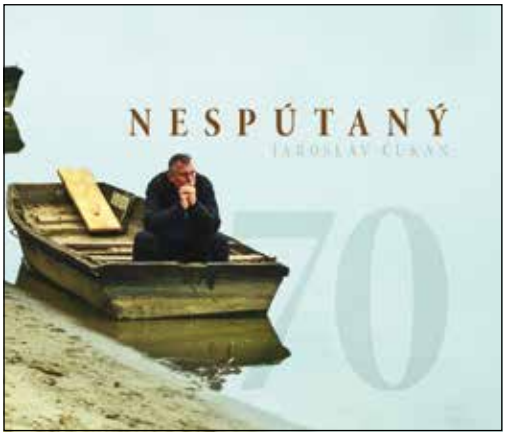
Udelenie Ceny Úradu pre Slovákov žijúcich v zahraničí Jaroslavovi Čukanovi a príprava publikácie pri príležitosti jeho životného jubilea predstavujú poďakovanie, úctu a uznanie za jeho životný vklad do kultúrno-spoločenského života dolnozemských Slovákov. Za zachovanie slovenskej etnickej identity v tomto priestore, a to nielen prostredníctvom výskumov a bohatej odbornej publikačnej činnosti, ale aj za pedagogické vedenie študentov z Dolnej zeme, ktorých svojimi manažérskymi schopnosťami formoval na zanietených odborníkov, pracujúcich pre potreby slovenských dolnozemských komunít jednotlivých krajín. Je to poďakovanie za jeho vklad do človeka Dolnej zeme, v mene dolnozemcov.

Obr. 1: *Udelenie ceny prof. J. Čukanovi – zľava doprava: predsedníčka Úradu pre Slovákov žijúcich v zahraničí Dagmar Repčeková; prof. Jaroslav Čukan; minister zahraničných vecí Juraj Blanár a podpredseda vlády SR Peter Kmec.*

Jaroslav Čukan, ktorý 13. októbra oslávil 70 rokov, patrí k výrazným osobnostiam etnologickej spoločnosti Slovenska a k najplodnejším autorom publikácií o Dolnej zemi. Po absolvovaní štúdia národopisu na Univerzite Komenského v Bratislave (UK) v rokoch 1974 – 1978 bol úspešným vedeckým pracovníkom Etnografického ústavu Slovenského národného múzea v Martine, kde sa stal vedúcim Oddelenia vedeckého výskumu a jeho národopisné metodologické syntézy z tohto obdobia sú dodnes vysoko uznávané. Popri múzejnej činnosti sa podieľal aj na organizácií folklórnych festivalov vo Východnej, Myjave a Detve, kde bol aj autorom programov.

Od roku 1991 úspešne budoval akademickú univerzitnú kariéru v rodnej Nitre. Od roku 1991 tak začalo jeho vedecko-pedagogické pôsobenie na dnešnej Univerzite Konštantína Filozofa v Nitre (UKF). Osem rokov (1991 – 1998) stál na čele Katedry folkloristiky a regionalistiky, ktorú budoval po materiálnej aj personálnej stránke. Svoje organizačné a riadiace schopnosti preukázal založením Katedry manažmentu kultúry a turizmu, ktorú viedol v rokoch 1999 – 2016. Inicioval založenie časopisu *Kontexty kultúry a turizmu*, ktorého je už 20 rokov šéfredaktorom. Vykonával aj funkciu prodekana Filozofickej fakulty súčasnej UKF v Nitre, a to v období 1995 – 2001. V roku 1995 sa na UK v Bratislave habilitoval na docenta v odbore etnografia. Za profesora bol vymenovaný v roku 2001.

