

Monument revue

ročník 8

číslo 1

Časopis Pamiatkového úradu SR na prezentáciu
vedeckého poznávania kultúrneho dedičstva

2019



Obsah

Editorial /1

Veda a výskum

Elena Sabadošová: Ojedinelá štuková výzdoba meštianskeho domu v Modre /2

Patrik Baxa: „Stratený“ epitaf rodiny Wolfganga Kögla /10

Patrik Farkaš: Obrazy Antona Schmidta (1713 – 1773) v Kostole Sedembolestnej Panny Márie v Brhlovciach a ich reštaurovanie /16

Katarína Tánczosová: Diela maliara Franza Russa staršieho v Trnavskom kraji – poznámky k výskumu /22

Radomír Sabol: Kazula z tkaniny v štýle orientalizmu /29

Mária Smoláková: Kaštieľ v Rusovciach. Grafické dokumenty k poslednej historickej etape /38

Katarína Kučerová Bodnárová: Reštaurátorka Mária Mariániová a jej „súkromná“ reštaurátorská dokumentácia /48

Monumentológia

Manfred Koller: Farebnosť štukatúry – k dejinám jej vývoja v Rakúsku od 16. do 18. storočia /57

Osobnosti

Cena Alžbety Güntherovej-Mayerovej 2019 /75

Správy

Henrieta Žažová, Michaela Kalinová: 27. výročné rokovanie Spoločnosti Wartburg pre výskum hradov a zámkov /82

Patrik Farkaš: Reštaurovanie barokového oltára z Koceloviec a nové bádateľské výzvy /85

Knižnica

95 (+) rokov dejín umenia na Univerzite Komenského /86

Summary /87



Na obálke:
s. 1 – Ludwig Behr: Detail nerealizovaného návrhu na úpravu červeného salónu na prvom poschodí východného krídla kaštieľa v Rusovciach.
Zdroj: Archív PÚ SR.
s. 4 – Štuková výzdoba na klenbe meštianskeho domu na Štúrovej ul. 13 v Modre.
Foto: E. Sabadošová.

Editorial

Vážení čitatelia,

stránky časopisu Monument revue spravidla zameriavame na tematicky ucelené okruhy. Príspevky špecializované na výskum, ochranu a reštaurovanie výtvarných pamiatok Slovenska ostatne naplnili prvé číslo štvrtého ročníka (2015). S potešením vítame kontinuálne napredovanie tejto sféry, navonok stojacej „v úzadí“ ochrany pamiatkového fondu. Želáme si, aby prítomný súbor opäť dostatočne osvedčil opak.

Chronologický nástup otvárajú pamiatky 16. – 18. storočia. Hýrivé umenie barokovej štukatúry na príklade rakúskeho materiálu približuje doc. Manfred Koller. Emeritný riaditeľ reštaurátorských dielní Spolkového pamiatkového úradu vo Viedni koordinoval viaceré akcie obnovy, jeho štúdiá si preto zachováva punc systematického úvodu, platného doposiaľ.

Z hľadiska kontextu stredoeurópskej a slovenskej štukatúry treba mimoriadne uvítať publikovanie jedinečnej pamiatky, zatiaľ unikajúcej pozornosti historikov umenia. Bohatú dekoráciu v tzv. evanjelickej modlitebni v Modre na základe pamiatkového výskumu (2004) vyhodnocuje Elena Sabadošová. Situovanie honosnej výzdoby v nenápadnom meštianskom prostredí rozširuje spektrum pamiatok tohto umenia, u nás prameniaceho predovšetkým v ovzduší protireformačnej Trnavy.

Doktorand Fakulty architektúry STU Patrik Baxa v príspevku o kamennom epitafe bratislavského richtára Kögla († 1587) privádza k otázkam reštaurovania a prezentácie výtvarnej pamiatky. Prechod k tunajšiemu umeniu neskorého baroka sprostredkúva Patrik Farkaš, pracovník Pamiatkového úradu SR. Autor sleduje peripetie zachovania a „obnovy“ *Gesamtkunstwerku*, ktorý v Kostole Sedembolestnej Panny Márie v Brhlovciach vytvoril Anton Schmidt (1713 – 1773). Pokým nástenné výjavy „skarikovali“ lokálni maliari, súboru závesných obrazov sa kvalifikovane zhostil Oblastný reštaurátorský ateliér Bratislava. Kolektív, ktorý viedla Alexandra Šulíková, tak prispel k stabilizácii čiastky umeleckého repertoáru, vyžarujúceho z banských miest stredného Slovenska.

Predchádzajúci prípad ozrejmuje, ako často ďalšie jestvovanie výtvarnej pamiatky závisí od primeranej ochrany a trvalého zabezpečenia dobrého stavu. Medzi zakladateľské osobnosti slovenského reštaurátorstva patrila PhDr. Mária Mariániová (1913 – 2004). Sondu do jej života a pracovnej pozostalosti v Archíve výtvarného umenia SNG poskytuje Katarína Kučerová Bodnárová.

Sakrálné umenie 19. storočia v okresoch západného Slovenska získalo jednu zo svojich objaviteľiek v osobe Kataríny Tánzosovej. Pri naplňaní úloh Pamiatkového úradu SR sústavne odкрýva fond (ne)pamiatok oltárneho maliarstva, ktorého pôvodcom bol tentoraz Viedenčan Franz Russ st. (1817 – 1892). Podobne jej kolega Radomír Sabol skúma a vyhodnocuje pamiatky liturgického textilu, ďalšiu zo zaznávaných skupín spomedzi umeleckoremeselných hnutelností.

I zdanlivo nevýznamná dokumentácia technického vybavenia môže poskytovať cenné údaje o architektonicko-historickom a umeleckom vývoji konkrétneho objektu. Mária Smoláková, spracovateľka pamiatkového výskumu (1992), sa navracia k nepovšimnutým plánom na stavebné úpravy a vybavenie kaštieľa v bratislavských Rusovciach. Po roku 1906 ich realizovala rodina Lónaj (Lónyay), posledný šľachtický majiteľ panstva. Zároveň znamenali nateraz ostatnú sústredenú obnovu tejto ťažko skúšanej pamiatky.

Tradičnú pamiatkarskú slávnosť predstavuje odovzdávanie Ceny Alžbety Güntherovej-Mayerovej, udeľovanej vynikajúcim pracovníkom za celoživotné dielo a mimoriadny prínos v oblasti ochrany pamiatkového fondu Slovenskej republiky. Laureáti za rok 2019 – rožňavská historička a pamiatkarka Mgr. Edita Kušnierová, grafik-dokumentarista Dušan Tóth, ďalej *in memoriam* český historik umenia a pamiatkar PhDr. Jan Hofman (1883 – 1945) a slovenský historik a bibliograf PhDr. Vendelín Jankovič, CSc. (1915 – 1997) prináležia k osobnostiam so zásluhami na formovaní ciest, osudov a odoziev našej disciplíny.

Recenzie a správy o podujatiach v uplynulom období uzatvárajú obsah aktuálneho vydania časopisu, ktoré odovzdávame do Vašej pozornosti a kritickej recepcii.

MONUMENT REVUE

Časopis na propagáciu vedeckého poznávania pamiatkového fondu Slovenska
Ročník 8, číslo 1, 2019, august 2019

Vydáva: Pamiatkový úrad Slovenskej republiky
Cesta na Červený most 6, 814 06 Bratislava
tel. 02/20464111
IČO 31 755 194
e-mail: redakcia@pamiatky.gov.sk
Elektronická verzia: www.pamiatky.sk

Časopis je zaradený do databázy EBSCO spoločnosti EBSCO Publishing, Inc.

Hlavná redaktorka:

Mgr. Martina Orosová, PhD., PÚ SR Bratislava

Redakčná rada:

Mgr. Peter Buday, PhD., FF UK Bratislava

doc. Mgr. Katarína Kolbiar Chmelinová, PhD., FF UK Bratislava

Mgr. Tomáš Kowalski, PÚ SR Bratislava

Mgr. Bronislava Porubská, PÚ SR Bratislava

Jazyková redaktorka: Mgr. Mária Riháková

Preklad angl. resumé: Alexandra Katkinová, M.A.

Grafická úprava: Mgr. Bronislava Porubská

Recenzenti:

Mgr. Katarína Beňová, PhD.

Mgr. Eva Hasalová

Mgr. Michaela Kalinová

doc. PhDr. Juraj Šedivý, MAS, PhD.

Tlač: K A S I C O, a. s., Bratislava

Vychádza dvakrát ročne.

Náklad 500 ks.

NEPREDAJNÉ.

© Pamiatkový úrad Slovenskej republiky
Autorské práva vyhradené.

Akékoľvek rozmnožovanie textu, fotografií, kresieb, vrátane údajov v elektronickej podobe len s predchádzajúcim písomným súhlasom vydavateľa.

Evidenčné číslo MK SR: EV 4650/12

ISSN 1338-807X

Zoznam autorov:

Ing. arch. Patrik Baxa, FA STU Bratislava

patrik.baxa@gmail.com

Mgr. Peter Buday, FF UK Bratislava

budaypet@gmail.com

Mgr. Patrik Farkaš, PÚ SR – ORA Bratislava

patrik.farkas@pamiatky.gov.sk

Mgr. Michaela Kalinová, PÚ SR Bratislava

michaela.kalinova@pamiatky.gov.sk

HR Doz. Mag. Dr. Manfred Koller, Schwechat

Mgr. Ivica Kravjanská, PÚ SR Bratislava

ivica.kravjanska@pamiatky.gov.sk

Mgr. Katarína Kučerová Bodnárová, PhD.,

Archív výtvarného umenia SNG

katarina.bodnarova@sng.sk

Mgr. Martina Orosová, PhD., PÚ SR Bratislava

martina.orosova@pamiatky.gov.sk

Mgr. Elena Sabadošová, Bratislava

[elena.sabadosova@gmail.com](mailto/elena.sabadosova@gmail.com)

Mgr. Radomír Sabol, PÚ SR Bratislava

radomir.sabol@pamiatky.gov.sk

PhDr. Mária Smoláková, Bratislava

smolakova@gmail.com

Ing. arch. Eva Šmelková, KPÚ Košice, pracovisko

Rožňava; eva.smelkova@pamiatky.gov.sk

PhDr. Jana Šulcová, Bratislava

Mgr. Katarína Tánzosová, PÚ SR Bratislava

katarina.tanczosova@pamiatky.gov.sk

PhDr. Henrieta Žažová, PhD., TU Trnava,

henrieta.zazova@truni.sk

Tomáš Kowalski

Ojedinelá štuková výzdoba meštianskeho domu v Modre

ELENA SABADOŠOVÁ

Nenápadný prízemný súkromný obytný objekt, umiestnený v súvislej radovej zástavbe východného frontu Štúrovej ulice v Modre, predstavuje dvojkrídlový dom vinohradníckeho typu s prejazdom.¹ (obr. 1) Základnú pôdorysnú schému charakterizuje kratšie západné uličné krídlo a nadväzujúce severné krídlo, ktoré pokračuje smerom dovnútra parcely. V západnom uličnom krídle sa nachádza prejazd a dve miestnosti po jeho stranách, obe s temer neznámou, ale výnimočnou štukovou výzdobou, ktorá v Modre nemá obdobu. Rozmernejšia severná miestnosť je tradične nazývaná bývalá „evanjelická modlitebňa“, užšia južná zasa bývalá evanjelická „krstiteľňa“.

V roku 2004 bol v interiéri štukami vyzdobených miestností realizovaný reštaurátorský výskum a následne výzdobu reštauroval akad. mal. Sergej Šturdík a akad. mal. Ladislav Pavlovský. Polychrómovanú štukovú výzdobu autori v stratigrafii omietok špecifikovali ako tretiu vrstvu a zistili pôvodnú farebnosť štukových prvkov, ktorá sa, žiaľ, zachovala minimálne, len vo fragmentárnom stave. Posledná úprava z roku 1911 v severnej miestnosti značne poznamenala pôvodné dielo a vlastným vnímaním tradičného dekorativizmu prehodnotila pôvodnú farebnosť. Fakticky znamenala zánik staršej polychrómie. Z tohto dôvodu bola obnova do autentického výrazu náročná a vyžiadala si rekonštrukciu farebného výrazu napodobňujúcou retušou vo veľkom rozsahu. Keďže pri obnove dvoch štukových erbov v severnej miestnosti neboli zistené žiadne fragmenty pôvodnej farebnosti, pristúpilo sa k prezentácii koloritu z roku 1911.

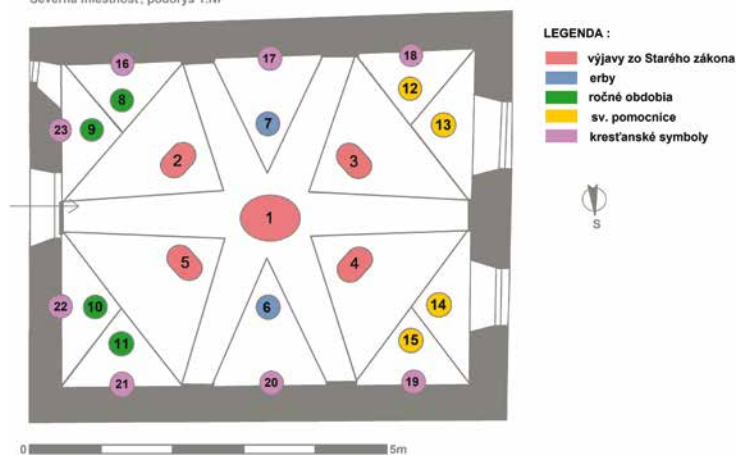


1. Dom na Štúrovej ulici č. 13 v Modre. Foto: autorka.



2. Klenba severnej miestnosti. Foto: autorka.

Grafické vyznačenie umiestnenia medailónov
Severná miestnosť, pôdorys 1.NP



3. Grafické vyznačenie tematických okruhov v medailónoch severnej klenby s poradovými číslami. Autorka: E. Sabadošová.

V reprezentačnej miestnosti severne od prejazdu, prístupnej z východne nadväzujúcej miestnosti, bol reštaurátorským výskumom zistený i starší vstup v južnom múre, ktorým bola spojená s prejazdom. Zaklenutú miestnosť presvetľujú dve okná orientované do ulice, jedno malé je situované vo východnom múre v kontakte juhovýchodného kúta. Dostredivo orientované výseče klenby miestnosti kompozične vytvárajú šesťuholník diagonálnymi hranami spojený s dvojicami menších kútových výsečí. Členenie klenby akcentujú plastické naturalistické listové strapce vychádzajúce z rozmerných rozvinutých listov obalujúcich klenbové nábehy. Listové strapce na hranách výsečí v šesťuholníkovej kompozícii charakterizujú navzájom spojené trojlaločné listy, v hrotoch výsečí ústiace do rozvinutých listov. Plochy medzi výsečami vyplňajú do volút stáčané akantové rozviliny s vrapovanými boltcami a prsia výsečí okrem akantových rozvilín obsahujú i listové vetvy vavrínu. Hraný kútových výsečí



4. Medailón č. 2 – Súdiaci kráľ Šalamún. Foto: autorka.

akcentujú nadväzujúce vavrínové trojlisty. V plochách kútových výsečí zaznamenávame len akantové rozviliny, na rozdiel od variabilnejších, ornamentálnejších foriem v čelách výsečí, kde sa okrem akantových rozvilín vyskytujú vetvy viniča, ruží a listových jazykov. Ornamentika z vavrínových vetiev a z akantových rozvilín nevynecháva ani záklenky a špalety okien. Plastickosť ornamentov zvýrazňujú ryté linky tak v obrysoch, ako aj v kresbe detailov. Veľkolepá štuková ornamentika severnej miestnosti nespĺňa len nároky dekoratívne, ale spája sa s ikonografickým programom obsiahnutým v 23 medailónoch s figurálnymi reliéfmi, dvomi erbmi a kresťanskými symbolmi. (obr. 2)

Tematicky sú medailóny radené do piatich okruhov. (obr. 3) Vo vrchole klenby a v diagonálnych výsečiach šesťuholníka spolu päť oválnych medailónov charakterizujú výjavy zo Starého zákona. V zvyšných dvoch výsečiach šesťuholníka dva protilahlé kruhové medailóny s erbmi zaradujeme do druhého okruhu. V kruhových medailónoch umiestnených v zdvojených kútových výsečiach sú na východnej strane personifikované štyri ročné obdobia. Na západnej strane predstavujú kruhové medailóny sväte pomocnice – dominantný s Pannou Máriou a ostatné tri so sväticami – sv. Apolóniou, sv. Katarínou a sv. Barborou. Piaty tematický okruh tvorí súbor kruhových medailónov v čelách výsečí s kresťanskými posolstvami spodobenými



6. Medailón č. 6 – Erb rodiny Jalkóczy. Foto: autorka.



5. Medailón č. 5 – Stretnutie kráľa Šalamúna s kráľovnou zo Sábý. Foto: autorka.

symbolmi. Starozákonným medailónom dominuje výjav vo vrchole klenby s oválnym štukovým rámom vytvoreným z listového pletenca. Reliéf znázorňuje kráľa Dávida vracajúceho sa z bitky, v ktorej zvíťazil nad Filištíncami (1), vítaný múzami. V pozadí frontálne stojaceho kráľa sú vľavo vojaci s kopijami, sprava prichádzajú hudobníci s píšťalami, v popredí so ženskou postavou hrajúcou na lýre – personifikáciou básnictva a hudby. Druhý medailón so súdiacim kráľom Šalamúnom (2, obr. 4) predkladá príbeh o súde nad dieťaťom, ku ktorému sa hlásili dve matky. Keď kráľ Šalamún kázal dieťa rozpoliť, skutočná matka v záujme záchrany života svojho dieťaťa súhlasila s jeho prisúdením druhej žene. V dejovej skratke autor zobrazil len skutočnú matku dieťaťa. Pred kráľom sediacim na tróne pod baldachýnom vľavo stojí muž s mečom v pravej ruke, v ľavej drží nahé dieťa. Pri ňom stojaca žena ľavou rukou drží muža za rameno a zabraňuje mu rozpoliť dieťa. Tretí medailón prezentuje príbeh Judity, ktorá zachránila mesto Betúlia, keď vodcovi Asýrčanov Holofernovi v spánku sťala hlavu (3). Judita je zobrazovaná krátko po čine, stojac v typickej póze víťazky pred posteľou, na ktorej leží nevládne mužské telo bez hlavy. V ľavej ruke drží svoj atribút – vražednú dýku a v pravej odťatú hlavu Holoferna. Výjav obklopuje baldachýn s korunou vo vrchole. Štvrtý medailón sa vzťahuje k Abrahámovej obete (4). Ikonograficky zachováva typickú schému skúšky viery, keď Abrahá-



7. Medailón č. 7 – Erb rodiny von Sixty. Foto: autorka.



8. Medailón č. 8 – Alegória jari. Foto: autorka.



9. Medailón č. 12 – Panna Mária. Foto: autorka.



10. Medailón č. 14 – Sv. Katarína Alexandrijská. Foto: autorka.

movi stojacemu s mečom v pravej ruke anjel bráni obetovať vlastného syna Izáka, ktorý kľačiac so zopnutými rukami očakáva ortieľ. Posledný zo série medailónov so starozákonnou tematikou predstavuje Stretnutie kráľa Šalamúna s kráľovnou zo Sáby (5, obr. 5). Dej sa viaže k príbehu, keď sa kráľovná zo Sáby presviedča o Šalamúnovej nezvyčajnej múdrosti skúšajúc ho hádankami. Šalamún sediaci na tróne pod baldachýnom v pravej ruke drží žezlo. Pred ním zľava stojí postava ženy – kráľovná zo Sáby so slúžkou.

Do druhého okruhu sme zaradili dva kruhové medailóny s erbmi. Prvý s erbom rodiny Jalkóczy (6, obr. 6) má v štíte heraldicky doprava obráteného vtáka s dlhým krkom, ktorý v pravej nohe drží šíp. Turnajovú prilbu vo vrchole štítu, spod ktorej do strán vychádzajú listové prikrývadlá, završuje trojcípa koruna. Klenot predstavuje ruka držiaca v dlani dva prekřížené šípy. Druhý medailón obsahuje erb rodiny von Sixty (7, obr. 7). V štíte je v heraldicky pravom poli pravá polovica cisárskeho ríšskeho korunovaného orla a v ľavom strom pripomínajúci palmu. Vo vrchole štítu sa nachádza turnajová prilba s trojcípou korunou, zo strán ktorej vychádzajú listové prikrývadlá. Klenot predstavuje strom, po stranách s rozostretými orlami krídlami.

Tretí tematický okruh zahŕňajú alegorické spodobenia štyroch ročných období. Zobrazené sú personifikáciou postáv v štádiách ľudského života – detstve, mladosti, dospelosti a starobe s príslušnými atribútmi. V medailóne symbolizujú jar detská postava drží kvety (8, obr. 8), leto predstavuje postava kráčajúceho mladého muža držiaceho pšeničné klasy a kosák (9). Pri nohách má typický atribút leta – snopy obilia. Jeseň personifikuje postava muža vo vinici so strapcami hrozna (10) a zimu sediacy starec s fajkou v ústach, ohrievajúci sa pri vatre (11).

Štvrtý tematický okruh sa viaže k svätým pomocnícom – sv. Apolónii, sv. Kataríne Alexandrijskej a sv. Barbore. Osobitné postavenie má Panna Mária, pomocnica všetkých kresťanov, zobrazená ako polfigúra s rukami zopnutými v modlitbe (12, obr. 9). Sv. Apolóniu z Alexandrie (13), patrónku zubných lekárov a pomocnicu pri chorobách, najmä pri zubných bolestiach, predstavuje stojaca postava, v pravej ruke držiaca atribút – kliešte so zubom a v ľavej ružu. Sv. Katarína Alexandrijská (14, obr. 10), orodovnica a pomocnica v núdzi, je spodobená s korunou na hlave, s typickými atribútmi – palmou a s roztriešteným kolesom v ruke, na ktorom bola za svoju vieru mučená. Trojicu svätíc uzatvára sv. Barbora (15), patrónka umierajúcich a pomocnica za šťastný skon. Na hlave má korunu a v ruke drží meč, ktorým jej podľa legendy sťal hlavu vlastný otec, keď prijala krst. V pozadí namaľovaná veža, do ktorej bola zatvorená, keď jej otec bránil stať sa kresťankou, je jej typickým atribútom.

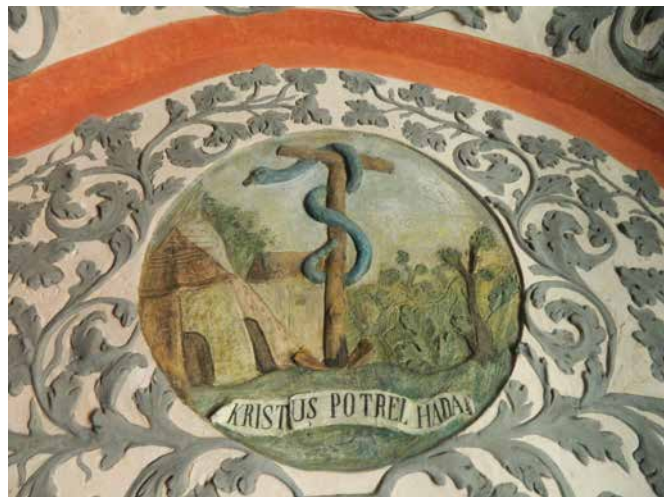
Súbor kruhových medailónov na stenách v čelách výsečí tematicky vyjadruje posolstvá akcentované nápismi na páskach, spodobené kresťanskými symbolmi. V medailóne s textom *V BIEDE POMÁHA P. BOH* (16, obr. 11) je zobrazená loď na mori s napnutými bielymi plachtami a dvomi sťažňami, na ktorú po rebríku vystupuje človek. V kresťanskej symbolike záchranná loď symbolizuje Krista, biela plachta sa prirovnáva k Duchu Svätému. Nápis na páske poukazuje na jednu z Božích pomáhajúcich milostí, ktorú udeľuje Boh človeku na posilnenie vôle, aby mohol vykonať spasiteľné skutky a chránil sa hriechov. Bieda v tomto zmysle má význam duchovného úpadku. Posolstvo medailónu s nápisovou páskou *PEVNÁ VIERA VÍŤAZÍ!* (17) symbolizuje na skalnom pobreží vyobrazená kotva (*Crux dissimulata*) ako sťažň lode s bielou plachtou. Za kotvou na vodnej hladine v diaľke pláva loďka so sťažňom v tvare latinského kríža, v ktorej sedí postava. *Crux dissimulata*, atribút božskej cnosti Nádeje, v užšom zmysle symbolizuje nádej na vzkriesenie a spolu s bielou plachtou je symbolom vykúpenia. V medailóne sa vyskytuje viac symbolov nádeje – prístav v pozadí a loďka na mori. Kríž tvaru T (*tau – crux patibulata*) ovinutý hadom s textom *KRISTUS POTREL HADA* (18, obr. 12) stotožňujeme



11. Medailón č. 16 – V BIEDE POMÁHA P. BOH. Foto: autorka.

s Mojišiovým biblickým medeným hadom, predstavujúcim predobraz Krista Ježiša. V tomto kontexte medený had, ktorý uchránil život hadmi otrávených Izraelitov, symbolizuje predobraz víťazstva Krista nad hriechom a nad smrťou. Reliéf s milostivým Jezuiatkom nesúcim na ramene kríž a držiacim zatvorenú knihu (19, obr. 13) má na páske text *CHOĎ ZA KRISTOM* s jasným posolstvom. Pod medailónom je umiestnená malá tabuľka, ktorej text informuje o obnove štukovej výzdoby v roku 1911: *OBNOVIL – SAMUEL ŽÁK – S manželkou – KRISTINOU r. ŠETKA – r. P. 1911. Maľoval R. Hornák z Modry.* Medailón (20) s textom *DÚFAJ V BOHA* zahŕňa viaceré symboly. Na skalnom pobreží je zobrazená kotva, kresťanský symbol nádeje, za ňou sa na pokojnej vodnej hladine plaví loďka s bielou plachtou. Nad kotvou bdie Božie vševidiace oko a nad ním ruka sypúca z dlane zlaté mince symbolizuje štedrosť všadeprítomného Boha. V ploche medailónu (21, obr. 14) s nápisom *BOH POMÔŽE!* sú v diagonálnej kompozícii v oblakoch zobrazené dve ľudské hlavy. Horná prináleží Bohu, z úst ktorého diagonálne smerom nadol k hlave človeka vychádza text *NEBOJ SA VER!* a zdola nahor z úst človeka smerom k Bohu je formulovaná prosba *PANE SMILUJ SA!* V strede kruhu sa oba texty stretávajú. V symbolike obrazca Boh v nebesiach povzbudzuje vo viere človeka, prosiaceho o zmilovanie. Osobitý medailón (22, obr. 15) s nápisom *HALLELUJAH!* má tvar emblému po stranách s rozvinutými krídlami. Predstavuje skupinu piatich hudobníkov – dirigenta, píšťalkára, violončelistu, organistu a bubeníka. V ikonografickej rovine hudbu v kresťanstve charakterizuje predovšetkým hudba liturgická, tvoriaca časť bohoslužieb. Krídla samotné naznačujú milosť Božiu. Okrídlený emblém poukazuje na povznesenie človeka k Bohu prostredníctvom hudby. Medailón (23, obr. 16) s nápisom *NÁPOJ SPASENIA* obsahuje kalich s vínom – krvou Krista, ktorá nastupuje na miesto krvavej obety Starej zmluvy. Zo zeme vychádzajúca ruka v čiernom rukáve, pripomínajúcom mníšsky benediktínsky habit, sa dotýka zlatého kalicha, ktorý z nebies podáva Božia ruka.

Pomerne úzky priestor druhej, štukami vyzdobenej miestnosti, tzv. bývalej „krstiteľne“, je prístupný z prejazdu. Presvetľuje ho okno orientované do ulice a menšie, umiestnené oproti vo východnej stene, orientované do dvora. Na rozdiel od severnej miestnosti štukovú výzdobu tejto charakterizuje výlučne rastlinná ornamentika (obr. 17) zväčša opakujúca tvary ornamentov severnej miestnosti. Bočné steny odľahčujú niky s polkruhovými záklenkami, zdobe-



12. Medailón č. 18 – KRISTUS POTREL HADA. Foto: autorka.



13. Medailón č. 19 – CHOĎ ZA KRISTOM. Foto: autorka.

né štylizovanými listami, kvetmi a akantovými úponkami. Ornamentiku západnej a východnej steny nad oknami charakterizuje vrstvená štuková mušľa, zospodu ktorej do strán vychádzajú akantové úponky. Miestnosť je zaklenutá polkruhovou valenou klenbou so štyrmi párami styčných výsečí, na hranách so súvislými listovými pletencami, ktoré tak ako v severnej miestnosti vychádzajú z rozmerných listov klenbových nábehov. (obr. 18) Dotyky hrotov výsečí spájajú kvetinové rozety, v jednom prípade rozetu nahrádza „svorník“ v podobe strapca hrozna ovenčeného listami viniča. Štukové ornamenty akantových rozvilín a listových vetiev ruží a viniča, zväzovaných stužkou, pokrývajú celú klenbu. Nevynechávajú ani čelá výsečí s ovocnými alebo kvetinovými strapcami, ani horné časti stien pod nábehmi klenby, kde na južnej stene ornamentiku charakterizujú prekrížené vetvy viniča, vavrínu a vetvy ruží zopnuté stuhou, na severnej prebiehajúci volútový rozvilinový akantový pás.

Diapazón foriem v oboch miestnostiach ručne modelovanej ornamentiky s plasticitou podporenou rytými líniami, štýlové vyhotovenie a kompozičné danosti dovoľujú charakterizovať jej typické znaky. Zo sumáru ornamentov sú charakteristické navzájom neprepletané akantové rozviliny stáčané do volút, vrapované boltce, ornamenty listových a kvetinových vetiev spájané úponkami v podobe vrapovaných pásov, motívy viniča, jazykovité dlhé listy, vertikálne visiace dvojité ovocné strapce, listovými strapcami a ple-



14. Medailón č. 21 – BOH POMÔŽE! Foto: autorka.



15. Medailón č. 22 – HALLELUJAH! Foto: autorka.



16. Medailón č. 23 – NÁPOJ SPASENIA. Foto: autorka.

tencami zvýraznené hrany klenbových výsečí s rozvinutými listami v hrotoch, rozety v stykoch výsečí, vrstvené mušľové motívy, vrapované pásky a tiež rozvinutými listami obalené hrany klenbových nábehov. V umeleckohistorickej rovine predmetná štuková výzdoba prezentuje dielo, v prejave ktorého štika prestavuje svojbytný a plnohodnotný umelecký prejav, rešpektujúci a zvýrazňujúci tektonické danosti miestností. Naturalistická ornamentika s mäkkou modeláciou ručne tvarovaných prvkov síce nie je prísne symetrická, ale

vizuálne rešpektuje súmernosť kompozícií. V konečnom dôsledku vytvára dekoratívne plnú masívnu výzdobu, v prípade severnej miestnosti s integrovanými reliéfnymi medailónmi. Kolorované medailóny s reliéfnymi majú vnútorné plochy mierne vpadnuté, plastické figúry sú spravidla vsadené do prírodného prostredia, často v plošnom pozadí s namaľovanou architektúrou. Tak ako ornamenty i tvary v medailónoch sú zvýraznené rytými linkami nielen v obrysoch, ale rytá linka sa objavuje aj v detailoch. Pletencový rám lemuje len medailón vo vrchole klenby severnej miestnosti, ale pôvodný, nezrealizovaný zámerpletencových rámov nachádzame aj v rytej predkresbe po obvode medailónu s nápisom *PEVNÁ VIERA VÍŤAZÍ a DÚFAJ V BOHA*. Porovnávajúc bravúrne naturalisticky zvládnutú ornamentiku s rustikálne podanými figúrami v medailónoch s anatomickými nepresnosťami nás vedie k názoru, že štuková výzdoba môže byť dielom dvoch autorov. Napriek kvalitatívnym rozdielom vo vyhotovení ornamentiky a reliéfov v medailónoch pôsobí výzdoba ucelene a harmonicky.

Základné historické údaje o vzniku objektu podal Štefan Žák v rukopise *História mesta Modry*.² V ňom uvádza, že v dome na Štúrovej ulici, v bývalej evanjelickej modlitebni, je zachovaná klenba z roku 1632 bohato vyzdobená štukami a malbami, upravená v 20. storočí. Podľa informácie bývalej majiteľky domu Vilmy Žákovéj v tejto miestnosti bola štuková výzdoba prekrytá omietkou až do roku 1911, keď ju objavil Samuel Žák. Výnimočný nález sa dočkal prezentácie obnovou synom sochára Rudolfa Hornáka, o čom svedčí malá nápisová tabuľka. Podľa tzv. Doležalovej kroniky dom stál už v rokoch 1616 – 1632. Až neskôr bol dočasne používaný ako evanjelická modlitebňa, ktorú navštevovali aj cirkevníci z Veľkých Levár.³ Podľa Doležala v ňom dočasne sídlili hugenoti utekajúci z Francúzska. Štukovú výzdobu realizovali približne počas jedného roka údajne dvaja talianski majstri, ktorí poznali kazeín a miešali sadru s kravským tvarohom a vajčkami. V čase, keď boli evanjelikom odobraté všetky kostoly, dom patrila benediktínom a využívaný bol ako ubytovňa choralistov, katolíckych študentov. Až po prijatí Tolerančného patentu sa stal evanjelickou farou a následne ho pravdepodobne odkúpila rodina von Mayer.⁴ Podľa Vilmy Žákovéj boli poslednými majiteľmi domu von Mayer – mäsiar,⁵ Nachtigal – mäsiar a Samuel Žák – vinár. Poznatky o dome na Štúrovej doplnil Dr. Václav Fiedler.⁶ Vychádzajúc z archívnych podkladov uviedol, že v čase protireformácie boli do Modry na základe zmluvy zo dňa 26. júna 1674 medzi zástupcom mesta Modra a zástupcom arcibiskupstva uvedení benediktíni z Pannohalmského kláštora, ktorí v Modre pôsobili od 10. februára 1675 do roku 1777. Objekt na Štúrovej, dovtedy užívaný ako evanjelická fara, prešiel do ich majetku a zriadili v ňom *akýsi internát pre choralistov – študentov (musici)*, ktorých vydržiavanie však prislúchalo mestu. Štukovú výzdobu miestností Fiedler datoval do obdobia okolo roku 1690 a obrazy charakterizoval ako protireformačné, *jednak ku hlasu, spevu a hudbe sa tiahnuce, a teda ideovo službe veľmi primerané*.⁷ Dom na Štúrovej ako evanjelickú modlitebňu (*imház*), ktorá bola zriadená pred rokom 1674, v dobe, keď evanjelici nemali kostoly, spomenul aj maďarský historik Dr. Aladár Vende.⁸ V pozostalosti Pavla Šullu sa nachádza rukopis č. 154 s názvom *Poznámky ku tzv. Evanjelickej modlitebni na Štúrovej ul. č. 175 v Modre*,⁹ v ktorom sú v zásade zopakované poznatky Dr. Fiedlera. Pavol Šulla objekt nazval „Maierovsko – Žákovským“. Spomína zápisnicu, ktorú mesto uzavrelo v roku 1674 s benediktínmi,

ktorí tu nasledujúceho roku umiestnili chudobných žiakov – choralistov. Pridáva údaj nemeckého farára Samuela Wölffreia, ktorý v dejinách nemeckej ev. a. v. cirkvi v Modre *Kurtze Nachrichten* napísal, že v tomto roku stratili evanjelici nielen kostoly, ale aj školy, fary (*Prediger Wohnung*) a dom choralistov (*Wohnung der Choralisten*). Vo svojej pozostalosti Pavol Šulla uvádza i odpis povesti bez udania prameňa.¹⁰ V skrátenej podobe obsahuje: *Tento dom patrí medzi najstaršie domy v Modre. Nebol naraz postavený, ale po čiastkách. Postaviť ho dal pred popravou utekajúci emigrant – Lloyd Graeyd, šľachtic, vyšší reveieu-perzus kriminálneho úradu, v dobe panovania Ľudovíta XVI., pre svoju 23-ročnú milenku Krediu Lanndange. Graeyd mal veľkého súpera Alexandra Laukona, ktorý zosnoval proti nemu sprisahanie. Zavčasu ho odhalil a svojmu súperovi, ktorý sa stal rehoľníkom, odpustil. Lloyd na pamiatku zmierenia dal prednú izbu vystaviť, venujúc ju službám Najvyššieho. Stalo sa tak v roku 1796. Každý reliéf na klenbe údajne znázorňuje biblické deje, ktoré videl vo sne. Z Talianska boli prizvaní umelci, aby mu sen vysvetlili a na večné časy znázornili.* Mužský erb je podľa povesti erbom Lloyda Graeyda a druhý, ženský, prináleží šľachtickej Kredie Lanndange.

Vyššie uvedené historické údaje viažu sa k štukovej výzdobe domu na Štúrovej ulici 13 v Modre a legendy s ním spojené sú rozporuplné. Na jednej strane je výzdoba datovaná do roku 1632¹¹ a do tohto roku ho radí aj Súpis pamiatok na Slovensku.¹² Dr. Václav Fiedler výzdobu datuje do záveru 17. storočia a nakoniec síce púťavá, ale nepravdivá legenda vznik výzdoby dobovo viaže až ku koncu 18. storočia.

Nové zistenia vychádzajú z identifikácie erbov v heraldickej posudku Dr. Frederika Federmayera.¹³ Erb v medailóne stredovej severnej výseče identifikoval ako šľachtický erb rodu Jalkóczy, v Modre doložený na prelome 17. a 18. storočia, a erb stredovej južnej výseče priradil šľachtickému rodu von Sixty z Modry, ktorý vznikol v roku 1646. Podľa F. Federmayera z rodu Jalkóczy vynikol najmä Štefan, člen mestského senátu a viacnásobný richtár Modry, písomne doložený v rokoch 1694 a 1704, ktorému erb v medailóne prisudzuje a datuje ho do rozpätia rokov cca 1680 – 1700. Príslušníci rodu von Sixty podľa F. Federmayera patrili medzi šľachtické rody v Modre a v rokoch 1650 – 1750 zastávali popredné miesta v správe mesta. Tieto zistenia jednoznačne spochybňujú pravdivosť vyššie uvedenej legendy a Štefana Jalkóczyho a príslušníka rodu von Sixty stavajú do pozície donátorov modranskej štukovej výzdoby.

Umeleckohistorický výskum realizovaný počas reštaurátorských prác v roku 2004 priniesol nové poznatky o vývoji domu a jeho štukovej výzdobe.¹⁴ Ikonografický rozbor medailónov integrovaných do štukovej výzdoby severnej miestnosti doložil výzdobu ako protireformačnú, najmä v medailónoch so zobrazením Panny Márie a svätíc, ktoré reformačná ideológia vylučuje. Taktiež osobitý okridlený emblém s hudobníkmi naznačuje spojenie s choralistami,¹⁵ pre ktorých tu v roku 1675 benediktíni zriadili domov. Na súvislosť s benediktínmi poukazuje medailón s rukou v čiernom rukáve, pripomínajúcom mníšsky benediktínsky habit.¹⁶ Pravdepodobne tento tematický obsah medailónov mohol byť príčinou neskoršieho omietnutia štukovej výzdoby severnej miestnosti, aktuálne v čase, keď prevzali objekt evanjelici, pričom južná úzka miestnosť s dekoratívnym zdobením bez emblémov ostala naďalej prezentovaná.

Veľkolepá štuková výzdoba pripomínajúca skôr výzdobu šľachtického sídla, nákladná a na zručnosť majstrov náročná,



17. Južná miestnosť, tzv. bývalá evanjelická „krstiteľňa“, pohľad východným smerom. Foto: autorka.



18. Klenbový nábeh s listami v nárožniach. Foto: autorka.

nie je v protireformačnej ideológii pre domovy chudobných študentov ojedinelá. So štukami vyzdobenými fasádami i reprezentatívnymi miestnosťami sa stretávame napr. v budove univerzitného Seminára sv. Štefana v Trnave – Stefaneu, na vstupnom portáli a portáli do kaplnky Seminára sv. Vojtecha – Adalbertina, ktorý založil v roku 1619 arcibiskup Peter Pázmaň pre chudobných študentov jezuitského gymnázia v Trnave a pod. Z tohto pohľadu reprezentatívna štuková výzdoba miestností domu choralistov v Modre nie je v rozpore. Výzdobu domu v Modre vnímame v kontexte tvorivých impulzov reflektujúcich na výdobytky predovšetkým talianskeho štukatérskoho umenia, ktorého inšpirácie sú zrejmé. Priblížiť autorský profil môžeme len na základe dostupného sortimentu podobných prác talianskych majstrov pôsobiacich na západnom Slovensku s presahom do Rakúska a Maďarska. Kontakty na tvorcov výzdoby mohli sprostredkovať samotní benediktíni, ale nie je vylúčené, že sprostredkovateľom bol Jakub Haško, ktorý pôsobil v Modre v roku 1653 ako farár. V roku 1664 sa stal farárom trnavských Slovákov¹⁷ a neskôr, ako novomestský prepoš, v 70. rokoch 17. storočia zahájil obnovu kostola v Novom Meste nad Váhom vrátane jedinečnej štukovej výzdoby interiéru.

Pri porovnaní štukovej ornamentiky interiéru bývalého univerzitného kostola, dnes Katedrály sv. Jána Krstiteľa v Trnave, diela talianskych umelcov Pietra Antonia Contiho, G. B. Rossa a G. Torniniho,¹⁸ nachádzame podobnosti v type



19. Katedrála sv. Jána Krstiteľa v Trnave – detail štukovej výzdoby klenby presbytéria s medailónom nad hlavicou pilastra. Foto: autorka.



20. Prepoštský Kostol Narodenia Panny Márie v Novom Meste nad Váhom – detail klenby presbytéria. Foto: autorka.

ornamentiky pletencov na hranách výsečí a listových a kvetinových vetiev s miernymi odchýlkami. Akantové rozviliny na klenbe lode a presbytéria sú oproti modranským subtilnejšie a niektoré navzájom prepletené. Plastické pletencové rámy malovaných obrazov sú v rastri voči modranským odlišné, listy ruží sú po okrajoch rastrované vrúbkami a odlišnú

formu majú i ornamenti spodobujúce dlhé jazykové listy obklopujúce medailóny nad hlavicami pilastrów. (obr. 19) Formy dekoratívno-plastických prvkov v štukovej výzdobe presbytéria prepoštského Kostola Narodenia Panny Márie v Novom Meste nad Váhom predstavujú vrstvené mušle, tiež listové a kvetinové vetvy.¹⁹ (obr. 20) V pletencoch zvyrazňujúcich hrany klenbových výsečí, rozdielne voči modranským štukám, je vrstvenie listov a charakteristické vavrínové bobule, ktoré sú ich súčasťou.²⁰ Taktiež rozmerné listy v nábehoch klenby vykazujú formálne odlišnosti. Ornamenti s využitím listových vetiev, viniča s hroznami, dlhých jazykových listov, vrapované úponky a listové pletence štukových vnútorných rámov medailónov s reliéfnymi výjavmi z obdobia medzi rokmi 1675 – 1694 nachádzame i v Kaplnke sv. Jozefa v Novom Meste nad Váhom, ktoré taktiež naznačujú typologickú súvislosť, ale tiež podobné rozdiely. Pietrovi Antonioví Contimu je pripisovaná pôsobivá ornamentika štukovej výzdoby oratória kláštora klarisiek v Trnave, datovaná rokom 1690 a signovaná C.A.N.F. Podobné s modranskými sú najmä listové pletencové rámy kruhových medailónov s reliéfnymi anjelov putti. Štuková výzdoba klenby meštianskeho domu na Hlavnej ulici v Trnave (bývalé popisné číslo 1276) je voči modranskej plasticky kontrastnejšia, využitím nízkych reliéfov i temer plnplastických. Štýlovo podobné akantové listové rozviliny s modranskými nachádzame v štukovej výzdobe zo 17. storočia viedenskej Baziliky Panny Márie (*Schottenkirche*), ktorá je kláštorným kostolom benediktínskeho opátstva. Na rozdiel od modranskej ornamentiky nie sú v nich integrované boltce a v niektorých prípadoch akanty sú navzájom prepleté. Štuková výzdoba, dielo Pietra Antonia Contiho vo farskom a pútnickom Kostole Nanebovzatia Panny Márie v rakúskom Frauenkirchene, i štuková výzdoba Kostola sv. Juraja v Šoprone zo začiatku 18. storočia, nesie určité spoločné formálne prvky v použití ornamentiky, so štýlovými znakmi skôr inklinujúcimi k trnavskému Kostolu sv. Jána Krstiteľa. Štýlovú podobnosť s modranskou štukovou výzdobou skôr nachádzame v tvare rozmerných listových ornamentov, vyrastajúcich z nábehov klenieb bývalej súdnej siene Starej radnice v Bratislave, v diele talianskeho štukatéra Bastiana Corati-Orsatiho (1695),²¹ ale listové pletence v hranách výsečí a pletencov v ráme maľby na klenbe, ako aj listové vetvy, dopĺňajú vavrínové bobule, ktoré sa v modranskej ornamentike nevyskytujú.