Profesor Jaroslav Čukan v málopočetnej skupine slovenských odborníkov zameraných na slovenský svet aj mimo Slovenska, a najmä na Dolnú zem, zaujíma popredné miesto. Aj keď je to Slovák z Nitry, veľkú časť svojho nielen odborného pôsobenia, ale aj osobného života, nezištne venoval dolnozemcom. Je to osobnosť zo sveta slovenských etnológov a kulturológov, ktorá najdôkladnejšie pozná kontext a súčasne slovenské podoby Dolnej zeme. Profesor vlastný výskumný talent v tomto priestore naplno uplatňoval viac ako tri desaťročia a aj výskumne



Obr. 2: *Titulná strana príležitostnej publikácie k životnému jubileu 70 rokov Jaroslava Čukana, ktorú vydalo Slovenské kultúrne centrum Našice.*

sa ukotvil v priestore Dolnej zeme. Jeho výskum, ako vlastne aj jeho život, je založený na ľudskosti a odbornosti.

Od polovice 90. rokov sa zapájal spolu so svojimi kolegami a študentmi do kolektívnych výskumov Slovákov v Maďarsku. Tím jeho katedry, dolnozemcami prezývaní aj „čukanovci", sa postupom času vďaka húževnatosti a pracovnému nasadeniu vypracoval na uznávaných tvorcov interdisciplinárnych monografií obcí osídlených Slovákmi v Rumunsku, Srbsku, Maďarsku a Chorvátsku. Z krátkodobých výskumov dolnozemských Slovákov vzišla aj jeho debutová vedecká publikácia *Dolnozemské reflexie na neroľnícke zamestnania* (2001). Publikovanie spomenutej monografie mu umožnilo vstúpiť do inauguračného konania.

Dôkladný terény výskum „čukanovcov", jeho následné spracovanie a publikovanie v knižnej podobe priniesli bohaté výsledky: 15 monografických syntéz a viac ako 60 štúdií o Dolnej zemi. Rozsiahlejšie monografické publikácie vzišli z výskumov v Erdevíku, Pivnici, Boľovciach, Silbaši, Soľanoch, Vojlovici, Borumlaku, Varzali, Butíne či v Békešskej Čabe. Výsledkom projektovej činnosti *Kultúrny potenciál dolnozemských Slovákov* vznikli publikácie *Kultúrny potenciál Slovákov v Chorvátsku*, *Kultúrny potenciál Slovákov v Srieme*, *Kultúrny potenciál Slovákov v Banáte* či *Kultúrny potenciál Slovákov v Rumunsku*.

Vlastnú oddanosť etnológii prof. Čukan prenášal na svoje okolie – spolupracovníkov a študentov. Jeho osobný vklad do kultúrneho potenciálu Dolnej zeme, okrem výskumov a publikovania, je aj v budovaní ľudských zdrojov, nedostatok ktorých si uvedomoval pri výskumoch. Prostredníctvom svojho pedagogicko-manažérskeho pôsobenia budoval ľudské zdroje nevyhnutné na udržanie „slovenskosti" dolnozemcov. Za pedagogickú prácu si na UKF vyslúžil viacero ocenení a jeho študenti sú dnes odborníci, vedúci krajanských organizácií vrátane Dolnej zeme.

Profesorovi Čukanovi prajem všetko najlepšie, nech sa mu mnohonásobne vráti všetko, čo pre svojich študentov a zvlášť dolnozemcov urobil. A nech sa v zdraví stretávame pri nových projektoch a tešíme z každého stretnutia!

Sandra Kraljová Vukšićová*

* Sandra Kraljová Vukšićová, riaditeľka Slovenského kultúrneho centra v Našiciach (Chorvátska Republika).

Rozhovor

Razgavor

Rozhovor s etnológom Jánom Botíkom*

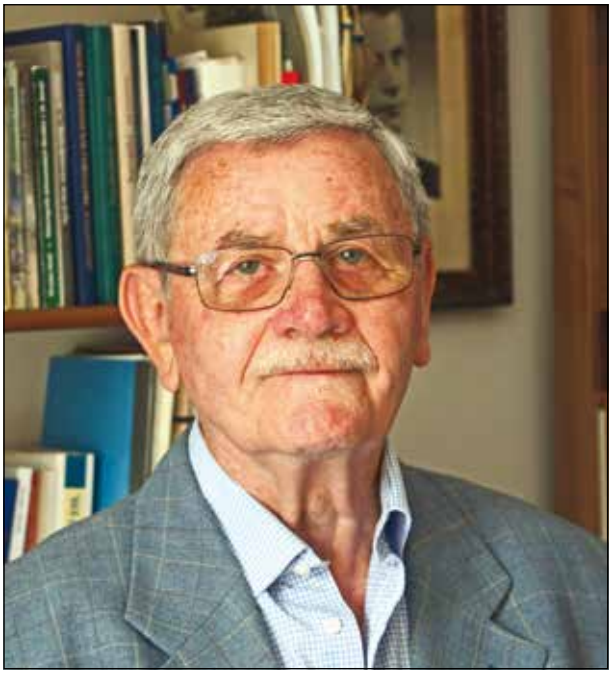
Univerzitný profesor Ján Botík sa narodil v roku 1938 v Gornej Mitropoliji v slovenskej komunite v Bulharsku. Je vedeckým pracovníkom, emeritným profesorom a patrí medzi popredných slovenských etnológov. Vo svojom profesionálnom živote sa zaoberal a ešte stále zaoberá oblasťami ako tradičná rodina, ľudová architektúra a bývanie, migračné štúdie, teória etnicity, kolektívne identity, etnické minority na Slovensku a v zahraničí a najmä slovenským vysťahovalectvom na Balkáne. V rokoch 1996 až 2005 pracoval ako vedúci Dokumentačného centra chorvátskej kultúry na Slovensku a prispel k budovaniu zbierkového fondu neskôr vzniknutého SNM – Múzea kultúry Chorvátov na Slovensku. Položil základy vedeckého bádania v oblasti etnológie tejto minority na Slovensku a zostavil doteraz jedinú ucelenú monografiu o Chorvátoch na Slovensku. Počas svojho bohatého vedeckého života vydal desiatky publikácií a je autorom stoviek odborných štúdií a recenzií. V rozhovore sme sa zamerali na jeho pohnútky k štúdiu etnológie a jeho ďalšiemu vedeckému smerovaniu, záujmu o etnicitu a minority na Slovenku. Venovali sme sa aj jeho odbornej orientácii smerom na slovenskú menšinu v zahraničí a chorvátsku menšinu na Slovensku.

Prečo ste sa rozhodli pre štúdium národopisu/etnológie?

Moja cesta k národopisu viedla dosť veľkou okľukou. Ako absolvent strojníckej priemyslovky som nemal záujem pokračovať v štúdiu v technickom, ale vo filozofickom zameraní. Priťahovala ma najmä literárna tvorba, domáca aj svetová, pretože sprostredkovávala život ľudí v najrozličnejšom sociálnom, kultúrnom aj národnostnom prostredí. Pre takéto zameranie som si vytypoval študijné predmety slovenčina – španielčina. Keďže španielčina sa v tom čase na bratislavskej Filozofickej fakulte UK ešte neprednášala, v roku 1958 som sa stal poslucháčom slovenčiny a ruštiny.

Už v prvom ročníku sme ku všeobecnému literárnemu základu mali aj prednášky o folklóre a folkloristike. Až vtedy som sa dozvedel, že folklór je súčasťou tradičnej ľudovej kultúry a folkloristika súčasťou národopisu, čiže vedy o tradíciách ľudovej a národnej kultúry. Na moje veľké prekvapenie, z týchto prednášok som sa postupne zorientoval, že aj folkloristika a národopis sú vedné disciplíny, ktorých predmetom záujmu je tiež spôsob života ľudí v rôznych historických, civilizačných a národnostných podmienkach, lenže v porovnaní s tvorbou prozaikov a básnikov národopisci a folkloristi ho zobrazujú na odlišných reáliách, aj rozdielnym tvorivým postupom. No a toto moje nové poznanie ma do takej miery fascinovalo, že po ukončení prvého ročníka som požiadal o zmenu študijného predmetu. Vďaka tomu som sa od druhého ročníka stal poslucháčom národopisu a po ukončení univerzitného štúdia graduovaným etnológom.