Na základe rozdielov vo formálnych a štýlových prevedeniach dobových analógií považujeme určenie autora modranských štuk za predčasné, i keď s vedomím, že jednotliví tvorcovia sami prechádzali tvorivým vývojom. Ornamenti vychádzajúce z dobových vzorov štukatérski majstri modifikovali a variovali do originálnych tvarov, obohacujúc tak zaužívané schémy, podporené osobitým rukopisom. Komparatívny materiál síce poukazuje na súvisiace dobové formálne znaky, ale v štýlovom prevedení sme s modranskou štukovou výzdobou nenašli identický rukopis. V sumáre modranskej štukovej ornamentiky prvky, ktoré vo vyššie uvedených komparáciách nenachádzame, predstavujú vrapované boltce v akantových rozvilinách, strapce prerastných listov pripomínajúcich kvety antúria v čelách výsečí južnej miestnosti a listové strapce v hranách výsečí severnej miestnosti. Faktory historické, spoločenské i slohové, ktoré umožnili realizovať reprezentatívny modranský výtvarný artefakt barokovej štukatúry, vymedzujú jeho vznik v období poslednej štvrtiny 17. storočia. Slohové a štýlové vyhotove-

nie s dominanciou plastickej dekorácie radí toto umelecké dielo do skupiny štukatárskej tvorby, kvalitou zodpovedajúcej dielam talianskych majstrov. ■

Bibliografia

- BALEKA, Jan. *Výtvarné umění – výkladový slovník*. Praha : Academia, 1997, 429 s.
- BIEDERMANN, Hans. *Lexikón symbolov*. Bratislava : Obzor, 1992, 376 s.
- BOROVŠZKY, Samu. *Magyarország Vármegyei és Városai : Pozsony Vármegye*. Budapest : Apollo Irodalmi Társaság, 1904, 754 s.
- ČERCHLOVÁ, Zuzana. *Štuková výzdoba bývalého prepoštského kostola Narodenia Panny Márie, kaplnky sv. Jozefa a refektória bývalej prepoštkej budovy v Novom Meste nad Váhom*. (Diplomová práca). Bratislava : Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, 1999.
- DUBNICKÝ, Jaroslav. *Ranobarokový kostol v Trnave*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1948, 151 s.
- DUBOVSKÝ, Ján Milan. *Dejiny Modry. Náboženské a kultúrne pomery (rkp.)*. MV SR, Štátny archív v Bratislave, pracovisko Archív Modra.
- FEDERMAYER, Frederik. *Heraldický posudok (rkp.)*. Bratislava, 2004.
- FIEDLER, Václav. Počiatky protireformácie v Modre. In *Slovenský denník*, 23. 2. 1925.
- FOUILLOUX, Danielle a kol. *Slovník biblické kultury*. Praha : EWA, 1992, 320 s.
- HEINZ-MOHR, Gerd. *Lexikon symbolů : obrazy a znaky křesťanského umění*. Praha : Volvox Globator, 1999, 318 s.
- CHLUMSKÝ, Jan. *Vzory křesťanského života*. Třebíč : Arca Jimfa, 1991, 184 s.
- JANKOVIČ, Vendelín a kol. *Pamiatky na Slovensku. Súpis pamiatok IV*. Bratislava : Slovenský ústav pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody; Obzor, 1978, 736 s.
- MEDVECKÝ, Jozef. Klenbové fresky Univerzitného kostola sv.

- Jána Krstiteľa a otázka autorstva. In *Pamiatky Trnavy a Trnavského kraja 15. Zborník zo seminára konaného dňa 8. 12. 2011*. Trnava : Krajský pamiatkový úrad, 2012, s. 19-26.
- MV SR, Štátny archív v Bratislave, pracovisko Archív Modra, osobný fond Pavol Šulla (1898 – 1976). Inventár spracovali: Katarína Pavlíčková a Tatjana Mináriková.
- LEHOTSKÁ, Darina. *Dejiny Modry 1158 – 1958*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1961, 184 s.
- LEJSKOVÁ-MATYÁŠOVÁ, Milada. Reliéf Edelmanna paláce v Olomouci a jejich grafické predlohy. In *Umění*, 10, 1962, č. 2, s. 189-193.
- LORAD, E. *Umelecko-historické pamätné kostoly na Slovensku*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 1957, 308 s.
- MINICH, Daniel. *Zpráva o pristavaní veže ku chrámu evanjelického aug. vyznania slovenskému v Modre, spísaná na žiadosť výboru cirkve (rkp.)*. Preklad a spracovateľ Dpt. Štefan Žák, Modra, 2002. Súkromný archív Vilmy Žákovéj.
- RADVÁNI, Hadrián. *Trnavské kostoly*. 4. vyd. Úvod Jozef Šimončíč. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 2001, 40 s.
- RYNEŠ, Václav. *Atributy v umění. Světci, jejich patronáty a atributy*. Roztoky u Prahy : Oblastní muzeum, 1971, 74 s.
- SABADOŠOVÁ, Elena. *Umelecko-historický výskum. Modra, meštiansky dom, Štúrova č. 13, štuková a maliarska výzdoba klenieb dvoch miestností (rkp.)*. Bratislava, 2004.
- SABADOŠOVÁ, Elena a kol. *Stará radnica, Hlavné nám. 1 v Bratislave. Architektonicko-historický a umelecko-historický výskum interiérov radničného komplexu II*. (rkp.). Bratislava : MÚOP, 2005.
- SCHREIBER, Ján Juraj. *Popis slobodného kráľovského mesta Modry v Dolnom Uhorsku, načrtnutý a usporiadaný Jánom Jurajom Schreiberom, v tom čase mešťanomom tohože mesta a zároveň inšpektorom evanjelických zborov v Modre, v roku 1719 v Žitave, tlačou Michaela Hartmanna*. Preklad Ján Milan Dubovský. Modra, 1998.
- STUDENÝ, Jaroslav. *Křesťanské symboly*. Olomouc, 1992, 369 s.
- VIŠŇOVSKÝ, Mikuláš – ŠOKA, Silvester. *Malý teologický lexikon*. Bratislava : Cirkevné nakladateľstvo, 1989, 510 s.
- ŽÁK, Štefan. *História mesta Modry – register udalostí (rkp.)*. Modra, 2003. Súkromný archív Vilmy Žákovéj.

¹ Dom je v Ústrednom zozname pamiatkového fondu SR zapísaný od 17. júla 1963 ako „meštiansky dom“.

² ŽÁK, Štefan. *História mesta Modry – register udalostí (rkp.)*. Modra, 2003. Rukopis je v majetku súčasného majiteľa objektu, na študijné účely ho poskytl Vilma Žáková, bývalá majiteľka.

³ Informácie z kroniky poskytl Vilma Žáková. Doležal bol farárom ev. a v cirkvi.

⁴ Podľa V. Žákovéj sa na cintoríne nachádzali tri náhrobníky von Mayerovcov. Jeden z rodiny odišiel do Ameriky, kde bol školníkom, keďže neovládal cudziu reč.

⁵ Mayer mal podľa V. Žákovéj v bývalej „krstiteľni“ predajňu mäsa.

⁶ FIEDLER, Václav. Počiatky protireformácie v Modre. In *Slovenský denník*, 23. 2. 1925.

⁷ Tamže.

⁸ VENDE, Aladár. Pozsony vármegye községei. In BOROVŠZKY, Samu. *Magyarország vármegyei és városai : Pozsony Vármegye*. Budapest : Apollo irodalmi társaság, s. 204, 205.

⁹ MV SR, Štátny archív v Bratislave, pracovisko Archív Modra, osobný fond Pavol Šulla (1898 – 1976). Inventár spracovali: Katarína Pavlíčková a Tatjana Mináriková.

¹⁰ Rukopis poskytl bývala majiteľka domu Vilma Žáková.

¹¹ ŽÁK, 2003, ref. 2.

¹² Kol. autorov. *Pamiatky na Slovensku. Súpis pamiatok IV*. Bratislava : Sloven-

ský ústav pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody a Obzor, 1978, s. 83.

¹³ FEDERMAYER, Frederik. *Heraldický posudok (rkp.)*. Bratislava, 2004. Príloha v dokumentácii: SABADOŠOVÁ, Elena. *Umelecko-historický výskum. Modra, meštiansky dom, Štúrova č. 13, štuková a maliarska výzdoba klenieb dvoch miestností (rkp.)*. Bratislava, 2004.

¹⁴ SABADOŠOVÁ, 2004, ref. 13.

¹⁵ Medailón č. 22 s nápisom HALLELUJAH!

¹⁶ Medailón č. 23 s nápisom NÁPOJ SPASENIA.

¹⁷ LORAD, E. *Umelecko-historické pamätné kostoly na Slovensku*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 1957, s. 160.

¹⁸ MEDVECKÝ, Jozef. Klenbové fresky Univerzitného kostola sv. Jána Krstiteľa a otázka autorstva. In *Pamiatky Trnavy a Trnavského kraja 15. Zborník zo seminára konaného dňa 8. 12. 2011*. Trnava : Krajský pamiatkový úrad, 2012, s. 19-26.

¹⁹ Bez doloženého autora.

²⁰ Podobné nachádzame v niektorých bočných kaplnkách Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave. Na podobnosť formálnych prvkov trnavského univerzitného kostola a novomestskej štukovej výzdoby upozornil už Jaroslav Dubnický. DUBNICKÝ, Jaroslav. *Ranobarokový kostol v Trnave*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1948, s. 115.

²¹ SABADOŠOVÁ, Elena a kol. *Stará radnica, Hlavné nám. 1 v Bratislave. Architektonicko-historický a umelecko-historický výskum interiérov radničného komplexu II*. (rkp.). Bratislava : MÚOP, 2005.



„Stratený“ epitaf rodiny Wolfganga Kögla

K pohnutým osudom jedného náhrobníka z bratislavského dómu¹

PATRIK BAXA

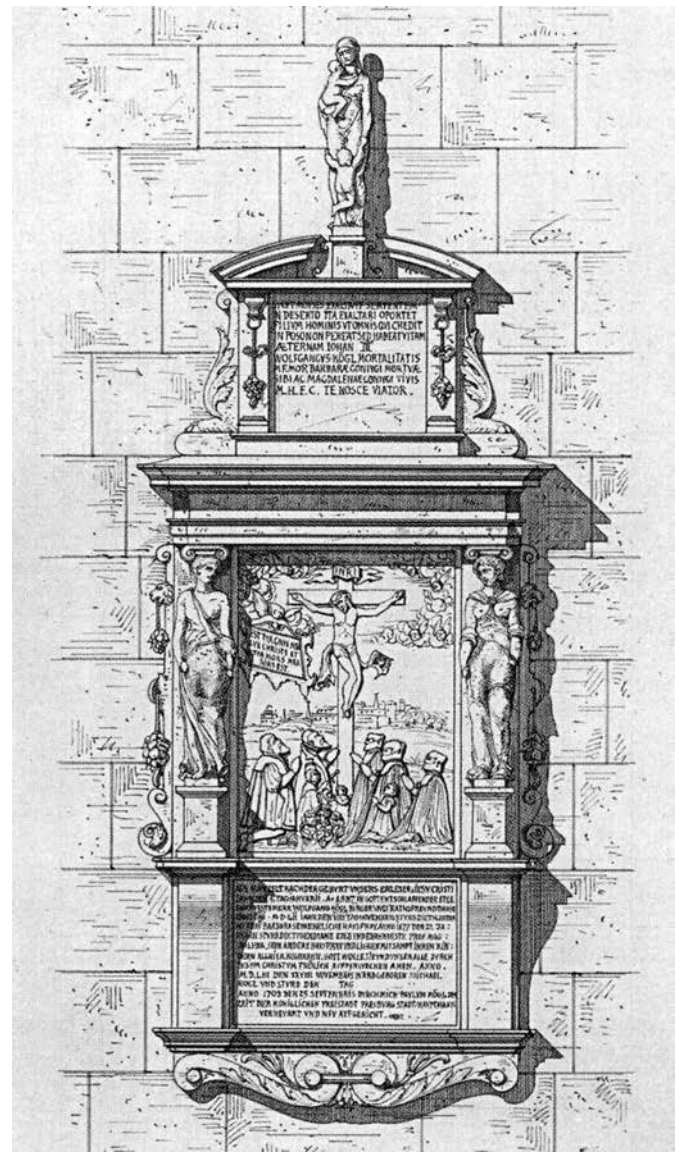
Mnohé vedecké a odborné publikácie o dejinách renesančného umenia na našom území spomínajú pomerne známy epitaf rodiny Wolfganga Kögla, ktorý bol pôvodne umiestnený v bratislavskom Dóme sv. Martina.² Čitateľ sa dozvie, že v dómskej krypte je dodnes uložený mimoriadne hodnotný ústredný reliéf epitafu patriaci medzi najlepšie bratislavské sochárske diela 16. storočia,³ ale ostatné časti náhrobníka – bočné karyatídy, dve nápisové tabule, socha z nadstavca a jednotlivé architektonické články – sú podľa týchto prác nezvestné.⁴

Epitaf pripomínal rodinu významnej prešporskej osobnosti: Wolfgang Kögl bol dlhoročným mestským radcom, komorníkom, kapitánom, mešťanostom a richtárom (vo funkčných obdobiach 1561 – 1563, 1566 – 1567 a 1568 – 1569).⁵ Wolfganga a jeho najbližšiu rodinu pochovali v Dóme sv. Martina alebo na cintoríne okolo chrámu, no polohu ich hrobu a priestor, kde bol epitaf pôvodne umiestnený, zatiaľ nevieme presnejšie lokalizovať.⁶ Najneskôr v roku 1826 sa však táto sepulkrália nachádzala na fasáde juhozápadného boku oporného piliera, ktorý podopiera juhovýchodné nárožie južnej lode chrámu.⁷ Pozoruhodné umelecké dielo zdobilo túto časť dómu ešte v 50. rokoch 20. storočia (z oporného piliera ho neodstránili ani pri regotizácii chrámu), no jeho ďalšie osudy sú zahalené tieňom tajomstva, rôznych dohadov a pochybností. (obr. 1)

Náhrobník, ktorého niekdajšiu podobu môžeme vidieť na viacerých archívnych fotografiách a na dobovej kresbe⁸ Jozefa Könyökiho,⁹ sa skladal z troch základných častí: centrálného reliéfného výjavu obklopeného dvomi karyatídami, nadstavca vo forme nápisovej tabule umiestnenej v renesančnej edikule doplnenej alegorickou sochou Lásky (*Caritas*) a z dolnej časti, ktorú predstavovala druhá nápisová tabuľa s postrannými konzolami a ukončením prostredníctvom štvorice volút.

Ústrednému reliéfu vyhotovenému z tzv. solnhofenského vápenca¹⁰ dominuje tradičný výjav Ukrižovaného (kríž so zaveseným telom Ježiša Krista a nápisom INRI), pod ktorým kľačí rodina Köglovcov. Vľavo – heraldicky však ide o pravú stranu – sú zobrazení dvaja starší mužskí členovia rodiny a na pravo tri ženy, pričom dve z nich majú nad hlavami krížiky, čo znamená, že v čase vyhotovenia epitafu už nežili. Postavy dospelých ľudí dopĺňajú tri deti: naľavo dvaja chlapci a vpravo jedno dievča. Všetky tri deti majú nad hlavami krížiky.¹¹

Túto scénu v hornej časti akcentujú oblaky s niekoľkými anjelskými hlavami; anjel pod Kristovou pravou rukou drží ozdobnú kartušu, v ktorej sa vyníma latinský nápis EST TVA CRUX MEA / LVX CHRISTE ET / TVA MORS MEA / SORS EST (Tvoja kríž, Kriste, je moje svetlo a tvoja smrť je môj osud). Pozadie



1. Epitaf na zameraní Jozefa Könyökiho (1878). Reprodukcia z knihy *Renesancia : Umenie medzi neskorou gotikou a barokom* (Ivan Rusina a kolektív, Bratislava, 2009, s. 788).

výjavu tvorí reliéf mesta obsahujúci dva pozoruhodné detaily – vidíme tu konštrukciu so slučkou (zrejme šibeniца) a hrot jednej veže ozdobený polmesiacom, symbolom islamu. Pravdepodobne ide o zobrazenie Jeruzalema¹² s Olivovou horou. Pri dolnom okraji reliéfu – povedľa kľačiacich mužov – sa nachádza erb rodu Köglovcov: v štíte je zobrazený dvojchvostý lev, ktorý stojí na zadných nohách nad trojvrším, má vyplazený jazyk a v predných labách drží kolk (kuželovitú hracu figúrku).¹³ Štít po stranách obklopujú prikrývavlá a hore ho završuje turnajová prilba, koruna a klenot stvárnený ako erbové znamenie, t. j. dvojchvostý lev s vyplazeným jazykom a kolkom. Súčasná umenoveda tento reliéf považuje za dielo pravdepodobne viedenského sochára, ktorý odviezol naozaj kvalitnú prácu tak pri zo-

brazení Ukrižovaného, ako aj jednotlivých členov Köglovej rodiny (snáď okrem postáv detí, kde celkom nedodržel proporcie a portrétné črty).¹⁴ (obr. 2)

Bočné strany reliéfu dopĺňali dve karyatídy na pomerne vysokých podstavcoch¹⁵ a ozdoby vo forme volút kombinovaných s florálnymi motívami. Hlavy karyatíd niesli iónske stĺpové hlavice podopierajúce výrazné kladie s rímsou, nad ktorou bol osadený nadstavec – renesančná edikula ukončená rozoklaným frontónom. V edikule sa nachádzala tabuľa s nasledovným latinským nápisom:

SICVT MOYSES EXALTAVIT SERPENTEM / IN DESERTO ITA EXALTARI OPORTET / FILIVM HOMINIS VT OMNIS QVI CREDIT / IN IPSO NON PEREAT SED HABEAT VITAM / ÆTERNAM IOHAN III WOLFGANGVS KÖGEL MORTALITATIS / MEMOR BARBARÆ CONIVGI MORTVÆ / SIBI AC MAGDALENÆ CONIVGI VIVIS / M[ONUMENTVM].H[OC].F[ACIENDVM].C[VRAVIT]. TE NOSCE VIATOR

Preklad:

A ako Mojžiš vyzdvihol na púšti hada, tak musí byť vyzdvihnutý aj Syn človeka, aby každý, kto verí, mal v ňom večný život.

Ján 3 [verš 14 – 15]¹⁶

Vedz, pocestný, že mŕtvemu Wolfgangovi Köglovi, na pamiatku nebohej manželky Barbory a sebe, Magdaléne, žijúcej manželke, som obstarala stavbu tohto pomníka.

Nápisovú tabuľu na bokoch rámovali dva pilastre, ktorých čelné plochy skrášľovali plastické strapce hrozna, pričom vonkajšie okraje pilastrov boli doplnené prvkami volút sčasti pokrytými akantovými listami a zakončenými levími labami. Nad stredom rozoklaného frontónu sa vynímal osobitný akcent: skulptúra ženskej postavy s dvomi malými deťmi predstavujúca alegorické zobrazenie starostlivej či milosrdnej Lásky (*Caritas*). Celý nadstavec chránila dobová kovaná mreža.

Pod centrálnym reliéfom epitafu sa nachádzala ďalšia nápisová tabuľa, ktorú na bokoch dopĺňali dve konzoly (podopierali podstavce karyatíd). Náhrobník v dolnej časti ukončovala rímsa a štyri symetrické volúty čiastočne pokryté akantovými listami. Druhá nápisová tabuľa – podľa typu písma a datovania textu – pochádza s najväčšou pravdepodobnosťou z roku 1703. Domnievame sa, že v tomto roku pri obnove epitafu, o ktorej sa text zmieňuje, vymenili nejakú staršiu (snáď poškodenú) dosku za novú, zachovanú dodnes. Nemecký text je tak zrejme z väčšej časti prepisom staršieho nápisu datujúceho smrť Wolfganga Kögla, úmrtia jeho dvoch manželiek a narodenie syna Michala, pričom k týmto informáciám na začiatku 18. storočia pridali aj zmienku o aktuálnej obnove náhrobníka:

ALS MAN ZELT NACH DER GEBURT, VNSERS ERLESERS IESU CHRISTI / IAHR DEN 4 TAG JANUARI. A 1587. IN GOTT ENTSCHLAFEN DER EDLVND / EHRNVEST E HERR WOLFGANG KÖGL BURGER VND RATHSFREUND ALHIE / ANNO DNI. M·D·LII· IAHR DEN VIII· TAG NOVEMBRIS STURB DIE TUGENDTSAM: / :ME FRAU BARBARA, SEIN EHELICHE HAUSFRAU ANNO 1577· DEN 21 IA: / NUARI STURB DIE TVGENDTSAMME EDLE UND ERENVEST FRAU MAG: / :DALENA, SEIN ANDERE HAUSFRAU, VND LIGEN MIT SAMPT IHREN KIN: / :DERN ALHIER BEGRABEN. GOTT WOLLE SIE, UND VNS ALLE DURCH / IESUM CHRISTUM FROLICH AUFFERWECKEN AMEN· ANNO. / M· D· LIII· DEN XXVIII· NOVEMBRIS. WARD GEBOREN MICHAEL / KOGL, VND STURB DEN TAG



2. Ústredný reliéf náhrobníka deponovaný v dómskej krypte. Foto: František Baxa, 2011.

ANNO· 1703. DEN 25. SEPTEMBRIS, DURCH MICH PAULUM KOGL DER / ZEIT DER KÖNIGLICHEN FREYSTADT PRESBURG STADT-HAUBTMAN / VERNEÜRRRT, VND NEÜ AUFGERICHT.

V preklade:

Ako sa počíta po roku narodenia nášho Spasiteľa Ježiša Krista, dňa 4. januára roku 1587 v Bohu zaspal urodzený a ctihodný pán Wolfgang Kögl, mešťan a tunajší radca. Roku Pána 1552, dňa 9. novembra, zomrela cnotná pani Barbora, jeho pani manželka; roku 1577, 21. januára, zomrela cnotná, urodzená a ctihodná pani Magdaléna,¹⁷ jeho druhá manželka, a leží tu pochovaná aj so svojimi deťmi. Nech ich Boh, ako aj nás všetkých, radostne vzkriesi skrze Ježiša Krista, amen. Roku 1553, 29. novembra, bol narodený Michal Kögl a zomrel [...] dňa [...]. Obnovené a nanovo vztýčené roku 1703, 25. septembra, mnou, Pavlom Kögglom, toho času mestským kapitánom¹⁸ slobodného kráľovského mesta Prešporok.