* Zhováral sa Andrej Solár.



Univerzitný profesor Ján Botík.

Ktorá osobnosť vás najviac ovplyvnila vo vašom vedeckom smerovaní?

V doterajšom už polstoročnom národopisnom účinkovaní oblasťami môjho odborného záujmu bola problematika ľudovej architektúry, tradičnej rodiny, regionalistiky, muzeológie, národnostných menšín a iných tematických okruhov. Aj pri takomto zameraní dlhší čas som sa vo svojej výskumnej činnosti pridržiaval metodiky pozitivistickej etnografie 19. storočia, spočívajúcej na faktografických popisoch skúmaných reálií, bez ich sociálnych a kultúrnych súvislostí. K pochopeniu významu týchto súvislostí som sa dostával postupne, ako som sa zoznamoval s bádateľskými výsledkami renomovaných etnológov. Prvou takouto konceptuálnou inšpiráciou, ktorá predstavovala teoretický zlom v mojej výskumnej činnosti, bol koncept ruského etnografa Sergeja Alexandroviča Tokareva, ktorého podstata spočívala v tom, že materiálna vec nemôže etnografa zaujímať mimo jej sociálnej existencie, mimo jej vzťahu k človeku, ktorý ju vytvoril, a ktorý si ňou slúži. A navyše, pre nás nie je dôležité poznať iba vzťah veci k človeku alebo vzťah človeka k veci, ale aj vzťahy medzi ľuďmi podmienené danou vecou.

Vďaka osvojeniu takéhoto teoretického konceptu mohol som svoje výskumy zamerané na tradičné staviteľstvo a bývanie rozpracovávať nielen so zreteľom na technologicko-konštrukčné, výtvarné a dispozično-funkčné danosti, ale aj so zreteľom na sociálny ekvivalent obydlia, ktorým bola tradičná rodina. Finálnym výsledkom takto zameraného výskumu bola dizertačná práca s názvom *Korelácie medzi formami rodiny a obydlia*, ktorú som obhajoval v roku 1975.

K hlavným oblastiam vášho záujmu patrí etnicita, Slováci v zahraničí a etnické menšiny žijúce na Slovensku. Čo podmienilo váš záujem o tieto oblasti výskumu?

Bádateľská príťažlivosť problematiky etnicity a etnických minorít mala v mojom prípade jednak osobnú, no hlavne odbornú motiváciu. Tá osobná vyplynula z toho, že ako rodák v spoločenstve slovenských kolonistov v Bulharsku, po ich reemigrácii do Československa po druhej svetovej vojne, ako aj po zavŕšení vysokoškolského štúdia, mojou ambíciou bolo zdokumentovať ich vysťahovalecké a reemigrantské osudy. V roku 1994 sa mi to podarilo finalizovať publikáciou a rovnomennou výstavou *Slováci v Bulharsku*.

No a tá odborná motivácia dlhodobého záujmu o etnicitu a etnické minority súvisela s tým, že na sklonku 20. storočia sa fenomén etnicity v spojitosti s procesmi globalizácie a multikulturalizmu stal hybnou silou moderného sveta. Pojmy *etnicita* a *etnická identita* sa v sociálnych vedách začali využívať ako sociálny konštrukt pri vytváraní individuálneho alebo skupinového sebaobrazu: som osobou len v takej miere, v akej sám seba ako osobu poznám, a práve tak je skupina ľudí kmeňom či národom len v takej miere, nakoľko sa v medziach týchto pojmov chápe a spodobňuje. Ľudia od najstarších čias sa dokázali bez ťažkostí začleňovať do skupín – rodina, komunita, kmeň, náboženské spoločenstvo, atď. Ľudia neradi žijú osamote a v bezradnosti. Preto sa neustále snažia niekam prináležať, združiť sa a stotožniť so skupinou, ktorú považujú za svoju. Etnicita a etnická identita sú univerzálne vlastnosti človeka ako spoločenskej a kultúrnej bytosti. Majú identifikačnú funkciu, sú nástrojom identifikácie jednotlivcov so svojou skupinou: my sme my, čiže nemôžeme byť súčasne sami pre seba aj tí druhí – oni. Taliansky bádateľ multikulturalizmu a skupinových identít Giovanni Sartori zdôraznil, že vždy musí byť splnená podmienka rozhraničenia identifikujúcich sa skupín: Naša identita je totožná s my, oni predstavujú odlišné identity, ktoré vymedzujú tú našu. Nenahraditeľným doplnkom/protipólom identity je inakosť. Kto a akí sme, závisí od toho, kto a akí nie sme. Každú skupinu charakterizuje uzavretosť, vnútorná zomknutosť, ktorá je však zároveň aj vylúčením, nevpustením dovnútra. Pokiaľ nie sme obklopení nejakými „oni", žiadne „my" nevznikne.

Možno teda zhrnúť, že tou najrozhodujúcejšou motiváciou môjho záujmu o problematiku etnicity a etnických minorít bol zintenzívnený proces teoretického rozpracovávania základných pojmov a konceptov pri výskume etnických spoločenstiev. Zavážilo aj to, že sme v národopisnej vede mali na tomto bádateľskom úseku značné podlžnosti, aj prekonané teoretické prístupy.

Veľký zlom vo vašom vedeckom živote nastal v roku 1996, keď ste sa začali venovať výskumu Chorvátov na Slovensku. Čo vás priviedlo k tejto téme a problematike?

Pri tejto otázke musím spresniť, že zámer venovať sa výskumu Chorvátov na Slovensku neskrsol z mojej osobnej iniciatívy, ale z inštitucionálnych podnetov. Keď v Chorvátskom kultúrnom zväze na Slovensku uvažovali o revitalizácii značne oslabeného národnostného povedomia svojich príslušníkov, za účinný prostriedok ako docieliť uvedené zámery, považovali zriadenie odborného pracoviska muzeálneho typu. Takže požiadali Ministerstvo kultúry Slovenskej republiky o poskytnutie grantu k vytvoreniu národnostného múzea. Keďže Chorvátsky kultúrny zväz nedisponoval personálnymi ani priestorovými kapacitami pre vytvorenie takejto odbornej ustanovizne, Ministerstvo požadované prostriedky pridelilo Slovenskému národnému múzeu s tým, aby odborne odštartovalo zriaďovanie a činnosť špecializovaného múzea pre Chorvátov na Slovensku. Tak sa pri Historickom múzeu SNM zrodila organizačná jednotka s názvom *Dokumentačné centrum kultúry Chorvátov na Slovensku*. Keďže v tom čase som sa na tomto pracovisku iba ja venoval problematike národnostných menšín, riaditeľ ma poveril, aby som sa stal vedúcim novozriadeného dokumentačného centra. Túto funkciu som vykonával až do roku 2006, keď v Devínskej Novej Vsi

začalo pôsobiť *Múzeum chorvátskej kultúry na Slovensku*.

S akými zámermi ste špecifikovali a rámcovali činnosť a ťažiskové úlohy Dokumentačného centra chorvátskej kultúry?