Celý epitaf vykazuje znaky manieristického štýlu a ide o pokrokové dielo svojej doby (koniec 16. storočia).¹⁹ V kontexte datovania jeho vzniku sa domnievame, že centrálny reliéf bol vyhotovený už počas života Wolfganga Kögla: pod výjavom Ukrižovania sa modlia iba dvaja dospelí muži, pričom jeden z nich by mal predstavovať práve Wolfganga, ale umelec nad ich hlavy neumiestnil krížiky, teda v čase vytvorenia reliéfu museli obaja ešte žiť. Latinský text, ktorý jednoznačne hovorí, že *stavbu tohto pomníka* obstarala Wolfgangova vdova Magdaléna, sa preto zrejme vzťahuje len na ostatné prvky epitafu. (obr. 3)

Opísanú podobu diela môžeme vidieť na viacerých fotografiách vyhotovených ešte v polovici 20. storočia, ale





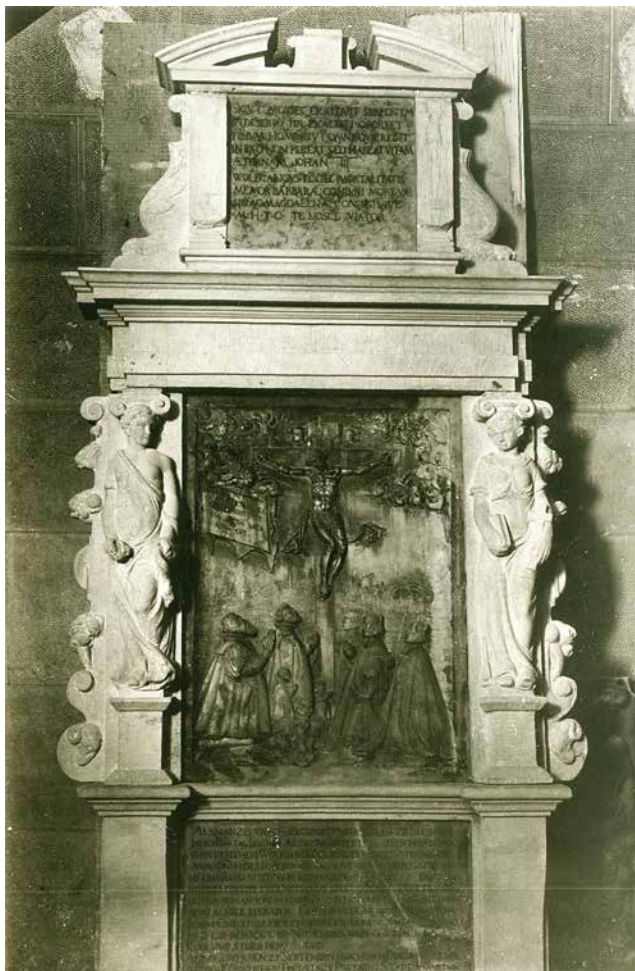
3. Dobová fotografia epitafu umiestneného na opornom pilieri (asi 1936) a to isté miesto v súčasnosti – zreteľne viditeľné sú už len diery po rôznych kovových skobách. Zdroj: Archív PÚ SR, Zbierka reštaurátorských dokumentácií, sign. R 288/B. Foto: Patrik Baxa, 2019.

jeho ďalšie osudy sú zahalené rúškom tajomstva. Z písomností uložených v Archíve Pamiatkového úradu Slovenskej republiky sa však dozvedáme, že súvisia s veľkou obnovou chrámu, ktorá začala v roku 1956.²⁰ Práve počas nej príslušná komisia 4. mája 1957 rozhodla o reštaurovaní epitafu²¹ a vedenie podniku Dielo²² následne vypísalo súťaž na reštaurovanie sochárskych prvkov z fasády chrámu, ktorej predmetom bola i komplexná obnova tohto náhrobníka.²³ Aj keď komisia vo svojom neskoršom uznesení nerozhodla o jeho reštaurovaní,²⁴ Slovenský pamiatkový ústav v auguste 1957 navrhol predmetný epitaf zaradiť *do pracovného plánu*, keďže bol *spomedzi ostatných v najhoršom stave*, pričom mal *najvyššiu umelecko-historickú hodnotu*.²⁵

O samotnom reštaurovaní sa definitívne rozhodlo až na komisionálnej porade uskutočnenej v dňoch 30. a 31. októbra 1958.²⁶ Epitaf mali prostredníctvom podniku Dielo reštaurovať akademickí sochári Valér Vavro a Ladislav Ľudovít Pollák z Piešťan, ktorí 31. októbra 1958 adresovali Rímskokatolíckemu farskému úradu sv. Martina svoju ponuku s podrobnou špecifikáciou všetkých zamýšľaných prác. Pieskovcová architektonická časť náhrobníka a jej výzdoba bola *úplne zvetralá a rozpadnutá*, nápisové tabule popraskané, písmo nečitateľné, mreža chrániaca nadstavec zhrdzavená a pokrivená, pričom alegorická socha Lásky (v archívnych materiáloch nesprávne stotožnená s Pannou Máriou) sa tu už nenachádzala a o mieste jej uloženia reštaurátori nemali žiadnu vedomosť. Našťastie, ústredný reliéf predstavujúci najhodnotnejšiu časť celého diela bol v pomerne dobrom stave: mal len drobné poškodenia a *sčernalý sádrovité po-*

vlak. Reštaurátori ponúkali demontáž epitafu, zabalenie jednotlivých segmentov a ich prevoz do dielne v Piešťanoch, kde sa mali tieto prvky očistiť a umyť, zvetrané časti petrifikovať, pričom chýbajúce fragmenty architektonických článkov a výzdoby bolo treba domodelovať a následne vytesať z kameňa. Dve karyatídy a alegorická postava Lásky sa mali vyhotoviť vo forme replík, zvyšné prvky diela stačilo len zakonzervovať: týkalo sa to ústredného reliéfu a oboch nápisových tabúľ, pri ktorých reštaurátori počítali aj s vytmelením kameňa, vyčistením písmen a ich náterom. Následne sa mali všetky časti epitafu zabaliť, previezť do dómu a osadiť na určenom mieste. Súčasťou ponuky bolo tiež vypracovanie grafickej dokumentácie a fotodokumentácie, pričom všetky práce mali byť ukončené do 15. decembra 1958.²⁷

Na poradách 11. a 13. novembra toho roku sa však rozhodlo, že epitaf *javí v svojej architektonickej časti poškodenie takého rázu, že je nutné prikročiť k vyhotoveniu [jeho] kópie*. Kvôli tomu mali byť originály ústredného reliéfu a dvoch nápisových tabúľ iba očistené, konzervované a vsadené do replík ostatných architektonicko-sochárskych prvkov diela; pôvodné fragmenty bolo treba zakonzervovať, petrifikovať a uložiť v lapidáriu. Socha Lásky (nesprávne považovaná za Pannu Máriu) sa mala vytesať z kameňa podľa príslušnej dokumentácie, pričom reštaurátori mali vykonať aj očistenie a konzervovanie ochrannéj mreže nadstavca.²⁸ Následne hospodárska správa Rímskokatolíckeho farského úradu sv. Martina *na základe rozhodnutia členov dómskej komisie* listom z 27. novembra 1958 objednala reštaurovanie tohto epitafu v podniku Dielo.²⁹ Práce rýchlo napredovali a pri



4. Kópie častí náhrobníka doplnené originálmi ústredného reliéfu a dolnej nápisovej tabule dočasne umiestnené v dómskej Kaplnke sv. Anny.
Zdroj: Archív PÚ SR, Zbierka negatívov, inv. č. 7 326. Foto: Rudolf Kedro, 1959.



5. Kópie karyatíd – dnes súčasť expozície v Dóme sv. Martina.
Foto: František Baxa, 2011.

dielčej kolaudácii v piešťanskom ateliéri sa členovia komisie vyjadrili nielen k predloženej grafickej dokumentácii, ale aj k ornamentálnej výzdobe a modelom karyatíd, ktoré bolo treba nanovo vytesať z kameňa. Popri tom sa rozhodlo, že pôvodná horná nápisová tabuľa zostane ponechaná v originálnej hmote nadstavca (edikuly) a do kópie epitafu bude umiestnená jej replika.³⁰ Záverečná kolaudácia sa uskutočnila 13. decembra 1958 v Piešťanoch, pričom komisia skonštatovala zapracovanie pripomienok z *dielčej kolaudácie*, ako aj odborné a kvalitné vyhotovenie všetkých prác zodpovedajúce *zásadám o ochrane pamiatok*.³¹

Jednotlivé originálne časti epitafu a ich repliky boli začiatkom roka 1959 prevezené do Bratislavy.³² Umieštili ich v dómskej Kaplnke sv. Anny (do kópie epitafu vsadili originálny ústredný reliéf a pôvodnú dolnú nápisovú tabuľu; pozri dobovú fotografiu), kde 5. februára 1959 prebehlo odovzdanie, resp. čiastková kolaudácia³³ tohto diela. Podľa príslušnej zápisnice sa jednotlivé prvky počas cesty z Piešťan nijako nepoškodili, pričom konečnú kolaudáciu bude treba uskutočniť až po montáži diela na pôvodnom mieste – opornom pilieri dómu. V priebehu prác reštaurátori zistili, že *čelá* bočných pilastrov nadstavca kedysi akcentovala plastická výzdoba (nesprávne ju však identifikovali ako karyatídy); keďže bola v origináli len slabo čitateľná, jej rekonštrukcia sa mala vyriešiť dodatočne po predložení dostatočného dokumentačného materiálu.³⁴ (obr. 4)

Nedokončenú kópiu epitafu doplnenú originálmi ústredného reliéfu a dolnej nápisovej tabule však na pôvod-

né miesto už nikdy neosadili, pričom ešte koncom 60. rokov minulého storočia bola opretá o stenu v Kaplnke sv. Anny.³⁵ Vzhľad príslušného oporného piliera tak až dodnes narúšajú diery po kovových skobách, ktoré držali jednotlivé časti náhrobníka.

Aj keď ďalšie osudy zachovaných originálnych prvkov diela a ich kópií nemáme doložené archívnymi materiálmi, je zrejme, že všetky časti epitafu – okrem ústredného reliéfu – boli neskôr odvezené z chrámu a literatúra ich preto považuje za nezvestné. Autorovi tohto článku sa však pred niekoľkými rokmi podarilo nájsť a identifikovať viaceré prvky predmetnej sepulkralie.³⁶ Originály dvoch karyatíd sú zrejme už navždy stratené,³⁷ no ich repliky boli dlho umiestnené v kancelárii Rímskokatolíckeho farského úradu sv. Martina na Kapitulskej ulici č. 9 a dnes sa nachádzajú v niekdajšom Žigmundovom cisárskom oratóriu bratislavského dómu,³⁸ kde sú verejne vystavené. Oveľa dôležitejšia je ale skutočnosť, že sa zachovali viaceré originálne prvky epitafu, aj keď k nim verejnosť nemá prístup: celá horná edikula, rímsa a ukončenie dolnej časti diela sú spolu s kópiou tejto edikuly a novou nápisovou tabuľou, replikou rímsy a kópiou dolnej časti doplnenou originálnou nápisovou tabuľou dodnes depónované v ďalších priestoroch dómskej fary.³⁹ (obr. 5, 6)

Kópie, ktoré reštaurátori zhotovili v roku 1958, však obsahujú viaceré chyby a nepresnosti. Najväčšie nedostatky sa prejavili na replikách dvoch karyatíd: okrem určitých proporčných nezrovnalostí a pod. je to najmä pochybná rekonštrukcia samotnej ikonografie týchto skulptúr. Na-



6. Časti epitafu deponované v priestoroch Rímskokatolíckeho farského úradu sv. Martina: horná edikula – originál a kópia, dolná časť – kópia s originálnou tabuľou, ukončenie náhrobníka – originál.
Foto: Patrik Baxa a František Baxa, 2011.

príklad kópiu pravej karyatídy reštaurátori doplnili krížom a knihou v rukách; na historických fotografiách je však zreteľne vidieť, že originál tejto postavy mal horné končatiny značne deštruované, pričom zmienené prvky na svojom zamieraní nenakreslil ani Jozef Könyöki – atribúty knihy a kríža teda s najväčšou pravdepodobnosťou nijako nevychádzajú z originálu a reštaurátori ich na repliku umiestnili zrejme len podľa svojich predstáv alebo rôznych analógií.⁴⁰ Podobne je to aj s kópiou druhej karyatídy a replikami niektorých ďalších detailov.

Na záver treba podotknúť, že po šesťdesiatich rokoch, ktoré uplynuli od odstránenia epitafu z dómskej fasády, by sa čiastočné upravenie a zreštaurovanie jednotlivých kópií tohto diela stalo vskutku chvályhodným činom. Repliku epitafu doplnenú originálmi ústredného reliéfu a dolnej nápisovej tabule navrhujeme umiestniť v interiéri Dómu sv. Martina, kde by sa toto mimoriadne hodnotné umelecké dielo stalo zaujímavým akcentom pripomínajúcim slávneho prešporského richtára Wolfganga Kögla a jeho rodinu. ■

Príspevok bol vypracovaný v rámci projektu Neznáme kapitoly architektonicko-historického vývoja bratislavského dómu (Program na podporu mladých výskumníkov; garant a zodpovedný riešiteľ Ing. arch. Patrik Baxa) a projektu VEGA 1/0444/17 Tradícia a inovácia v architektúre ako fenomén dlhého storočia (prof. Ing. arch. Jana Pohaničová, PhD., garantka, a Ing. arch. Patrik Baxa, člen riešiteľského kolektívu, pôsobí na Fakulte architektúry Slovenskej technickej univerzity v Bratislave).

¹ Za možnosť nahliadnúť do dokumentov uložených v Archíve Rímskokatolíckeho farského úradu sv. Martina v Bratislave (ďalej len Archív RKFÚSMB) v roku 2011 autor srdečne ďakuje vtedajšiemu dómskemu farárovi ThDr. Mariánovi Červenému, PhD.

² Pozri najmä prácu MIKÓ, Árpád – PÁLFFY, Géza. A pozsonyi Szent Márton-templom késő reneszánsz és kora barokk síremlékei (16 – 17. század). In *Művészettörténeti értesítő*, roč. 51, 2002, č. 1-2, s. 132-134, pričom na s. 134 je uvedený vyčerpávajúci zoznam literatúry k danej problematike. Tiež WAGNER, Vladimír. *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 1930, s. 152 (obr.) a 155; novšie RUSINA, Ivan a kol. *Renesancia : Umenie medzi neskorou gotikou a barokom*. Bratislava : Slovenská národná galéria – Slovart, spol. s r. o., 2009, s. 788-789.

³ RUSINA, Ivan. *Renesančná a baroková plastika v Bratislave*. Bratislava : Tatran, 1983, s. 44.

⁴ Reliéf je t. č. deponovaný v severojužnej chodbe tzv. kanonickej krypty (pod najvýchodnejším travér severnej lode chrámu). Tento priestor tvorí súčasť rozsiahleho dómskeho suterénu, do ktorého sa dnes vstupuje z bočnej Kaplnky sv. Anny. Veľkú hodnotu reliéfu si uvedomovali už v 19. storočí, keď vyhotovili jeho sadrový odliatok pre „národné múzeum“ – HENSZLMANN, Imre. *Magyarország csúcs-íves stílyű műemlékei : Győr, Sopron, Pozsony, Szeged, Bazin, Modor és Nagy-Szombat : II. kötet*. Budapest : A Magyar Királyi Egyetemi Könyvnyomdában, 1880, s. 159 (sადrový odliatok je vyfotografovaný na snímke medzi s. 158 a 159). Ďalej pozri *A Magyar történelmi képcsarnok lajstroma : Függelékkel a VII. teremhez*. Budapest : Hornyánszky Viktor könyvnyomdája, 1894, s. 16-17.

⁵ Rod Köglovcov prišiel do dnešnej Bratislavy v prvej polovici 16. storočia, pričom Wolfgang patril medzi najvýznamnejšie mestské elity tohto storočia. Köglovci tu žili ešte aj o dvesto rokov neskôr a naďalej zastávali najvyššie mestské funkcie. Pozri FEDERMAYER, Frederik. *Roda starého Prešporka : Genealogický rozbor obyvateľstva a topografia mesta podľa súpisu z roku 1624*. Bratislava : MONADA atelier s r. o., 2003, s. 124-125.

⁶ Z tohto dôvodu nedokážeme zodpovedať ani otázku, či sa hrob Köglovcov vôbec zachoval.

⁷ Vyplýva to z dobového opisu epitafov umiestnených na južných fasádach

dómu – pozri GYURIKOVITS, Georg von. Grabschriften im Dom zu Preßburg. (Beschl.) In *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst*, roč. 17, 1826, č. 20 a 21 (15. a 17. február), s. 107. Na čelnej strane tohto oporného piliera sa dodnes nachádza známy bronzový epitaf Barbory Widmanovej.

⁸ Reprodukcie tohto zamerania boli publikované v knihe VÁLINÉ POGÁNY, Jolán (ed.). *Az örökség hagyományozása : Könyöki József műemlékfeltérési 1869 – 1890*. Budapest : Országos Művelődésméltósági Hivatal, 2000, s. 227 a v diele RUSINA a kol., 2009, ref. 2, s. 788.

⁹ Jeho priezvisko pred pomadačením znelo Ellenbogen.

¹⁰ Vyššie citované publikácie udávajú rôzne druhy kameňa; podľa najnovších výskumov doc. RNDr. Daniela Pivka, PhD., ide o tzv. solnhofenský vápenec. Pozri PIVKO, Daniel. Stavebné a dekoračné kamene stredovekých kostolov a kláštorov v Bratislave. In *Forum Urbes Medii Aevi*, roč. 7, 2013, č. 1, s. 180.

¹¹ Totožnosť jednotlivých postáv zatiaľ nevieme spoľahlivo identifikovať. PhDr. Juraj Spiritza sa domnieva, že *muž v popredí a s dlhšou bradou sprítomňuje Wolfgangovu otca, proti nemu klačiaca žena s krížikom nad hlavou Wolfgangovu nebohú matku a po jej pravici klačiaca žena s krížikom nad hlavou už nežijúcu Barbaru Köglóvú*. Najbližšie pod krucifixom mal klačať sám Wolfgang Kögl s druhou manželkou Magdalénou. Pozri SPIRITZA, Juraj. Motív rodinnej genealógie na epitafoch zo 16. a 17. storočia. In *Genealogicko-heraldický hlas*, roč. 1, 2000, č. 1, s. 5. Tomu však čiastočne odporuje testament Wolfganga Kögla spísaný 13. novembra 1586, v ktorom testátor spomína nasledovných žijúcich príbuzných: tehotnú manželku Magdalénu, nevlastnú dcéru Helenu (manželku Antona Maihrena), syna Michala Kögla, synčeka Stefana, pričom pamätal aj na svoje ešte nenarodené dieťa a sesternicu či tetu Margarétu. Testament bol otvorený 6. marca 1587. Pozri Archív mesta Bratislavy (ďalej len AMB), fond Magistrát mesta Bratislavy, Protokol testamentov 1585 – 1596, sign. 4 n 5, fol. 79b-82a (staršia foliácia), resp. fol. 100b-103a (nová foliácia). Z testamentu Michala Kögla vyplýva, že spomenuté dieťa, ktoré čakala Magdaléna, bol chlapec, narodil sa živý a pokrstil ho menom Wolfgang – tamže, fol. 179a a 180a (staršia foliácia), resp. 199a a 200a (nová foliácia).

¹² Táto téza bola prvýkrát spomenutá v knihe HENSZLMANN, 1880, ref. 4, s. 159. Pozri aj WAGNER, 1930, ref. 2, s. 155. Porov. MIKÓ – PÁLFFY, 2002, ref. 2, s. 133, kde sa však uvádza, že je to *obraz nebeského Jeruzalema*.

¹³ Ide o tzv. hovoriaci erb, resp. hovoriace znamenie, ktoré symbolicky zobrazuje priezvisko jeho vlastníka (nem. *die Kegel* – kužel, kolok, nespisovne kuželka). Za upozornenie na tento symbolický význam erbu ďakujem doc. PhDr. Frederikovi Feder Mayerovi, PhD. Pozri FEDERMAYER, Frederik. Richtár Michal Klee a heraldické znamenia v jeho rodine. In *Woch : Ročenka pre genealógiu a regionálne dejiny Bratislavy*, roč. 2, 2014, s. 70.

¹⁴ RUSINA a kol., 2009, ref. 2, s. 788-789.

¹⁵ Karyatídy sú sochárskymi doplnkami architektonického tela epitafu a ikonograficky nijako nesúvisia s ústredným reliéfom – v tomto kontexte treba korigovať text uverejnený v práci MIKÓ – PÁLFFY, 2002, ref. 2, s. 133.

¹⁶ Citácia je prevzatá zo siedmeho vydania prekladu Svätého písma Starého i Nového zákona, ktorý vydal Spolok svätého Vojtecha v Trnave v roku 2005.

¹⁷ Dátum úmrtia Magdalény (21. 1. 1577), ktorá podľa tohto textu mala zomrieť desať rokov pred Wolfgangom, je chybný. Magdaléna totiž svojho manžela prežila, o čom svedčí aj latinský nápis v nadstavci epitafu, kde sa spomína, že stavbu tohto diela objednala ešte žijúca Magdaléna, pričom Wolfgang bol v tom čase už mŕtvy (jeho smrť máme spoľahlivo datovanú na začiatok roka 1587 – pozri testament citovaný v ref. 11). Vieme aj to, že Magdaléna sa po smrti svojho manžela vydala za Juraja Wenzela (*Vincze*) – FEDERMAYER, 2003, ref. 5, s. 112. K chybnému zápisu dátumu Magdaléninej smrti došlo pravdepodobne pri obnove náhrobníka v roku 1703, keď – ako sme už spomenuli – zrejme nahradili nejakú staršiu nápisovú tabuľu novou, ktorá sa zachovala dodnes. Treba poznamenať, že PhDr. Juraj Spiritza na základe tejto chyby, nesprávneho prepisu a interpretácie jednotlivých nápisov datuje vznik epitafu do obdobia pred rokom 1577 – pozri SPIRITZA, 2000, ref. 11, s. 5.

¹⁸ Neskôr prešporský richtár a mešťanosta. Pozri napr. BEL, Matthias. *Notitia Hvgariae Novae Historico Geographica, [...] Tomvs Primvs*. Vienna : Johann Peter van Ghelen, 1735, s. 668. Porov. preklad v knihe BEL, Matej a kol. *Bratislava Mateja Bela*. Bratislava : Vydavateľstvo Obzor, 1984, s. 155.

¹⁹ Za konzultáciu srdečne ďakujem doc. PhDr. Jarmile Bencovej, PhD.

²⁰ Pozri napr. Archív Pamiatkového úradu Slovenskej republiky (ďalej len Archív PÚ SR), fond Slovenský pamiatkový ústav (f. SPÚ), škatuľa (šk.) 19, inv. č. 348-350 – Bratislava, Dóm sv. Martina, fascikel (fasc.) Bratislava, Dóm sv. Martina, Reštaurátorské práce, Korešpondencia 27. 3. 1956 – 23. 10. 1957, list kolektívu sochárov – reštaurátorov adresovaný Slovenskému pamiatkovému ústavu 20. 11. 1957, v ktorom sú stručne zhrnuté všetky práce vykonané do novembra 1957.