Hlavný dôraz sme sústredili na zbierkotvornú činnosť, pri zhromažďovaní dokladov o päť storočí trvajúcej prítomnosti chorvátskych kolonistov na území Slovenska. Konceptuálnym zreteľom bola skutočnosť, že v etnokultúrnom vývine tohto enklávneho spoločenstva pôsobili dva základné trendy. Jedným z nich bola tendencia pretrvávania zdedenej jazykovej a kultúrnej výbavy, a tým druhým trendom boli jazykové a kultúrne výpožičky z prostredia obklopujúcej starousadlej spoločnosti. Keďže tieto skutočnosti sa nedali zdokumentovať iba hmotnými zbierkovými predmetmi, do programu Dokumentačného centra sme zaradili aj vedeckovýskumnú a publikačnú činnosť. Prostredníctvom nej sme sa mohli dopracovať ku komplexnému obrazu o vývine Chorvátov na Slovensku v podmienkach ich dlhodobého odlúčenia od materského národa. Vďaka tomu mohli byť spracované a vydané viaceré publikačné výstupy, vrátane súhrnnej a syntetizujúcej monografie *Slovenskí Chorváti z pohľadu spoločenskovedných poznatkov* (Botík 2001).

Zaznamenali ste rozdiely v bádaní Slovákov v zahraničí a Chorvátov na Slovensku?

Určité odlišnosti sa pri takejto komparácii dajú špecifikovať. Najmä ak by sme porovnávali Chorvátov na Slovensku so zahraničnými Slovákmi vo vyspelých európskych krajinách a v zámorí. Rozdielne boli nielen okolnosti vysťahovalectva, ale aj jeho dôsledky. Chorváti na Slovensku, usídlení v podmienkach tradičnej agrárnej spoločnosti mali väčšie predpoklady ku kontinuitnému pretrvávaniu ich etnickej svojbytnosti, ako napr. americkí Slováci ukotvení v podmienkach industriálnej spoločnosti a účinkovania tzv. taviaceho kotla prijímajúcej krajiny. Naproti tomu pri porovnávaní Chorvátov na Slovensku a slovenských minorít v stredoeurópskych krajinách nemožno prehliadnuť výrazné zhody príčin a dôsledkov migračných a kolonizačných procesov. Určité odlišnosti, hlavne po rozpade Rakúsko-Uhorska a vzniku nástupníckych štátov (1918) sa dali zaregistrovať, hlavne pri zohľadňovaní právnej ochrany národnostných menšín.

Aká bola vaša spolupráca s chorvátskymi združeniami na Slovensku?

Či už so strešným Chorvátskym zväzom na Slovensku, ako aj s jeho miestnymi spolkami v Devínskej Novej Vsi, Chorvátskom Grobe, Jarovciach a Čunove sme boli v osobnom kontakte. Vyžadovalo si to riešenie praktických ako aj koncepčných problémov činnosti Dokumentačného centra na úseku zbierkotvorných aj vedeckovýskumných aktivít. S tým súvisela aj naša iniciatíva priebežne sprostredkovávať v chorvátskych komunitách výsledky Dokumentačného centra.

Prínosom bola taktiež spolupráca s kultúrnymi centrami Chorvátov v rakúskom Burgenlande. Spočívala hlavne vo vzájomnej výmene literatúry a najnovších bádateľských výsledkov, čo nám prispievalo k prehlbovaniu poznatkov o súnáležitosti Chorvátov na Slovensku s rozsiahlym chorvátskym ostrovom na

strednom Dunaji, čiže s tzv. gradiščanskými Chorvátmi. Osobitne záslužným počinom bola spolupráca pri spracovávaní a publikačnom sprístupnení kronikárskej pozostalosti Jure Treuera z Jaroviec, ktorá vyšla pod názvom *Naše selo Hrvatski Jandrof* (editori J. Botík a N. Benčić: 2005).

Ktorú zo svojich publikácií z oblasti skúmania etnicity a etnických menšín považujete za najvýznamnejšiu?