²¹ Archív PÚ SR, fond Krajský ústav štátnej pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Bratislave (ďalej len f. KÚŠPSOP BA), šk. 52, fasc. Bratislava, Rudnayovo nám., Dóm sv. Martina, Zápisnica č. 9/57 [...] zo 4. 5. 1957, s. 1. Ďalší exemplár zápisnice sa nachádza tamže, šk. 53, zväzok (zv.) 114/4, s. 24

a dva exempláre sú uložené aj vo f. SPÚ, šk. 19, inv. č. 348-350 – Bratislava, Dóm sv. Martina.

²² Podnik Slovenského fondu výtvarných umení.

²³ Archív PÚ SR, f. SPÚ, šk. 19, inv. č. 348-350 – Bratislava, Dóm sv. Martina, fasc. Bratislava, Dóm sv. Martina, Reštaurátorské práce, Korešpondencia 27. 3. 1956 – 23. 10. 1957, Obežník čís. 13 : Všetkým reštaurátorom – sochárom! zo 7. 5. 1957. Porov. zápisnicu zo 4. 5. 1957 citovanú v ref. 21.

²⁴ Archív PÚ SR, f. SPÚ, šk. 19, inv. č. 348-350 – Bratislava, Dóm sv. Martina, fasc. Bratislava, Dóm sv. Martina, Reštaurátorské práce, Korešpondencia 27. 3. 1956 – 23. 10. 1957, Zápisnica čís. 19 [...] z 24. 6. 1957.

²⁵ Tamže, Vyžiadanie ponúk na reštaurovanie plastickej dekorácie Dómu sv. Martina v Bratislave, 15. 8. 1957.

²⁶ Archív PÚ SR, f. KÚŠPSOP BA, šk. 53, zv. 114/4, s. 177 (Zápisnica č. 22/1958 [...] z 30. a 31. 10. 1958, s. 2). Ďalšie exempláre zápisnice sa nachádzajú v Archíve PÚ SR, f. SPÚ, šk. 19, inv. č. 348-350 – Bratislava, Dóm sv. Martina, fasc. Bratislava, Dóm sv. Martina, Reštaurátorské práce, Zápisnice 3/58 – 32/58 a v AMB, fond Útvar hlavného architekta (ďalej len f. ÚHA), šk. 67, fasc. Zápisnice : Dóm : 1958.

²⁷ Cena zákazky tu bola vyčíslená na 35 650,00 Kčs – Archív PÚ SR, f. SPÚ, šk. 19, inv. č. 348-350 – Bratislava, Dóm sv. Martina, fasc. Bratislava, Dóm, Epitaf z južnej fasády, Reštaurovanie renes. epitafu dómu sv. Martina – ponuka z 31. 10. 1958. Porov. tamže, Popis jestvujúceho stavu a reštauračný zámer (nedat.). V uvedenom fascikli sa nachádza aj zameranie epitafu (fotodokumentácia je nezvestná).

²⁸ Archív PÚ SR, f. KÚŠPSOP BA, šk. 53, zv. 114/4, s. 184 (Zápisnica č. 23/1958 [...] z 11. 11. 1958) a s. 192 (Zápisnica č. 26/1958 [...] z 13. 11. 1958). Ďalšie exempláre zápisnic sa nachádzajú v Archíve PÚ SR, f. SPÚ, šk. 19, inv. č. 348-350 – Bratislava, Dóm sv. Martina, fasc. Bratislava, Dóm sv. Martina, Reštaurátorské práce, Zápisnice 3/58 – 32/58 a v AMB, f. ÚHA, šk. 67, fasc. Zápisnice, Dóm, 1958.

²⁹ Archív RKFÚSMB, fasc. Korešpondencia : Dielo (st. sign. 823a), list Leopolda Adamčíka, kanonika a správcu Farnosti sv. Martina, adresovaný 27. 11. 1958 Dielu, podniku Slovenského fondu výtvarných umení.

³⁰ Komisia tak rozhodla na základe zistenia veľmi zchátralého stavu nápisovej dosky, ktorá pri odnímaní z pôvodného architektonického rámu by sa zničila. Zhotovenie novej nápisovej tabule pôvodne nebolo zvažované a má byť honorované sumou 980,00 Kčs. Pozri Archív PÚ SR, f. SPÚ, šk. 19, inv. č. 348-350 – Bratislava, Dóm sv. Martina, fasc. Bratislava, Dóm, Epitaf z južnej fasády, Zápisnica č. 67/58 z dielčej kolaudácii reštaurátorských prác [...] (nedat.).

³¹ Tamže, Zápisnica č. 68/58 z kolaudácie reštaurovaného renesančného epitafu [...] z 13. 12. 1958. Keďže ešte nebola zrealizovaná doprava a montáž epitafu v Dóme sv. Martina a pôvodná ponuka nepočítala s vyhotovením novej hornej nápisovej dosky, za práce si reštaurátori vyúčtovali honorár 34 470,00 Kčs. Po prirážke podniku Dielo sa suma vyšplhala na 37 572,30 Kčs. Pozri Archív PÚ SR, f. KÚŠPSOP BA, šk. 53, zv. 114/5, s. 78, 81, 84, 86, 89 a 169 (Zápisnica č. 16/1959 [...] z 21. 3. 1959, s. 1 a príslušné prílohy; na faktúre – s. 169 – je však uvedená chybná suma 37 372,30 Kčs).

³² Archív RKFÚSMB, fasc. Korešpondencia : Dielo (st. sign. 823a), list podniku Dielo adresovaný 14. 1. 1959 akad. soch. Pollákovi a Vavrovi (zn. „rešt. ref. 43/Ja“).

³³ Tamže, list podniku Dielo adresovaný 31. 1. 1959 Hospodárskej správe Dómu sv. Martina (zn. „rešt. ref. 43/Ja“).

³⁴ Archív PÚ SR, f. KÚŠPSOP BA, šk. 53, zv. 114/5, s. 30 (Zápisnica č. 8/1959 [...] z 5. 2. 1959).

³⁵ Epitaf opretý o túto stenu vidíme aj na fotografií z Archívu Tlačovej agentúry Slovenskej republiky – zdroj: Vtedy.sk : Rok 1967: Reštaurovanie Dómu sv. Martina v Bratislave : Gotická Kaplnka sv. Anny – pseudogotický oltár. Foto: Archív TASR, autor M. Borodáčová, 7. septembra 1967 [online], [citované 7. 7. 2019]. Dostupné na: <http://www.vtedy.sk/galeria/1967-restaurovanie-domu-sv.-martina-v-bratislave/1?currentPhoto=1>.

³⁶ O miestach deponovania jednotlivých fragmentov epitafu sa už autor stručne zmienil v monografii BAXA, Patrik. *Prešporský duch : Svedectvo dejín*. Bratislava : Marenčin PT, 2016, s. 189-190.

³⁷ Ešte v roku 1970 sa nachádzali v Dóme sv. Martina a boli zaradené do ponuky na reštaurovanie a inštalovanie náleзов gotickej, renesančnej a barokovej výzdoby kostola v priestoroch interiéru veže, kde sa (na treťom nadzemnom podlaží) malo zriadiť lapidárium týchto fragmentov. Pozri Archív RKFÚSMB, Dóm sv. Martina v Bratislave, Lapidárium (autori Ján Rybárik a Irina Mészárosová, Bratislava, 1970), bez sign., s. 5-6 a fotodokumentácia, obr. 31-32.

³⁸ Priestor na druhom nadzemnom podlaží situovaný južne od veže chrámu.

³⁹ Za možnosť navštíviť verejnosti neprístupné nadzemné aj podzemné časti tohto objektu v roku 2011 autor srdečne ďakuje vtedajšiemu dómskemu farárovi ThDr. Mariánovi Červenému, PhD.

⁴⁰ Spomenuté atribúty karyatíde prisudzujú alegorické zobrazenie Viery (jednej z cností), čo môže byť v rozpore s dobovým umelecko-ikonografickým konceptom diela.

Obrazy Antona Schmidta (1713 - 1773) v Kostole Sedembolestnej Panny Márie v Brhlovciach a ich reštaurovanie

PATRIK FARKAŠ

Pôvodom rakúsky maliar Anton Schmidt sa vďaka dlhoročným umeleckohistorickým výskumom dostal do povedomia odbornej verejnosti ako známy predstaviteľ barokového umenia na Slovensku, ktorého kariérny štart bol spojený s viedenskou Akadémiou.¹ Schmidtova činnosť bola teritoriálne vyhranená najmä na stredoslovenské banské mestá vrátane Banskej Štiavnice, kde sa aj usadil. Až na zlomok sekulárne orientovaných diel tvoril tento umelec prevažne sakrálne práce zahŕňajúce nástenné maľby, oltárne a menšie závesné obrazy.² V spomenutom geografickom priestore sa Schmidtovi podarilo dosiahnuť v rámci súdobých prestížnych realizácií takmer monopolné postavenie, podobne ako v prípade jeho spolupracovníka sochára Dionýza Ignáca Staniho (1710 – 1767), usadeného v Kremnici.³

Cenný súbor prác Antona Schmidta sa zachoval aj v malej obci Brhlovce ležiacej neďaleko Levíc. Tamojší chrám s pôdorysom v tvare gréckeho kríža bol postavený v 60. rokoch 18. storočia a v interiéri bol vyzdobený obrazmi a nástennými maľbami od tohto umelca.⁴ Stavbu inicioval vtedajší kremnický richtár a banský majster Anton Körmendy pôvodne ako kaplnku v blízkosti miestneho kaštieľa.⁵ Architektúra a výzdoba objektu prešli v minulosti sériou renovácií, zaznamenaných v rokoch 1844, 1864 a 1905.⁶ Schmidtove nástenné maľby na klenbách sú dnes prekryté neprofesionálnymi premalbami, ktoré výrazne narušili autenticitu pôvodnej výzdoby, vrátane recentného zásahu miestnych obyvateľov v roku 2009.⁷ (obr. 1, 2) Tieto úpravy ale vychádzajú z originálnych vrstiev, teda zachovávajú pôvodné rozvrhnutie maľieb a do značnej miery je z nich ešte stále citelný Schmidtov prejav. Ústredným námetom na klenbe kostola sú nebesá s Bohom Otcom, obklopeným anjelmi a držiacim zemeguľu. Výjav je zasadený do iluzívnej architektúry, ktorej centrom je okulus slúžiaci ako priezor do nebeskej sféry. Ide pritom o repetíciu námetu a kompozície z umeleckej maliarskej výzdoby Kaplnky sv. Jána Nepomuckého vo Svätom Antone.⁸ V maľovaných cvikloch sú spodobené sediace postavy svätcov – sv. Antona z Padovy, Jána Krstiteľa, Jozefa a Jána Nepomuckého. Výber tejto netradičnej kombinácie svätých mužov pramení s najväčšou pravdepodobnosťou zo špecifickej požiadavky objednávateľa, pričom mohlo ísť o jeho osobných patrónov.⁹

Súčasťou pôvodného mobiliára kaplnky bol hlavný a štvorica bočných oltárov, ktoré boli koncipované ako pendanty s maľbami Antona Schmidta. Hlavný oltár s ústredným motívom Sedembolestnej Panny Márie v presbytériu



1. Brhlovce, Kostol Sedembolestnej Panny Márie: Anton Schmidt, ústredný výjav nástennej maliarskej výzdoby s Bohom Otcom a adorujúcimi anjelmi (stav z 5. júna 2009). Foto: archív Jozefa Poliaka.



2. Záber na maliarsku výzdobu Kostola Sedembolestnej Panny Márie v Brhlovciach po neodbornej premalbe z roku 2009. Foto: Patrik Farkaš, 2019.



3. Anton Schmidt, *Snímanie z kríža* (stav po čistení a renovalácii), 60. roky 18. storočia, olej, plátno, 336 × 206 cm. Foto: Ivan Kalev, 2019.

je aktuálne reštaurovaný. Tak ako v prípade ďalších sochárskych prác z kostola, pravdepodobne ide o prácu zo Stanetiho dielne.¹⁰ V stave pred demontážou bol súčasťou pamiatky aj prázdny rám. V strede tohto priestoru bol zavesený kríž s prehodenou drapériou. Zo zachovanej vizitácie je jasné, že ide o typus prevzatý zo Šaštína – z hlavného oltára pútnického kostola so zhodným zasvätením, ktorého ústredným motívom je, tak ako v prípade Brhloviec, Pieta. V oboch prípadoch je súčasťou objektu aj tabernákulum. Súdobá podoba šaštínskeho oltára sa ale od tej dnešnej líšila. Pôvodná realizácia Nikolausa Pacassiho (1716 – 1790) z roku 1762 bola v rámci umelcových prác blízka riešeniu hlavného oltára kostola Hofkirche v Innsbrucku z roku 1758.¹¹ Šaštínsku pôvodnú schému, hoci v skromnejšej podobe, prevzal aj oltár v Brhlovciach, kde bol ako nadstavec využitý obrazový rám. Dnes sa zachoval v podobe bez plátna, pričom v jeho strede sa nachádza kríž, pripodobujúci svoj náprotivok. V obecnej pamätnej knihe však možno nájsť záznam, že ešte v 30. rokoch 20. storočia bol jeho súčasťou aj motív palmy, prvej štvrti Mesiaca a zapadajúceho Slnka.¹² Dva väčšie bočné oltáre kostola v Brhlovciach boli už krátko po svojom vzniku z nateraz neznámych príčin poškodené do takej miery, že sa pristúpilo k inštalácii ich pôvodných maliarskych súčastí ako solitérnych závesných obrazov.¹³

Schmidt vytvoril pre kostol v Brhlovciach minimálne šesticu obrazov, pričom ide o tri páry naproti sebe umiestnených pendantov, vyhotovených technikou oleja na plátne. Dvojica z bývalých väčších bočných oltárov predstavuje



4. Martino Altomonte, *Snímanie z kríža*, cca. 1717, olej, plátno, 188,5 × 125 cm, Stiftsgalerie Heiligenkreuz. Zdroj: Stift Heiligenkreuz.

monumentálne práce, vyobrazujúce *Snímanie z kríža* a *Ukladanie do hrobu*.¹⁴ (obr. 3, 5) Novým poznatkom z prebiehajúceho umeleckohistorického a reštaurátorského výskumu je objavenie prototypu prvej z dvojice menovaných maliieb. Obraz s námetom *Snímania z kríža* vychádza priamo z diela Martina Altomonteho (1657 – 1745), nachádzajúceho sa dnes v obrazovej kolekcii rakúskeho kláštora Heiligenkreuz.¹⁵ (obr. 4) Schmidt prevzal celkovú kompozíciu vrátane polohovania a gestikulácie postáv. Ich počet však výrazne zredukoval o šesť figúr, čím scénu sprehľadnil a zároveň si zjednodušil prácu. Altomonteho kompozícia bola inšpirovaná prácami blízkyimi malbe Daniela da Volterra (1509 – 1566) z rokov 1545 – 1547, vyznačujúcej sa využitím výrazného motívu mriežky.¹⁶ Pri otázke interpiktoriálnych vzťahov treba pripomenúť aj zásadnú realizáciu námetu z rokov 1612 – 1614 od Paula Rubensa (1577 – 1640) v antverpskej Katedrále Panny Márie.¹⁷

Kompozícia *Ukladania do hrobu* bola taktiež derivovaná zo staršieho prototypu. V tomto prípade bolo dielo už v rámci predchádzajúcich výskumov dané do paralely s medirytinou od Jana Sadelera (1550 – 1600), reprodukovajúcou manieristickú lavírovanú kresbu Dircka Barendsza (1534 – 1592), ktorá zrejme vznikla priamo pre účely tlače.¹⁸ Tak ako v prípade *Snímania z kríža*, i tu umelec zjednodušil kompozíciu odstránením dvoch postáv z predlohy. Rozdielne proporcie viedli Schmidta k natiahnutiu skalnej štrbiny s priehľadom do krajiny s Golgotou, na ktorej sa týčia tri prázdne kríže a neďaleko stojí fiktívna architektúra. Predĺženú vrch-



5. Anton Schmidt, *Ukladanie do hrobu* (stav počas čistenia), 60. roky 18. storočia, olej, plátno, 338 × 207 cm. Foto: Ivan Kaley, 2019.



6. Brhlovce, Kostol Sedembolestnej Panny Márie: Anton Schmidt (dielňa), *Sv. Terézia z Ávily* (stav po čistení a rentoaláži), 60. roky 18. storočia, olej, plátno, 96 × 80,5 cm. Foto: Patrik Farkaš, 2019.

nú časť námetu obohatil o dvojicu anjelikov, hľadiacich na hlavnú scénu.

Súčasťou christologických obrazových námetov z daného kostola je aj dvojica olejomalieb *Kristus na hore Olivovej* a *Judášov bozk* (obr. 8, 9) z menších bočných oltárov.¹⁹ Scéna z Getsemanskej záhrady je blízka známemu zobrazeniu z polovice storočia z ruky Paula Trogera (1698 – 1762).²⁰ Jeho vplyv v rámci Schmidtovho výtvarného prevedenia danej scény je ale citelnejší v realizácii námetu z Banskej Štiavnice.²¹ Pri komponovaní *Judášovho bozku* si autor výrazne dopomohol grafickou predlohou od Johanna Christoph Weigla (1661 – 1726) tlačenou v obrazovej biblii z roku 1695.²²

Najmenšími zo šiestice obrazov v Brhlovciach, vytvorených Schmidtovou dielňou, je dvojica malieb zhodného formátu strednej veľkosti zobrazujúcich typizované portréty *Sv. Terézie z Ávily* a *Sv. Alojza Gonzagu*.²³ (obr. 6, 7) V oboch prípadoch je opäť evidentná inšpirácia grafickými predlohami s analogickými kompozíciami so svätcami kľačiacimi za stolmi. Výtvarným typologickým náprotivkom k obrazu zachytávajúcej extáze sv. Terézie je dnes anonymný grafický list zo zbierok Rakúskej národnej knižnice.²⁴ Blízkou paralelou k druhému obrazu je grafický list Philippa Andreasa Kiliana (1714 – 1759), kde nachádzame podobnú gestikuláciu a umiestnenie postavy k stolu, na ktorom sú položené atribúty.²⁵

Všetky vymenované závesné obrazy boli ešte donedávna v dezolátnom stave a vyžadovali si promptnú záchranu. Realizácia týchto prác bola zverená Oblastnému reštaurátorskému ateliéru Bratislava, ktorý v roku 2016 pripravil pod záštitou akademickej maliarky Alexandry Šulíkovej návrh na ich reštaurovanie.²⁶ Predmetom tohto druhu pamiatkovej ochrany sú aj originálne rokokové rámy obrazov, hlavný oltár so súsoším Piety a sochy sv. Jána Evanjelistu a sv. Márie Magdalény.²⁷



7. Brhlovce, Kostol Sedembolestnej Panny Márie: Anton Schmidt (dielňa), *Sv. Alojz Gonzaga* (stav po čistení a rentoaláži), 60. roky 18. storočia, olej, plátno, 96 × 80,5 cm. Foto: Patrik Farkaš, 2019.



8. Brhlovce, Kostol Sedembolestnej Panny Márie: Anton Schmidt, *Kristus na hore Olivovej* (stav po čistení a rentoaláži), 60. roky 18. storočia, olej, plátno, 186,5 × 104 cm. Foto: Juraj Müller, 2018.



9. Brhlovce, Kostol Sedembolestnej Panny Márie: Anton Schmidt, *Judášov bozk* (stav po čistení a rentoaláži), 60. roky 18. storočia, olej, plátno, 186,5 × 104 cm. Foto: Juraj Müller, 2017.

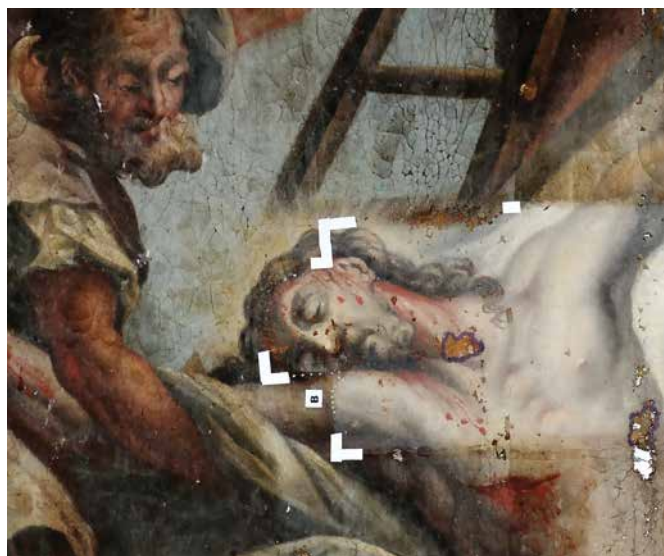
Predmetné obrazové diela mali značne poškodené plátenné nosiče a husto skrakelovanú maliarsku vrstvu, čím dochádzalo k úbytkom z originálneho materiálu. (obr. 10) Drevené súčasti pamiatok mali vplyvom drevokazného hmyzu narušenú celistvosť. Prítomné boli tiež nevyhovujúce lokálne premalby. Diela boli navyše pokryté silnými vrstvami depozitov prachu a sadzí. Spoločne so zdegradovaným zhnedeným lakom podmienil uvedený stav narušenie autentického estetického pôsobenia a dokonca až čitateľnosti týchto

umeleckých diel.²⁸ (obr. 11) V prípade *Snímania z kríža* došlo v hornej časti obrazu k poškodeniu spôsobenému kontaktom s invazívnym materiálom, pravdepodobne počas nezdokumentovanej interiérovej výmalby stien kostola. (obr. 12)

Ultrafialovou luminiscenciou a sondážnym výskumom boli potvrdené aj premalby rokokových rámov, ktoré zakrývali pôvodné mramorovanie so sivobielymi žilkami. (obr. 13) Tento neinvazívny postup bol aplikovaný aj pri obhliadke obrazových plôch za účelom zistenia možných predchádza-



10. Lokálna deštrukcia plátna; pozorovanie krakeláže obrazu *Snímanie z kríža* pri razantnom svetle. Foto: Juraj Müller, 2018.



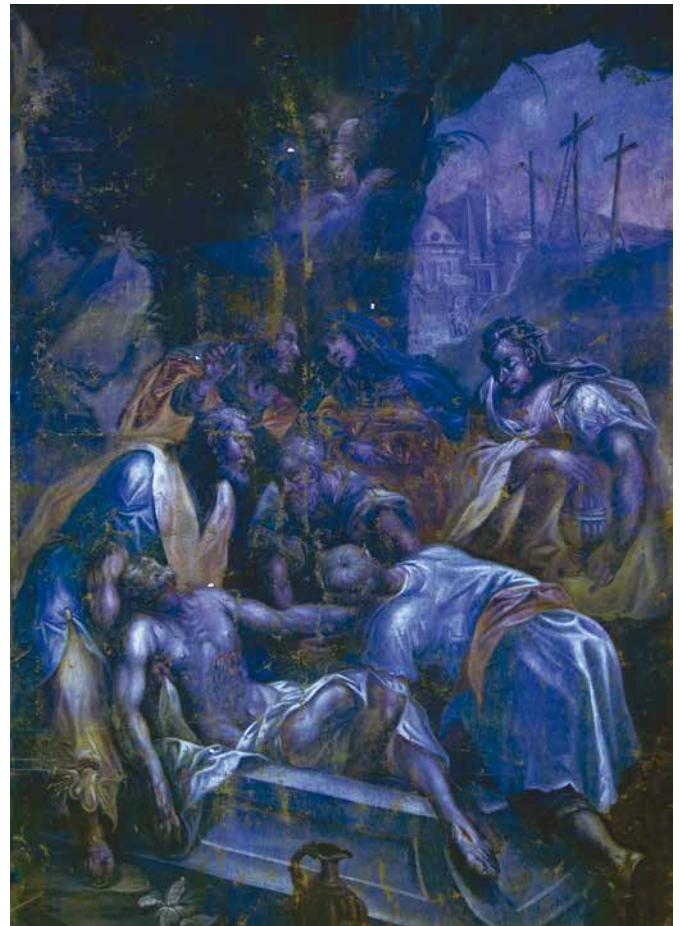
11. Čiastkový odkryv obrazu *Snímanie z kríža*. Foto: Juraj Müller, 2018.



12. Sivá sekundárna vrstva v hornej partii obrazu *Snímanie z kríža*.
Foto: Juraj Müller, 2018.



13. Pozorovanie rámov väčších závesných obrazov pri UV svetle v procese čistenia. Foto: Patrik Farkaš, 2019.



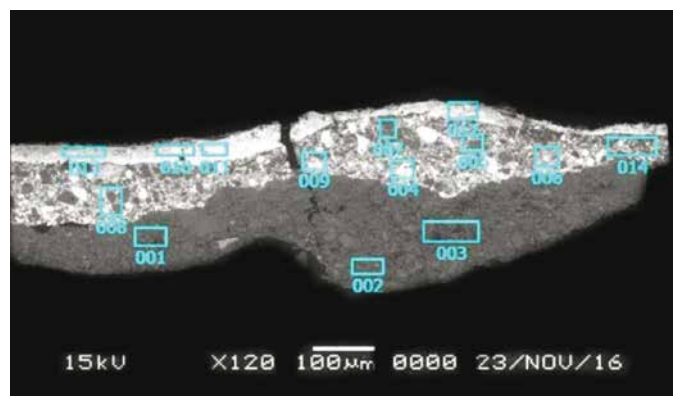
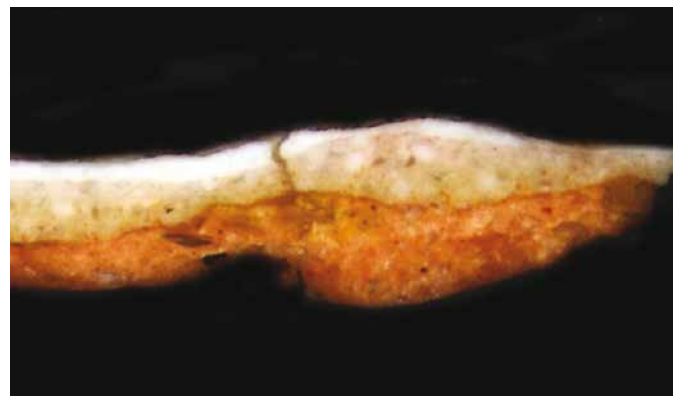
14. Pozorovanie obrazu *Ukladanie do hrobu* pri UV svetle.
Foto: Ivan Kalev, 2019.

júcich retuší a novších lakových vrstiev. (obr. 14) Následne sa začalo s čistením obrazov, počas ktorého boli odstránené záverečné vrstvy laku.

Mimoriadne závažný stav diel – najmä pokiaľ ide o ich plátna a podrámy – podmienil nevyhnutnosť ich rentoaláže. Práce boli nažehlené na nové plátna a následne napnuté na podrámy vyhotovené na mieru. Reštaurátorské práce budú ďalej pokračovať tmelením a retušami. Deštruované vrchné partie *Snímania z kríža* môžu však byť vďaka svojmu objavenému prototypu od Martina Altomonteho (obr. 4) dotvorené reverzibilnou retušou *tratteggio*.

Vykonaný chemicko-technologický výskum potvrdil originalitu Schmidtových obrazov a jeho závery korešpondujú s datovaním interiérovej výzdoby vznikajúcej od 60. rokov 18. storočia.²⁹ Umelec využil okrovo-červené až červené podklady, obsahujúce železité hlinky a prímies olovej bieloby, miestami s vápencami a kremítymi zrnami. Vďaka stratigrafickej analýze bolo možné určiť aj umelcove postupy nanášania farieb na dosahovanie preňho špecifických inkarnátov. Schmidt striedal predovšetkým vrstvy olovej bieloby s prímiesou vápencov a červených železitých hliniek na vytvorenie ružovkastých tónov.³⁰ (obr. 15, 16)

Súbor malieb Antona Schmidta z Brhloviec patrí k tomu najlepšiemu, čo je dnes z umelcovho ťvru známe. Schmidt sa síce nevyrovnal svojim kreatívnejším súčasníkom, no predsa sa mu podarilo vyvinúť svojský umelecký prejav, charakteristický špecifickým koloritom a drapériami. Vyhranené maliarske podanie ho na uhorskej umeleckej scéne presvedčivo vymedzuje, dotvára ráz barokovej kultúry slovenských banských miest, a v neposlednom rade zabezpečilo, že veľká časť



15. – 16. Stratigrafická analýza vzorky z inkarnátu z nosa Krista na obraze *Snímanie z kríža*. Na podklade je nanesená svetlá kryštalická vrstva obsahujúca olovenú bielobu a vápencovú drvinu. Na vrchnú úroveň bola daná biela vrstva olovej bieloby. Foto: © Chemicko-technologické oddelenie PÚ SR, 2016.

umelcových prác neupadla do anonymity, respektíve v nej nepretrvala. Reštaurátorské práce na predmetných súčiastiach mobiliáru Kostola Sedembolestnej Panny Márie v Brhlovciach v čase uverejnenia tohto článku naďalej intenzívne pokračujú. Záverom však treba pripomenúť, že v tom istom kostole pod vrstvami mnohých premalieb na svoju obnovu zatiaľ márne čakajú originálne nástenné maľby z rúk toho istého umelca. ■

Príspevok vznikol vďaka podpore MŠMT ČR udelenej UP v Olomouci (IGA_FF_2019_010: Imagines agentes: Umělecká díla mezi formou, obsahem a kontextem).

¹ V protokoloch viedenskej Akadémie výtvarných umení je Schmidt evidovaný medzi rokmi 1728 – 1733. Pozor na zámenu s umelcom, uvedeným ako Johann Anton Schmid, ktorý mal na tejto inštitúcii pobudnúť v rokoch 1733 – 1736. Pozri: BUZÁSI, Enikő. *Források a magyarországi, erdélyi, valamint magyar megrendelésre dolgozó külföldi művészek bécsi akadémiái tanulmányaihoz (1726 – 1810)*. Budapest : MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2016, s. 240, heslo č. 529; Východiskovým informačným zdrojom k umelcovi je monografia Jozefa Medveckého: MEDVECKÝ, Jozef. *Anton Schmidt 1713 – 1773. Život a dielo barokového maliara*. Bratislava : Societas historiae artium, 2013, 256 s. K brhlovskému súboru pozri najmä s. 136-141, kat. I. 14, II. 45–50. Publikácii predchádzali viaceré Medveckého štúdie. Pozri napr.: MEDVECKÝ, Jozef. *Anton Schmidt a maliarstvo neskorého baroka na strednom Slovensku*. In *Vlastivedný časopis*, roč. 27, 1978, č. 1, s. 32-36; MEDVECKÝ, Jozef. *Schemnicziensis pictor academicus*. K prameňom inšpirácie tvorby Antona Schmidta. In *Zborník príspevkov zo seminára o reštaurovaní a tvorbe rakúskeho maliara Antona Schmidta* : Stredoslovenské múzeum v Banskej Bystrici 26. – 28. september 2007. [Bratislava] : Mária Mollerová – MARPO, 2008, s. 19-40; MEDVECKÝ, Jozef. *Anton Schmidt, Schemnicziensis pictor academicus*. Život a dielo barokového maliara. In CHMELINOVÁ, Katarína (ed.). *Industriálna krajina? Stredoslovenské banské mestá v 16. – 18. storočí*. Bratislava, 2010, s. 104-141; Medzi staršie relevantné pramene patrí vôbec prvé monografické spracovanie autorovej tvorby pripravené Evou Lintnerovou, ktorá okrem iného ozrejnila okolnosti umelcovho štúdia vo Viedni: LINTNEROVÁ, Eva. *Anton Schmidt, barokový maliar baňských miest*. Diplomová práca. Bratislava : FIF UK, 1957. Lintnerovej bádanie boli v nasledujúcom roku vydané aj v podobe štúdie: LINTNEROVÁ, Eva. *Nové poznatky k životu a dielu barokového maliara Antona Schmidta na Slovensku*. In *Sborník FF UK – Historica*, roč. 9. Bratislava, 1958, s. 233–239. Umelec sa dostal aj do prehľadu barokového maliarstva, zostaveného Annou Petrovou-Pleskotovou: PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, Anna. *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*. Bratislava : Veda, 1983, 156 s., k Brhlovciam pozri s. 71.

² Medzi ukázkové realizácie profánnych námetov patria zátišia a žánrové výjavy z obrazovej zbierky kaštiela Koháryovcov vo Svätom Antone. MEDVECKÝ, 2013, ref. 1, s. 103-106, kat. II. 61–70.

³ K Dionýzovi Stanetimu pozri napr.: BALÁŽOVÁ, Barbara. *Michal Räsner verus Dionýz Staneti*. In *Ars*, roč. 34, 2001, č. 1, s. 46-74; KOLBIARZ-CHMELINOVÁ, Katarína. *Skarby baroku. Między Bratysławą a Krakowem. Treasures of the Baroque. Between Bratislava and Krakow*. Katalóg výstavy. Kraków : Muzeum Narodowe w Krakowie, 2017, s. 204-206.

⁴ GÜNTHEROVÁ, Alžbeta (ed.). *Súpis pamiatok na Slovensku*, zv. 1. Bratislava : Slovenský ústav pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody; Obzor, 1967, s. 224.

⁵ MEDVECKÝ, 2013, ref. 1, s. 137. Körmendyho meno sa objavilo pri viacerých Schmidtových objednávkach. Z pozície zadávateľa mal navyše možnosť ovplyvňovať aj koncepciu diel. Pozri: CHMELINOVÁ, Katarína. *Umelecký mecenát strednej a nižšej šľachty v dobe baroka : Anton Körmendy a Loretánska kaplnka v Kremnici*. In *Zemianstvo na Slovensku v novoveku, časť 2. : duchovná a hmotná kultúra*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2009, s. 165-174.

⁶ GÜNTHEROVÁ (ed.), 1967, ref. 4, s. 224.

⁷ K úpravám nástenných malieb došlo v roku 2009 z iniciatívy miestnych farníkov, nespokojných s ich dezolátnym stavom. Namiesto kvalifikovaných reštaurátorov však zásah do už toho času premalovaného originálu realizovali lokálni maliari s použitím olejových farieb. Za informáciu ďakujem miestnemu farárovi Jozefovi Poliakovi. Premalby hodnotí vo svojej monografii taktiež Jozef Medvecký, považujúci ich za *karikatúru pôvodnej kompozície*: MEDVECKÝ, 2013, ref. 1, s. 126.

⁸ PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, 1983, ref. 1, s. 71.

⁹ MEDVECKÝ, 2013, ref. 1, s. 138.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Realizáciu hlavného oltára v Kostole Sedembolestnej Panny Márie v Šaštíne si objednala Mária Terézia už v roku 1761. Avšak s Pacassioho prácou panovníčka nebola spokojná (spomínala zlú proporčnosť objektu), a tak jej úpravy zverila v roku 1770 svojmu dvornému architektovi Franzovi Antonovi Hilldebrandtovi (1719 – 1797). Vid: SERFÓZÓ, Szabolcs. *A sasvári pálos templom és a kegyszobor kultusza a 18. században*. (Dizertačná práca). Budapest : ELTE, BTK, 2007. Zo slovenských príspevkov pozri: CINCÍK, Jozef. *Pútnický kostol a kláštor v Šaštíne. Náčrt umelecko-historický*. Trnava, 1938; PÖTZL-MALÍKOVÁ, Mária. *Počiatky klasicistického sochárstva v Bratislave a na západnom Slovensku*. In BAKOŠ, Ján (ed.). *Problémy dejín výtvarného umenia Slovenska*. Bratislava : Veda, 2002, s. 191-210; MEDVECKÝ, Jozef. *Šaštínska bazilika a jej baroková umelecká výzdoba*. In *Pamiatky a múzeá*, 2003, č. 1, s. 2-9.

¹² Pamätná kniha obce Hornie Brhlovce je dostupná na miestnom úrade. Jej záznamy vznikali medzi rokmi 1934 a 1947. Motív Mesiaca (v tomto prípade ale jeho poslednej štvrtiny) sa objavil aj na Schmidtovom obraze *Snímanie z kríža* v rovnakom kostole. Pozri obrázok č. 3.

¹³ Deštrukciu oltárov zaznamenáva vizičia z roku 1779. Prepis archívneho dokumentu uloženého v ostrihskom archíve (Prímási Leváltár): MEDVECKÝ, 2013, ref. 1, s. 233, dok 93.

¹⁴ Anton Schmidt, *Snímanie z kríža*, 60. roky 18. storočia, olej, plátno, 336 × 206 cm, Brhlovce, Kostol Sedembolestnej Panny Márie, č. ÚZPF HNKP 1369/1; Anton Schmidt, *Ukladanie do hrobu*, 60. roky 18. storočia, olej, plátno, 338 × 207 cm, Brhlovce, Kostol Sedembolestnej Panny Márie, č. ÚZPF HNKP 1370/1.

¹⁵ Martino Altomonte, *Snímanie z kríža*, cca. 1717, olej, plátno, 188,5 × 125 cm, Stiftsgalerie Heiligenkreuz, inv. č. 174.

¹⁶ HALB, Helmut. *Martino Altomonte in der Stiftsgalerie Heiligenkreuz. Ergänzende Studien zu seinem Gesamtoeuvre*. (Diplomová práca). Wien : Universität Wien, 2015, s. 44-45, kat. 4; AURENHAMMER, Hans. *Martino Altomonte*. Wien : Herold, 1965, s. 39; Daniele da Volterra, *Snímanie z kríža*, 1545 – 1547, freska, Rím, Chiesa della Trinità dei Monti.

¹⁷ Peter Paul Rubens, *Snímanie z kríža*, 1612 – 1614, olej, plátno, 420,5 × 320 cm, Antverpy, Katedrála Panny Márie.

¹⁸ MEDVECKÝ, 2013, ref. 1, s. 139; K problematike Sadelovej reprodukcie Barendsza pozri: ROYALTON-KISCH, Martin. *Dirck Barendsz and Hendrick Goltzius*. In *Bulletin van het Rijksmuseum*, roč. 37, 1989, č. 1, s. 16-17, 21-22; Dirck Barendsz, *Ukladanie do hrobu*, ca. 1586, perokresba s hnedým lavírovaním na papieri, 22,3 × 19,3 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. č. RP-T-1968-35; Jan Sadeler (podľa Dircka Barendsza), *Ukladanie do hrobu*, 1586, grafický list, 22,9 × 19,6 cm, Londýn, Royal Academy of Arts, inv. č. 03/1896.

¹⁹ Anton Schmidt, *Kristus na hore Olivovej*, 60. roky 18. st., olej, plátno, 186,5 × 104 cm, Brhlovce, Kostol Sedembolestnej Panny Márie, č. ÚZPF HNKP 1371/2; Anton Schmidt, *Judášov bozk*, 60. roky 18. st., olej, plátno, 186,5 × 104 cm, Brhlovce, Kostol Sedembolestnej Panny Márie, č. ÚZPF HNKP 1365/2; V literatúre je druhý uvádzaný obraz omylom identifikovaný tiež ako Pokušenie Krista. Pozri: PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, 1983, ref. 1, s. 71.

²⁰ Paul Troger, *Kristus na Olivovej hore*, ca. 1750, olej, plátno, 241 × 157 cm, Viedeň, Österreichische Galerie Belvedere, inv. č. 4147.

²¹ Anton Schmidt, *Kristus na Olivovej hore a duše v očistci*, nedatované, olej, plátno, 74 × 114 cm, Banská Štiavnica, Slovenské banské múzeum, inv. č. UH 931; Citované podľa: MEDVECKÝ, 2013, ref. 1, s. 191, kat. II. 21.

²² Ibidem, s. 139-140; Johann Christoph Weigl, *Judáš Iškariotský*, grafický list v *Biblia ectypa*, Augsburg, 1695.

²³ Anton Schmidt (dielňa), *Sv. Terézia z Ávily*, 60. roky 18. st., olej, plátno, 96 × 80,5 cm, Brhlovce, Kostol Sedembolestnej Panny Márie, č. ÚZPF HNKP 1372/1; Anton Schmidt (dielňa), *Sv. Alojz Gonzaga*, 60. roky 18. st., olej, plátno, 96 × 80,5 cm, Brhlovce, Kostol Sedembolestnej Panny Márie, č. ÚZPF HNKP 1373/1; V literatúre sa predmetný portrét sv. Alojza Gonzagu uvádza tiež mylne ako obraz sv. Jána Nepomuckého. Porovnaj ikonografické určenie s PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, 1983, ref. 1, s. 71.

²⁴ Neznámy grafik, *Sv. Terézia z Ávily*, nedatované, grafický list, Viedeň, Österreichische Nationalbibliothek, inv. č. PORT-00113956-02.

²⁵ Philipp Andreas Kilian, *Obraz sv. Alojza Gonzagu*, 1729, medirytina, 39,5 × 26,8 cm, Norimberg, Germanisches Nationalmuseum, inv. č. MP 494.

²⁶ PÚ SR, ORA Bratislava, *Návrh na reštaurovanie NKP, akcia č. 187/016/AB*, Bratislava : PÚ SR, 2016. Pripravili: zodpovedná reštaurátorka Alexandra Šulíková a historička umenia Zuzana Benčeková Tahy v kooperácii s Chemicko-technologickým oddelením PÚ SR. Základný reštaurátorský prieskum prebiehal od júla do októbra 2016.

²⁷ K sochárskym dielam pozri: ibidem.

²⁸ Pozri ref. 19 a 23.

²⁹ Vzorky boli zaliate do akrylátovej živice a po vybrúsení boli analyzované metódou SEM-EDS. Chemicko-technologické oddelenie PÚ SR, Analýza vzoriek zo súboru závesných obrazov a sochy Piety z oltára z rímsko-katolíckeho Kostola Panny Márie Sedembolestnej v Brhlovciach, akcia č. 91/16, Bratislava : PÚ SR, 2016. Pripravili: Jana Želinská a Eva Klučková.

³⁰ Ibidem, s. 5, 7-9, 12-14.

Diela maliara Franza Russa staršieho v Trnavskom kraji - poznámky k výskumu

KATARÍNA TÁNCZOSOVÁ

Kontinuálna hlavná úloha Pamiatkového úradu SR (PÚ SR), revízia Ústredného zoznamu pamiatkového fondu (ÚZPF), je efektívnym spôsobom zberu dát o vývoji výtvarného umenia na území Slovenska, ktoré sú postupne publikované v podobe novej edície súpisov *Národné kultúrne pamiatky na Slovensku*. Výhodou úlohy je najmä aktívny terénny prieskum celého územia republiky, ktorý umožňuje kontextuálne vnímanie spoločenského a kultúrneho vývoja, ako aj slohovej a autorskej rozmanitosti. Stále viac je však citeľná potreba metodického spracovania hnutelných národných kultúrnych pamiatok (HNKP) jednotlivých slohových období zapísaných v ÚZPF, najmä pomerne riedko zastúpených výtvarných a umeleckoremeselných predmetov z 19. a 20. storočia. Práve absentujúca metodika je dôvodom, prečo sú pamiatky tohto obdobia opomínané priamo v teréne odbornými pracovníkmi PÚ SR, ktorí často nedokážu predmety mladších období správne vyhodnotiť, respektíve prečo sú na vyhlásenie za NKP navrhované predmety priemernej až nízkej výtvarnej a umeleckoremeselnej kvality. Veľká časť odborníkov PÚ SR má z praxe skúsenosti skôr s predmetmi z obdobia do konca 18. storočia, resp. prelomu 18. a 19. storočia, ktoré boli v minulosti preferované z dôvodu významnejšej historickej hodnoty.

Práve k obohateniu poznania predmetov kultúrnej hodnoty z 19. storočia má viesť rozpracovaný výskum v rámci revízie ÚZPF. Plánovaný individuálny výskum sakrálnych diel 19. storočia v jednotlivých spracovávaných okresoch Trnavského kraja, v úvode koncipovaný podľa príkladu súpisov, sa však ukázal byť v tomto prípade zbytočne roztrieštený, keďže predovšetkým pôsobenie viacerých výnimočných autorov v oblasti sakrálneho umenia sa tiahne naprieč celým územím západného a juhozápadného Slovenska. Prínosom k tejto širokej téme je v súčasnosti hlavne základný prieskum HNKP v okresoch Skalica, Senica a Trnava, kde podobne ako v okrese Dunajská Streda boli znovuobjavené či nanovo atribuované viaceré sakrálne diela 19. storočia výborných kvalít, resp. boli tieto atribúcie aktualizované oproti starším publikáciám.¹ Aj tu sa opätovne potvrdzuje úzka spätosť regiónu s výtvarným prostredím blízkej Viedne. Zatiaľ najhodnotnejšou skupinou sú diela viedenského akademického maliara Franza Russa staršieho (1817, Nová Ves² – 1892, Viedeň), ktoré boli zdokumentované v Trnave a Gbeloch. Nasledujúca štúdia predstavuje tento súbor a má čitateľovi zároveň načrtnúť súčasný proces vyhlasovania predmetov



1. Gbely, Kostol sv. Michala Archanjela, východná časť lode. Foto: autorka, 2018.

za HNKP, ktorý začína identifikovaním predmetov v teréne počas aktualizácie stavu už vyhlásených hnutelných pamiatok, pokračuje základným výskumom literatúry a zdrojov, prípadne zachovaných archívnych dokumentov a vedie ku vypracovaniu podkladu na vyhlásenie vecí za HNKP.