Je to publikácia, ktorá mi vyšla v roku 2007 pod názvom *Etnická história Slovenska: K problematike etnicity, etnickej identity, multietnického Slovenska a zahraničných Slovákov*. Vznikla počas môjho pedagogického pôsobenia na Univerzite Konštantína Filozofa v Nitre. K jej napísaniu ma motivovala potreba sprístupniť študijnú príručku k rozvetvenej, značne neprehľadnej a v mnohom aj protirečivej etnickej problematike v slovenských vedeckých, ale aj politických kruhoch.

Obraz etnickej histórie Slovenska som nekoncipoval ako etnocentricky poňaté dejiny majoritného národa, (ako sa to praktizovalo v celoslovensky koncipovaných publikáciách národopiscov a historikov ešte aj v 20. storočí), ale ako obraz Slovenska, ktorého historický a etnokultúrny vývin je výsledkom spolužitia Slovákov s príslušníkmi na Slovensku žijúcich inoetnických skupín – Maďarov, Nemcov, Rusínov-Ukrajincov, Židov, Rómov a Čechov. Do takto rámcovaného obrazu Slovenska som začlenil aj zahraničných Slovákov, pretože dokiaľ sa u týchto vysťahovalcov uchováva vedomie slovenskosti, alebo aspoň vedomie pôvodu, ich vysťahovalecké osudy sú prirodzeným pokračovaním dejín Slovákov, a ich symbiózou a synkretizmom poznačené subkultúry v rôznych krajinách sveta, sú organickou súčasťou národnokultúrneho imania Slovákov.

Zažili ste počas vašej vedeckej činnosti momenty či udalosti, ktoré považujete za zlomové?

Takých situácií som vo svojom bádateľskom účinkovaní zažil viacero. Avšak za najvýznamnejšiu považujem tú, keď som si prečítal štúdiu historika Ľubomíra Liptáka o historickom povedomí. V nej ma zaujala jadrne sformulovaná paradigma, že podstata všetkého, čo sa odohráva v čase, je vzťah kontinuity a diskontinuity. Čiže vzťah pretrvávania a zmeny, tradície a inovácie, prijímania a odmietania, odolávania a splývania (Ľ. Lipták 2000).

Po prečítaní tejto štúdie sa mi začala odvíjať procesuálnosť enklávnych a minoritných spoločenstiev, ktorá nebola iba pohybom kontinuitného pretrvávania, ale aj pohybom diskontinuitných zmien. Čoskoro som pochopil, akou anomáliou bolo u národopiscov zotrvávanie na prístupoch z evolucionizmu 19. storočia odvodeného konceptu o kultúrnych rezíduách. Čiže o pretrvávaní kultúrnych javov, ktoré v podmienkach etnických enkláv a národnostných menšín ustrnuli a zostávali zakonzervované v nezmenenej archaickej podobe. Pritom v dôsledku kontinuitných a diskontinuitných trendov vo vývine etnických minorít v ich živote sa uplatňovala nielen zotrvačnosť, ale aj medzietnické a interkultúrne spojitosti, čoho výsledkom boli súbežné procesy pretrvávania a zmeny. Paradigma Ľubomíra Liptáka o kontinuite a diskontinuite vniesla do mojich migračných a minoritných štúdií progresívnejšiu platformu teoretického uvažovania.

Čomu sa venujete v súčasnosti?

Dni človeka v penzijnom veku sú oveľa dlhšie a jednotvárnejšie ako u zamestnancov. Tiež ich načim niečím vypĺňať. Takže popri čítaní dennej tlače a životopisov výnimočných osobností, privítaval som príležitostné pozvania na konferencie, alebo aj prednášať poslucháčom Univerzity tretieho veku. Výnimočné vzrušenie som zažíval, keď sa mi naskytla možnosť pripraviť monografiu o našich v srbskej Vojvodine. Som pravidelným prispievateľom do publikácií a do časopisu Spolku Slovákov z Bulharska.