Franz Russ st. a literatúra

Najviac sa o živote a tvorbe tohto viedenského maliara dozvieme z dobovej tlače a príručiek. Rozsiahle heslo mu prináleží v opuse Constantina Wurzbacha.³ Vo zväzku č. 27 z roku 1874, ktorý vyšiel niekoľko rokov pred Russovou smrťou, o ňom Wurzbach píše ako o umelcovi žijúcom vo Viedni a domnieva sa, že je synom alebo vnukom umelca Karla (Carla) Russa (1779 – 1843). Autor tvrdí, že Russ sa vzdelával na Akadémii výtvarných umení (AVU) vo Viedni, a že v štúdiách ďalej pokračoval v Taliansku. Podľa Wurzbacha prvýkrát vystavoval v roku 1845 v budove sv. Anny viedenskej AVU. Nasledovať mala takmer 20-ročná prestávka, keď sa Russ akademických výstav nezúčastnil. Na základe času vzniku oltárnych obrazov v Gbeloch tušíme, že v tomto čase sa umelec zrejme venoval sakrálnym objednávkam. Až v roku 1868 sa na 3. všeobecnej výstave umenia opäť vyskytuje dielo s jeho signatúrou.⁴ Wurzbach sa však nazdáva, že konkrétne táto práca mohla byť dielom aj jeho syna, Franza Russa mladšieho (1844 – 1906). Následne sa maliarove diela objavovali pravidelne na každej väčšej výstave, od roku 1869 až do roku 1873, tesne pred vydaním Wurzbachovej publikácie. Podľa rôznej dobovej tlače išlo predovšetkým o výstavy umeleckých spolkov a združení (*Kunstverein, Künstler-Genossenschaft*), opätovne je však takmer nemožné overiť, či išlo o účasť otca alebo syna, keďže ich osobnosti boli iba veľmi zriedkavo odlišené prívlastkom starší a mladší.⁵ Wurzbachov biografický lexikón uvádza aj zoznam vystavovaných diel – až na jeden náboženský a jeden historický námet išlo

predovšetkým o portréty a obľúbené romantické žánrové scény. Hoci bol umelcov záber očividne široký, etabloval sa predovšetkým ako portrétny maliar, o čom svedčí zachovaný korpus diel, aj tlač.⁶ Bol autorom hneď niekoľkých oficiálnych portrétov cisára Františka Jozefa I. a jeho manželky Alžbety.⁷

V súčasných všeobecných slovníkoch umelcov sú informácie o Russovi st. iba veľmi kusé. V zásade sa dozvieme iba to, že bol otcom Franza Russa ml. a Roberta Russa (1847 – 1922), významného viedenského krajinára. Lexikón Thieme-Becker maliara opomína úplne,⁸ slovník Bénézit o ňom píše iba ako o maliarovi z Viedne, otcovi Franza Russa ml. Jeho úmrtie nesprávne datuje do roku 1888, dátum narodenia neúváža vôbec.⁹

Inde sa dozvieme, že v roku 1845 Russ býval vo viedenskej mestskej časti Landstrasse na ulici Rasumovsky-Strasse č. 87.¹⁰ V tomto roku mal tiež vystavovať na výstave AVU vo Viedni, a to diela s názvom *Portrét a Dieťa so psom*, čo potvrdzuje Wurzbachov lexikón a katalóg výstavy.¹¹ Podľa Fuchsa bol v roku 1888 činný vo Viedni ako portrétny maliar.¹² Ďalšia príručka taktiež uvádza, že bol činný v danom roku v Rakúsku, ale opisuje ho už ako žánrového maliara.¹³ *Historisches Lexikon Wien* udáva presný dátum, ako aj miesto narodenia Russa st. (7. máj 1817, Neudorf, Böhme).¹⁴ Maliar umrel 27. júna alebo júla 1892 na Münzgasse č. 3 v mestskej časti Landstrasse vo Viedni.¹⁵ Felix Czeike mu zrejme na základe zoznamov z iných publikácií pripisuje obraz *Narodenie Krista* na bočnom oltári vo viedenskom Ulrichskirche, datovaný do roku 1870 (v súčasnosti visí ako voľný obraz na severnej stene lode kostola vedľa kazateľnice). Autorstvo potvrdzuje aj dobová tlač, v ktorej bol obraz tesne po dokončení označený za *najlepšiu prácu, akú od F. Russa doteraz poznáme*.¹⁶

Gbely, Kostol sv. Michala Archanjela

Výnimočný súbor oltárnych obrazov z diela tohto viedenského maliara nachádzame v Kostole sv. Michala Archanjela v Gbeloch. Klasicistický rímskokatolícky chrám bol postavený medzi rokmi 1846 – 1852 z príspevkov cisárskej rodiny, ktorá bola gruntovým pánom mesta. Výstavba začala za farára Jozefa Smaženku, nový kostol mal nahradiť pôvodný barokový.¹⁷ Dňa 12. septembra 1852 prepošť Vincent Kraup vysvätil hrubú stavbu, na ktorú cisár Ferdinand I. prispel údajne až 37 000 zlatých.¹⁸ Interiér kostola bol vyhotovený rovnako z cisárskych peňazí v roku 1853 za farára Karola Lányiho.¹⁹ Chrám ako celok bol definitívne vysvätený 13. júna 1859 za farára Jozefa Matejku, ktorý pri tejto príležitosti vydal brožúru so stručnou históriou stavby *slavného Chrámu Gbelského*.²⁰ Autenticky zachovaný objekt bol komisiou pre posudzovanie pamiatkového fondu pri PÚ SR v roku 2011 odporučený na vyhlásenie za nehnuteľnú NKP.

Výraznej angažovanosti cisárskej rodiny, najprv cisára Ferdinanda I. a neskôr cisára Františka Jozefa I., vďačíme za zachované zmienky o výstavbe kostola a vyhotovení jeho vnútorného vybavenia v dobových prameňoch, predovšetkým v tlači. Je tak možné doplniť biele miesta ohľadne vzniku gbelských obrazov, najmä zatiaľ absentujúci výskum cirkevných záznamov a zahraničných archívov.²¹ Predovšetkým vďaka aktualitám v *Slovenských novinách* vieme, že mobiliár Kostola sv. Michala Archanjela stál celkom 10 146



2. Franz Russ st.: *Sv. Michal Archanjel poráža diabla*, 1853, Gbely, Kostol sv. Michala Archanjela, hlavný oltárny obraz. Foto: autorka, 2018.



3. Gbely, Kostol sv. Michala Archanjela, hlavný oltárny obraz – detail. Foto: autorka, 2018.



4. Michael Angelo Unterberger: *Sv. Michal Archanjel poráža diabla*, dobová kópia oltárneho obrazu z Kostola sv. Michala vo Viedni. Germánske národné múzeum Norimberg, okolo 1751, inv. č. Gm1232. Zdroj: <http://objektkatalog.gnm.de>.



5. Rakúsky maliar z druhej polovice 18. storočia (?): *Posledný súd*, 1780 – 1800. Slovenská národná galéria, inv. č. O 507. Zdroj: <https://www.webumenia.sk>.

zlatých. Táto čiastka pokrývala vyhotovenie hlavného oltára, dvoch bočných oltárov, troch spovedníc, kostolných lavíc, organa, kazateľnice, 14 zastavení Krížovej cesty a lustra. Výška príspevku bola určená nariadením cisára z 11. marca 1853, ktoré ďalej presne upravovalo podmienky zariadenia interiéru chrámu, okrem iného, že autorom oltárnych obrazov pre kostol má byť *pán Frant. Ruß*.²² Všetky súčasti tohto pôvodného mobiliára sú v interiéri kostola zachované aj v súčasnosti, dokonca vo výnimočne dobrom stave. (obr. 1) Okrem nich na južnej stene lode kostola nájdeme aj monumentálny voľný závesný obraz s námetom Ukrižovania, ktorý sa v prameňoch nespomína a nie je ani signovaný. Podľa archívnych fotografií bol v minulosti využívaný počas Veľkonočných sviatkov na hlavnom oltári.²³ Oproti nemu je situovaný bočný oltár Božského srdca Ježišovo z roku 1905 od rezbára Josefa Runggaldiera zo St. Ulrich, Gröden v Tirolsku. Okrem organa od Martina Šaška st. (č. ÚZPF 10290/1-2) nie je žiadna z hnutelností zapísaná do ÚZPF.

Ako neskôr potvrdzuje aj Matejka, Franz Russ bol skutočne realizátorom oltárnych obrazov na troch miestnych oltároch, ako to nariadil cisár – na hlavnom oltári sv. Michala Archanjela, ľavom bočnom oltári Nepoškvrneného počatia Panny Márie a pravom bočnom oltári sv. Jozefa pestúna.²⁴ *Súpis pamiatok na Slovensku* ich kvôli zle interpretovanej signatúre pripisuje „F. Ruttemu z Viedne“ a hlavný oltárny obraz datuje do roku 1839.²⁵ Všetky obrazy sú pritom autenticky signované „F. Ruß Wien“ alebo „Franz Ruß Wien“ a datované rokom 1853. Podľa dobovej tlače boli odovzdané do

používania presne 18. decembra 1853,²⁶ teda boli namalované v priebehu asi deviatich mesiacov. Autorom návrhov architektúry oltárov bol podľa zápisov v tlači istý Ederlandl, išlo pravdepodobne o Sebastiana Ederlandla z Viedne.²⁷ Architektúru mal vyhotoviť holičsky murársky majster Mayerhoffer a pozlátil ju Alexander Töpfer, ktorý tiež spolupracoval na výzdobe organa.²⁸

Najmonumentálnejším z celku je hlavný oltárny obraz s námetom *sv. Michala Archanjela víťaziaceho nad diablom*, pre ktorý zároveň maliar zvolil aj najpompéznejšiu a prekvapivo dynamickú kompozičnú schému. (obr. 2, 3) Kompozícia hlavného oltárneho obrazu bola všeobecne obľúbenou na území habsburskej monarchie – len na západnom Slovensku nájdeme podobných alebo identických koncepcií niekoľko, napríklad na ľavom bočnom oltári v bratislavskom Kostole Svätej Trojice od Karla Unterhubera z polovice 18. storočia, alebo obraz od Kaspara Schneidera v bočnej kaplnke farského Kostola sv. Mikuláša v Trnave z roku 1808. Obrazy boli namalované podľa kópií a interpretácií vzorového obrazu

z roku 1751 od Michaela Angela Unterbergera (1695 – 1758), z bývalého hlavného oltára Kostola sv. Michala vo Viedni (obraz v súčasnosti visí pri vchode do tzv. Kreuzkapelle, obr. 4).

Centrálным výjavom diela je archanjel Michal znášajúci sa z nebies na zem. Je odtý do rímskej zbroje, jeho krídla sú rozťahnuté, v rukách drží blesky a štít, za chrbtom má dramaticky rozviaty plášť. Po oboch stranách archanjela Michala sú situovaní anjeli s kopijou a mečom, pod ním sa otvára pekelný výjav so zložitou kompozíciou diabolských figúr. Nad postavou archanjela pozorujeme Boha Otca obklopeného detskými anjelskými postavičkami. Russ pôvodnú Unterbergerovu kompozíciu pre svoje potreby výrazne upravil, okrem iného z nej vypustil obrovské množstvo štafáže a obmenil figúry anjelov, najmä anjela s kopijou (na predlohe s mečom) po Michalovej ľavici. Jozef Medvecký sa domnieva, že tento bol do kompozície vnesený z inej predlohy, ale vzhľadom na schopnosti maliara môže ísť o autorskú invenciu. Atmosféra Russovej kompozície je upokojená aj stlmenou farebnosťou a osvetlením.²⁹ V zbierkach Slovenskej národnej galérie (SNG) sa nachádza skica na lepenke s identickým rozvrhnutím kompozície,³⁰ ktorú Medvecký označuje za možné modello ku gbelskému hlavnému oltárneho obrazu.³¹ (obr. 5) Maľba s názvom *Posledný súd* je neoznačená, bez signatúry, atribúovaná je neznámemu rakúskemu alebo bratislavskému maliarovi z druhej polovice 18. storočia. Ján Papco sa domnieva, že pôvodcom tohto diela by mohol byť Karl Unterhuber (1700 – 1752), autor bratislavskej verzie, ale nevylučuje



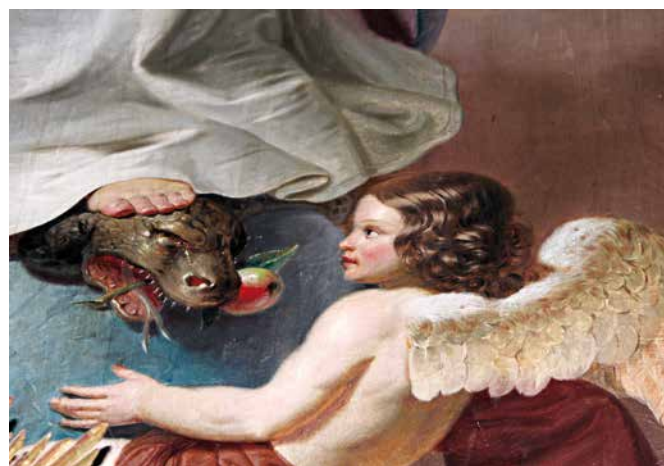
6. Franz Russ st.: *Sv. Jozef pestún*, 1853. Gbely, Kostol sv. Michala Archanjela, bočný oltárny obraz. Foto: autor, 2018, archív autorky.



8. Franz Russ st.: *Nepoškvrnené počatie Panny Márie*, 1853, Gbely, Kostol sv. Michala Archanjela, bočný oltárny obraz. Foto: autor, 2018, archív autorky.



7. Gbely, Kostol sv. Michala Archanjela, bočný oltárny obraz sv. Jozefa – detail. Foto: autorka, 2018.



9. Gbely, Kostol sv. Michala Archanjela, bočný oltárny obraz Panny Márie – detail. Foto: autorka, 2018.

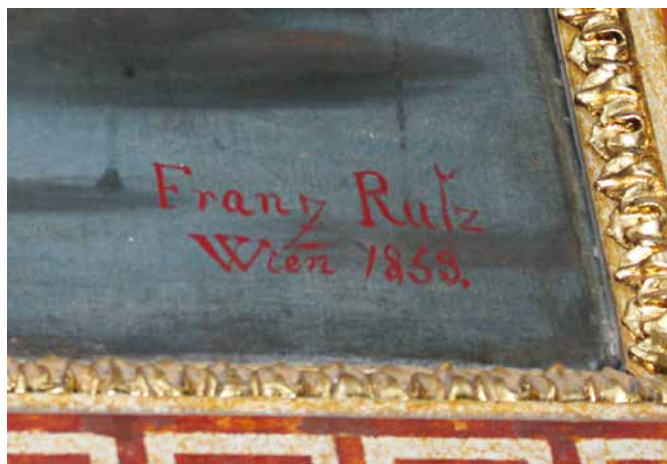
ani jeho neskorší vznik vzhľadom na lepenku, na ktorej je namalované.³²

Na základe porovnania skice zo SNG a obrazu z Gbiel je Medveckého domnienka prijateľná. Kompozičné rozmiestnenie plne zodpovedá skici, až na niekoľko drobných detailov, akými sú vypustenie jednej z figúr diablov v pozadí, alebo adjustácia traktovania jednotlivých drapérií na finálnom diele. Súhlasí taktiež farebnosť, dokonca využitie porovnateľných pigmentov a pre Russovú tvorbu charakteristických lazúrnych vrstiev, ktoré na drapériách vyvolávajú dojem ťažkej, lesklej tkaniny. Príznačné je tak-

tiež až rubensovské stvárnenie kučeravých vlasov figúr, ktorých štruktúra je zvýraznená svetelnými efektmi. Je preto pravdepodobné, že skica zo SNG je skutočne modelom pre predmetný Russov obraz. Hoci sa hlavný oltárny obraz z Gbiel líši od inak minimalistických kompozícií väčšiny dosiaľ známych Russových diel, a to práve zvolenou predlohou, je dobrým reprezentantom maliarovho charakteristického rukopisu. Jeho tvorba zaujme najmä v kontexte dobovej sakrálnej, obzvlášť rozšírenej nazarénskej a klasicistickej maľby, z ktorej intencií vybočuje svojím historizujúcim sentimentom, charakteristickým pre umelcov éry



10. Signatúra maliara Franza Russa st. na obraze Panny Márie.
Foto: autorka, 2018.



11. Signatúra maliara Franza Russa st. na obraze sv. Jozefa.
Foto: autorka, 2018.

výstavby viedenskej Ringstrasse. Russov maliarsky prístup je formálne viditeľne inšpirovaný prvkami barokového maliarstva, čiastočne potláča línie a kresbu v prospech farby, svetla a celkovej atmosféry. V žánrovej a portrétnej tvorbe sú evidentné vplyvy preromantizmu či orientalizmu, ako aj biedermeiera. Najlepšie možno Russovu tvorbu porovnať s dielom mladšieho, ale o to známejšieho Hansa Canona (1829 – 1885), ktorý priznával inšpiráciu Rubensom, Tizianom, či Murillom.

V prípade bočných oltárov ide skôr o typické kompozície 19. storočia – idealizované celofigurálne zjavenia svätcov na neutrálnych monochromatických pozadiach. Podobne ako hlavný oltárny obraz, aj zobrazenia sv. Jozefa pestúna (obr. 6, 7) a Panny Márie s anjelmi (obr. 8) zaujmú neobarokovým výrazom, predovšetkým vyberaným vypracovaním detailov s použitím lazúrnej maľby. Viac evidentné sú tieto historizujúce tendencie na obraze Nepoškvrnenej Panny Márie inšpirovanej obľúbenými obrazmi od Bartolomé Estebana Murilla (1617 – 1682), dnes v Museo del Prado v Madride. Maliarov typický rukopis je možné dobre odčítať v dolnej časti obrazu na postavách detských anjelov nesúcich zemeguľu a zašliapnutom hadovi s jablkom v papuli. (obr. 9) Najvýraznejšou odlišnosťou troch gbelských diel je nejednotnosť autorovej signatúry, čo však možno vysvetliť možnou spolupracou jeho synov či žiakov na obrazoch, vzhľadom na krátky čas ich vyhotovenia. (obr. 10, 11)

Trnava, Kostol Najsvätejšej Trojice

Ďalším dielom Franza Russa st. v Trnavskom kraji je obraz na bočnom oltári Božského srdca Ježišovho (obr. 12) v jezuitskom Kostole Najsvätejšej Trojice v Trnave, situovaný v strednej severnej bočnej kaplnke chrámu. Dielo je opäť charakteristicky signované a datované „F. Ruß. 1869“. Kompozícia je elementárna, ide o frontálne vyobrazenie osamotej figúry Krista na monochromatickom pozadí s oblakmi, v mierne podživotnej veľkosti, technologicky vynikajúco zvládnuté. Bočný oltár, vrátane oltárneho obrazu, bol identifikovaný a zdokumentovaný v roku 2017 vďaka terénnemu prieskumu v rámci revízie ÚZPF. Začiatkom roka 2019 ho PÚ SR vyhlásil za hnutelnú národnú kultúrnu pamiatku zapísanú pod č. ÚZPF 12546/1-14. Dielo je priamo porovnateľné s vypracovaním sv. Jozefa s dieťaťom na bočnom oltári v Gbeloch, predovšetkým v idealizovaných črtách mužských tvárí, vypracovaní vlasov, detailov rúk a nôh, ako aj drapérií. Rukopis na gbelských dielach je nepochybne uvoľnenejší – trnavský Kristus je vypracovaný dôsledne, splyvavým rukopisom, kým na gbelských bočných oltároch je spracovanie farby miestami akcentované. Tieto nepatrné rozdiely, ako aj čas vzniku obrazu z Trnavy ma vedú k otázke, či by jeho autorom nemohol byť už Franz Russ mladší. Otec a syn mali porovnateľný, v určitej dobe ba až neodlíšiteľný rukopis aj signatúru, ako to naznačil už Wurzbach. Bez priamych archívnych dokladov však zatiaľ nie je možné nič jasne potvrdiť ani vyvrátiť. Taktiež úroveň vypracovanosti gbelských obrazov je pravdepodobne skôr dôsledkom krátkeho času, počas ktorého bola objednávka skompletizovaná. Bočný oltár Božského srdca má oproti v južnej kaplnke pendant, oltár Bolestného srdca Panny Márie s obrazom Panny Márie obdobnej formy z druhej polovice 19. storočia. Oltárny obraz nie je signovaný ani inak značený, avšak na základe formálnej analýzy je možné úplne vylúčiť Russovo autorstvo.

Podľa menného registra *Súpisu pamiatok na Slovensku* sa diela Franza Russa st., resp. Rutteho, ako bol omylom premenovaný, už nenachádzajú v žiadnych ďalších slovenských obciach. V čase základných výskumov realizovaných v 50. rokoch 20. storočia pre *Súpis pamiatok na Slovensku* však nebol identifikovaný ani trnavský obraz, hoci je viditeľne označený, preto pátranie po dielach tohto viedenského maliara pokračuje v rámci terénneho prieskumu hnutelných pamiatok Trnavského okresu a kraja, najmä v oblasti bývalého holičského a šaštínskeho panstva. Sakrálne diela tohto autora, zachované priamo v objektoch, pre ktoré boli vytvorené, sú ojedinelé aj na území Rakúska, preto by sa mohli stať hodnotným prínosom tak pre pamiatkový fond, ako aj pre bádanie v oblasti umenia 19. storočia na Slovensku. Ďalej tiež bude potrebné overiť rodinné väzby Franza Russa na maliara a kustóda cisárskych zbierok v zámku Belvedér Karla Russa, čo by pomohlo objasniť význam majstra pre cisársky dvor, a teda aj význam objednávky mobiliáru v Kostole sv. Michala Archanjela v Gbeloch.

Gbelské oltáre sú nepochybne pamiatkami špecifických hodnôt už len vzhľadom na ojedinelé a výnimočne dobre zdokumentované podmienky ich vzniku. Aj vďaka tomu boli na začiatku roka 2019 odporúčené komisiou pre posudzovanie pamiatkového fondu na vyhlásenie za HNKP. V súčasnosti sa čaká na vypracovanie podkladu na vyhlásenie vecí za HNKP, pre potreby ktorého ďalej pokračuje výskum osoby maliara Russa, najmä overenie niektorých jeho životných etáp a súpis známych diel. ■



12. Franz Russ st. (?): *Božské srdce Ježišovo*, 1869. Trnava, Kostol svätej Trojice, bočný oltárny obraz, Foto: Ivan Kalev, 2017.

Bibliografia

- Archiv / Künstlerdokumentation der Österreichischen Galerie Belvedere. Dostupné na: <https://www.oesta.gv.at/-/archiv-kunstlerdokumentation-der-osterreichischen-galerie-belvedere>.
- Archív Pamiatkového úradu SR, Zbierka základných výskumov, inv. č. Z 59, základný výskum mesta Gbely, 1956 a inv. č. Z 3884, základný výskum mesta Trnava, 1960.
- BÉNÉZIT, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs. Tome 9, Robbia – Styppax*. Paris : Gründ, 1976, 760 s.
- BUSSE, Joachim. *Internationales Handbuch aller Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main Wiesbaden : Busse, 1977. nepag.
- CZEIKE, Felix. *Historisches Lexikon Wien. Band 5, Ru – Z*. Wien : Kremayr & Scheriau, 2004, 723 s. Dostupné na: <http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/titleinfo/1112764>.
- FILLITZ, Hermann – TELESKO, Werner. *Der Traum vom Glück. Die Kunst der Historismus in Europa*. Wien; München : C. Brandstätter, 1996, 719 s.
- FRODL, Gerbert. *Wiener Malerei der Biedermeierzeit*. Rosenheim : Rosenheimer Verlagshaus, 1987, 270 s.
- FUCHS, Heinrich. *Die Österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts*. Band 3, L-R. Wien : Eigenverlag, 1973, 400 s.
- FUCHS, Heinrich. *Die Österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts. Ergänzungsband 2, L – Z*. Wien, 1979.
- GÜNTHEROVÁ, Alžbeta a kol. *Súpis pamiatok na Slovensku*, zv. I., A-J. Bratislava : Slovenský ústav pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody; Obzor, 1967, 536 s.
- Hof- und Staats- Handbuch des österreichischen Kaisertumes*. I. Theil. Wien : Aus der k. k. Hof- und Staats-Aerial-Druckerey, 1846, nepag.
- JOENDL, J. P. *Die landwirthschaftliche Baukunst in drei Bänden und einem Atlasse mit 73 Folio- Kupfer- Tafeln*. Dritter Band. Wien : Wallishausser, 1842, 582 s + nepag; Dostupné na: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10871521_00005.html.
- KMEŤOVÁ-MIŠKOVIČOVÁ, Diana – PAPCO, Ján – KLIŽAN, Erik. *Naše kresťanské mená : výstava k príležitosti Roka kresťanskej kultúry na Slovensku 2010. Katalóg výstavy*. Bojnice : Slovenské národné múzeum-Múzeum Bojnice, 2010, 288 s.
- MATEJKA, Jozef. Westník cirkewní. Z Dekánstwa šaščínského. In *Katolícké nowiny pre dom a cirkew*, roč. 5, č. 53, 30. 12. 1853, nepag.
- MATEJKA, Jozef. *Památka Poswicaňá biskupského slawného Chrámu Mestečka Egbel w Arcibiskupstwi Ostrihomském, w Đekanstwi Šaščínském, na slawném Pánstwi Císarsko=Kráľowském Holičském, Roku 1859 Dňa 13. Juniusa wikonaného*. Skalica, 1859.
- MEDVECKÝ, Jozef. *Barokové inšpirácie. Adaptácia a interpretácia predlôh a migrácia motívov v maliarstve 17. – 18. storočia*. Bratislava : SAV, 2016 – 2017. Dostupné na: <http://www.barok.me/>.
- MV SR, Štátny archív v Trnave, pracovisko Archív Skalica, fond Náboženské organizácie, Farské úrady, Rímskokatolícky farský úrad v Gbeloch 1785 – 1880, *Rationes Super Foundationibus pro Conservatione Crucem Egbelliansium et Statua di Joannis Nepom : ab Anno 1838*.
- MV SR, Štátny archív v Trnave, pracovisko Archív Skalica, fond Náboženské organizácie, Farské úrady, Rímskokatolícky farský úrad v Gbeloch 1785 – 1880, *Protocollum Parochiae Egbellensis Tom : 2 : ab Anno 1785*.
- Österreichische Kunst-Chronik* (1878 – 1912), *Österreichisch-ungarische Kunst-Chronik* (1880), *Allgemeine Kunstchronik. Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe, Musik, Theater und Literatur* (1881 – 1896). Dostupné na: http://anno.onb.ac.at/info/okc_info.htm.
- Pressburger Zeitung* (1764 – 1929), roč. 87, 16. december 1851, č. 292, s. 1. Dostupné na: <https://www.difmoe.eu/d/view/uuid:0f3eb895-d073-4582-80d9-ad16c0a89718?page=uuid:52729a76-89d6-4f11-b2ee-be11d5269c83>.
- RADVÁNI, Hadrián. Trinitári v Trnave. In ŠIMONČIČ, Jozef (zost.). *Dejiny a kultúra rehoľných komunit na Slovensku*. Trnava : Trnavská univerzita, 1994, s. 233-242.
- SCHÖNY, Heinz. *Wiener Künstler-Ahnen. Genealogische Daten und Ahnenlisten Wiener Maler 2. Band: Biedermeier, Historismus, Impressionismus*. Wien : Selbstverlag der Herald-

disch-Genealogischen Gesellschaft Adler, 1975, 349 s.
Slovenské noviny (1849 – 1861). Dostupné na: <http://digital-na.kniznica.info/zoom/63244/view>.
TÁNCZOSOVÁ, Katarína. Po stopách nazarenizmu a akademizmu na Žitnom ostrove. In *Monument revue*, roč. 5, č. 1, 2016, s. 2-7.
THIEME, Ulrich – BECKER, Felix. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Band 29, Rosa – Scheffauer*. Leipzig : E. A. Seemann, 1935.
Werke der Kunstausstellung, welche die Oesterreichisch-kaiserliche Akademie der vereinigten bildenden Künste im Gebäude zu St. Anna 1845 veranstaltet hat. Wien : Belvedere, 1845, 48 s.
Wiener Sonntags-Zeitung (1863 – 1867), *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* (1867 – 1936). Dostupné na: http://anno.onb.ac.at/info/wsz_info.htm.

Wikipedia – Category: Franz Russ der Ältere. Dostupné na: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Franz_Russ_der_%C3%84ltere.
WURZBACH, Constantin. *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. Enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben*. Band 27. Wien : Verlag der Universität-Buchdruckerei von L. C. Zamarski, 1874, 386 s.
Zellner's Blätter für Theater, Musik und bildende Kunst (1855 – 1873). Dostupné na: http://anno.onb.ac.at/info/mtk_info.htm.
Zwischen-Akt. Organ für Theater, Kunst und Musik (1859 – 1871). Dostupné na: http://anno.onb.ac.at/info/zwa_info.htm.

¹ TÁNCZOSOVÁ, Katarína. Po stopách nazarenizmu a akademizmu na Žitnom ostrove. In *Monument revue*, roč. 5, č. 1, 2016, s. 2-7.
² Podľa literatúry sa mal maliar narodiť v obci s nemeckým názvom Neudorf v Čechách. Presnú lokalitu sa nepodarilo identifikovať, keďže tento nemecký ekvivalent používalo nespočetné množstvo českých obcí a literatúra neidentifikuje bližšie okres, respektíve región Russovho rodiska.
³ WURZBACH, Constantin. *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. Enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben*. Band 27. Wien, 1874, s. 290.
⁴ *Zellner's Blätter für Theater, Musik und bildende Kunst*, roč. 14, č. 63, 4. august 1868, s. 1.
⁵ Pozri napr.: *Zwischen-Akt. Organ für Theater, Kunst und Musik*, roč. 10, č. 233, 3. september 1867, s. 4; *Oesterreichisch-ungarische Kunst-Chronik*, roč. 4, č. 2, 15. máj 1880, s. 20.
⁶ „Der bekannter Bildnismaler Franz Russ, [...] ist im 75. Lebensjahr gestorben.“ – *Allgemeine Kunst-Chronik. Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe, Musik, Theater und Literatur*, roč. 16, č. 17, august 1892.
⁷ Pozri napr.: Wikipedia – Category: Franz Russ der Ältere [online], cit. [28. 08. 2019]. Dostupné na: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Franz_Russ_der_%C3%84ltere.
⁸ THIEME, Ulrich – BECKER, Felix. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Band 29, Rosa – Scheffauer*. Leipzig, 1935, s. 226.
⁹ BÉNÉZIT, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs. Tome 9, Robbia – Stypax*. Paris, 1976. Heslo Franz Russ, s. 189.
¹⁰ FUCHS, Heinrich. *Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts*. Band 3, L-R. Wien, 1973. Heslo RUSS, Franz d. Ä., s. K131.
¹¹ *Werke der Kunstausstellung, welche die Oesterreichisch-kaiserliche Akademie der vereinigten bildenden Künste im Gebäude zu St. Anna 1845 veranstaltet hat*. Wien, 1845, s. 13, č. 129, 133.
¹² FUCHS, 1973, ref. 10.
¹³ BUSSE, Joachim. *Internationales Handbuch aller Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, Wiesbaden, 1977. Heslo Ruß d. Ä. Franz (č. 69904), nepag.
¹⁴ CZEIKE, Felix. *Historisches Lexikon Wien. Band 5, Ru – Z*. Wien, 2004, s. 18 [online], [cit. 10. 11. 2017]. Dostupné na: <http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/titleinfo/1112764>. Iný zdroj ako miesto narodenia uvádza český Trutnov (Trautenau). – Archiv / Künstlerdokumentation der Österreichischen Galerie Belvedere, *RUSS, Franz der Ältere*, [online], [cit. 14. 05. 2018]. Dostupné na: http://archiv.belvedere.at/kuenstler/14876/russ_franz+der+%C3%A4ltere.
¹⁵ Mesiac úmrtia sa líši vo viacerých slovníkoch. – FUCHS, Heinrich. *Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts. Ergänzungsband 2, L – Z*. Wien,

1979. Heslo RUSS, Franz d. Ä., s. K90.
¹⁶ „Diese heilige Nacht ist die beste Leistung, die wir von F. Ruß bisher kennen.“ – *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, roč. 8, č. 91, 30. októbra 1870, s. 3.
¹⁷ Podľa zachovanej dobovej tlače mal na mieste stáť starší kostol, obnovený po požari v roku 1759, ktorý bol v prvej polovici 19. storočia v dezolátnom stave. – MATEJKA, Jozef. *Památka Poswicaňá biskupského slavného Chrámu Mestečka Egbel w Arcibiskupství Ostrihomském, w Dekanství Šaščínském, na slavném Pánství Císarsko=Královském Holičském, Roku 1859 Dňa 13. Juniusa wikonaného*. Skalica, 1859, s. 3.
¹⁸ *Slovenské noviny*, č. 58, 21. mája 1853, s. 222.
¹⁹ *Slovenské noviny*, 1853, s. 222, ref. 18; *Slovenské noviny*, č. 69, 16. júna 1853, s. 264.
²⁰ MATEJKA, 1859, ref. 17.
²¹ Farský protokol sa končí rokom 1840. Ďalšie kľúčové cirkevné archívne dokumenty sa dosiaľ nepodarilo dohľadať. – MV SR, Štátny archív v Trnave, pracovisko Archív Skalica. Fond Náboženské organizácie, Farské úrady, Rímskokatolícky farský úrad v Gbeloch 1785 – 1880, *Protocollum Parochiae Egbelliensis Tom : 2 : ab Anno 1785*.
²² *Slovenské noviny*, 1853, s. 222, ref. 18; MATEJKA, 1859, s. 4, ref. 17.
²³ Archív PÚ SR, Zbierka základných výskumov, inv. č. Z 59. Základný výskum obce Gbely, 1956.
²⁴ MATEJKA, 1859, s. 4, ref. 17.
²⁵ Heslo Gbely. – *Súpis pamiatok na Slovensku, zv. I., A-J*. Bratislava, 1967, s. 370.
²⁶ MATEJKA, Jozef. Westník cirkewní. Z Dekánstva šaščínskeho. In *Katolícké nowiny pre dom a cirkew*, roč. 5, č. 53, 30. 12. 1853, nepag.
²⁷ Uvádzaný býva pri mene s prívlastkom k. k. *Baubeamte alebo Bauübergeher*, teda úradník alebo dozorca pre výstavbu. – JOENDL, J. P. *Die landwirthschaftliche Baukunst in drei Bänden und einem Atlasse mit 73 Folio-Kupfer-Tafeln. Dritter Band*. Wien, 1842, nepag.; *Hof- und Staats-Handbuch des österreichischen Kaisertums. I. Theil*. Wien, 1846, nepag.
²⁸ MATEJKA, 1859, s. 4, ref. 17; MATEJKA, 1853, nepag., ref. 26.
²⁹ MEDVECKÝ, Jozef. *Barokové inšpirácie. Adaptácia a interpretácia predlôh a migrácia motívov v maliarstve 17. – 18. storočia*. Bratislava : SAV, 2016 – 2017. Katalóg – Michael Angelo Unterberger (1695 – 1758): Michael archanjel poráza diabla, kat. č. u492 [online], cit. [24. 11. 2017]. Dostupné na: http://www.barok.me/KAT/KAT_TU.htm#492.
³⁰ Rakúsky maliar z druhej polovice 18. storočia: Posledný súd (Archanjel Michal poráza diabla), druhá polovica 18. storočia (?), 44,5 x 23,5 cm, olej na lepenke, neznačená a nesignovaná. – Slovenská národná galéria, inv. č. O 507.
³¹ Tamtiež.
³² KMEŤOVÁ-MIŠKOVIČOVÁ, Diana – PAPCO, Ján – KLIŽAN, Erik. *Naše kresťanské mená : výstava k príležitosti Roka kresťanskej kultúry na Slovensku 2010. Katalóg výstavy*. Bojnice : Slovenské národné múzeum-Múzeum Bojnice, 2010, s. 117.

Kazula z tkaniny v štýle orientalizmu

RADOMÍR SABOL

Zastúpenie liturgického odevu v slovenskom pamiatkovom fonde je pomerne skromné. Pamiatkovej ochrane u nás nateraz podlieha len niekoľko desiatok kazúl, ktorých úhrnný počet nepresahuje stovku. Z umeleckohistorického hľadiska ide predovšetkým o kazuly z rímskokatolíckeho prostredia, pri zhotovovaní ktorých sa používali najzaujímavejšie materiály a techniky. V sakristiách, farách, kláštoroch a iných objektoch náležiacich rímskokatolíckej cirkvi možno ešte aj dnes objaviť pamiatkovo cenné liturgické textilie hodné inštitucionálnej ochrany. Ako príklad nového ojedinelého objavu môže poslúžiť kazula z Marianky, na ktorej bola použitá tkanina s jedinečnými orientálnymi motívmi. Podobné netypické motívy na odevu celebranta katolíckej liturgie nateraz nenachádzame na žiadnom inom predmete v rámci penza pamiatkového fondu ani zbierkotvorných inštitúcií.

Kazula ako charakteristický odevný typ bola nerozlučne spojená so slávením latinskej liturgie rímskokatolíckej cirkvi. Základný strih, ktorý sa vyprofiloval už v stredoveku, sa postupne zužoval a skracoval, pretrval však až do obdobia za-

vádzania reformou liturgie po Druhom vatikánskom koncile (1962 – 1965). Nový spôsob slávenia omše viac nekorešpondoval s tvarom a výtvarným stvárnením kazúl, ktoré v kostoloch slúžili svojmu účelu dlhé desaťročia, ba aj storočia. Staršie, veľmi poškodené liturgické odevy bývali v minulých storočiach likvidované spálením.¹ Po liturgickej reforme Druhého vatikánskeho koncilu, ktorá plošne vyradila starší liturgický odev, už k uplatneniu tejto praktiky dochádzalo len ojedinele. Vďaka pochopeniu niektorých kompetentných osôb boli viaceré bohoslužobné rúcha pre svoju jedinečnú podobu a vzácnosť materiálnej podstaty uchované a existujú dodnes.

Ak to dovoľovala kapacita sakristií, ostali nepoužívané omšové rúcha uchované v nejakej podružnej skrini, či dolných zásuvkách paramentárov. V takých prípadoch nedošlo k narušeniu klimatického štandardu, na ktorý boli textilie adaptované. V prípade, že si zaobstaranie nových bohoslužobných odevov vyžadovalo uvoľnenie skladovacej kapacity, boli paramenty² buď zničené alebo prenesené na iné miesto. V niektorých prípadoch sa dostali do regionálnych



1. Dorsálna strana kazuly, celkový pohľad. Foto: M. Melicher, 2019.



2. Pektorálna strana kazuly, celkový pohľad. Foto: M. Melicher, 2019.



3. Poškodenia tkaniny podšívky. Foto: M. Melicher, 2019.

múzejných expozícií, boli predané súkromným zberateľom, alebo viac či menej nevhodne uskladnené mimo sakristií. Nové klimatické podmienky, uloženie na rôznych miestach v rôznych polohách spôsobili, a niekedy doteraz spôsobujú, ich degradáciu a mechanické či biologické poškodenia. Medzi historickými textíliami sa príležitostne dajú nájsť jednotliviny, ktoré by si zaslúžili záchranu, sanáciu a prípadne aj pamiatkovú ochranu a prezentáciu svojich umeleckých kvalít.

Kazuly v pamiatkovom fonde

V súčasnosti je v rámci pamiatkového fondu evidovaných dovedna 94 kazúl (pozri tabuľku na s. 35). Vzhľadom na bohatú cirkevnú tradíciu a konfesionálnu rôznorodosť, pri zachovaní dominantného postavenia rímskokatolíckeho bohoslužobného rítu na území Slovenska, ide o pomerne nízky počet. Práve z prostredia rímskokatolíckej cirkvi pochádza väčšina liturgického textilu vyhláseného za národnú kultúrnu pamiatku (ďalej NKP). Z pochopiteľných dôvodov je najpočetnejšie zastúpenie pamiatkových predmetov v sídlach biskupstiev a vo väčších chrámoch. Diapazón lokalít, na ktorých by sa mohli dodnes nachádzať cenné liturgické odevy, však nemusí byť do budúcnosti viazaný len na cirkevné centrá. Aj v menších dedinských kostoloch je prítomný potenciál objavu neznámych liturgických odevov nezanedbateľných výtvarných kvalít. Preverovanie prítomnosti cenných parametrov na potenciálnych miestach ich výskytu by sa do budúcnosti malo stať široko aplikovanou praxou.

Súčasný konvolút kazúl v rámci pamiatkového fondu tvoria väčšinou textílie pochádzajúce z 18. storočia. V budúcnosti je potrebné preveriť niektoré vročenia, čím by sa tento počet mohol zmeniť. Do obdobia 17. storočia je nateraz datovaných iba šesť kazúl. Najstaršou je kazula, ktorá na sebe aplikuje časti výšivky datovanej až do 15. storočia. Staršie liturgické odevy nateraz v zozname chýbajú. Pokiaľ ide o kazuly z 19. storočia, tu je potenciál ďalšieho rozšírenia pamiatkového fondu najširší. Nateraz je evidovaných len 31 kazúl, no vzhľadom na menší časový odstup je možné očakávať relatívne dobre zachované a početné kusy, ktoré by tento počet mohli zvýšiť. V 19. storočí síce virtuozita vyhotovovania obradných rúch upadla, avšak vyskytujú sa aj rúcha pozoruhodných kvalít. Vzhľadom na rozšírenie strojovej produkcie a používanie lacnejších, menej kvalitných materiálov je dôležité kritické zhodnotenie kvalít daného odevného kusu. Hlavným parametrom by malo byť predovšetkým objektívne posúdenie prítomnosti či absencie výraznejších pamiatkových hodnôt.

Súčasnú penzumu kazúl v zozname pamiatkového fondu Slovenskej republiky je založené na fundamentoch, ktoré boli položené medzi rokmi 1967 – 1968. V týchto rokoch sa uskutočnilo doteraz najrozsiahlejšie, hoci nie plošne organizované vyhlasovanie kazúl za NKP. Túto aktivitu možno snáď spojiť priamo s vnútrocirkevným pohybom po vyššie spomínanom Druhom vatikánskom koncile.³ Od tohto obdobia sa súčasťou pamiatkového fondu stalo už len niekoľko jednotlivostí. V roku 2005 prebehli nateraz najnovšie vyhlásenia kazúl z Levoče.

Kazula s vytkávanými orientalizujúcimi motívami z Marianky

Neočakávaný „depot“ poskytlo v roku 2018 pútnické miesto Marianka pri Bratislave. Zo súboru tamojších, odbornej verejnosti neznámych liturgických rúch, vyčnieva niekoľko kazúl, ktoré by si zaslúžili bližšie zhodnotenie a prípadne aj zaradenie do pamiatkového fondu. Nižšie v stručnosti predstavím jednu z nich, zrejme najcennejšiu a najbizarnejšiu.

Predmetná kazula z Marianky má charakteristický „husličkový“ strih s mierne kratšou prednou časťou a mandľovo vykrojeným výrezom pre hlavu. Predná časť je hruškovo vykrojená, zadná sa smerom nadol mierne rozširuje. Okraje strihu sú lemované čipkami, ktoré vydeľujú aj pektorálny a dorzálny pás. Čipky nie sú voči vzoru tkaniny dominantné, avšak v minulosti mohli svojou zlatou farbou pôsobiť výraznejšie. Podšívku tvorí obyčajné ľanové plátno zachovávajúce svoju prirodzenú farebnosť. Na podšívke sa vo veľkej miere prejavilo nevhodné uskladnenie. Miestami je potrhaná, pokrčená a dokonca rozrušená moľou šatovou. Pohľadovo dominantná dorzálna časť je vytvorená z jedného kusa látky, takže čipky deliace plochu na tri vertikálne časti majú len dekoratívnu úlohu. Plocha látky prechádza plynule cez plec a napája sa symetricky na oboch stranách otvoru pre hlavu na pektorálnu časť. Vpredu boli použité štyri segmenty látky, čo zodpovedalo vtedajším potrebám, keďže predná strana rúcha podliehala opotrebovaniu oveľa rýchlejšie a nebola natoľko viditeľná. Degradácia väzby tkaniny je zrejma na viacerých miestach na celom povrchu kazuly. Cez perforácie je miestami viditeľný aj výstužný zelenomodrý papier, ktorý bol pravdepodobne vložený medzi látku so vzorom a podšívku v pektorálnej časti. Na mieste ľavého pleca sa

nachádza malá sekundárna záplata, ktorá výraznejšie narušuje hlavné motívy. Kazula je vďaka použitiu vrchnej hodvábnnej tkaniny a ľanového plátna v podšívke pomerne ľahká a vzdušná. Aj vďaka tomu nedošlo k výraznejšej degradácii textilnej väzby v partii pliec. Celkový stav kazuly je napriek jej lokálnym poškodeniam pomerne dobrý. Výraznejšie poškodenia sú sústredené v pektorálnej časti a na podšívke. Vďaka prístupom súčasnej metodiky a samotných postupov reštaurovania textílií by na kazule postačilo vykonať cieleň reverzibilné zásahy. Atypické motívy tejto kazuly sú vytvorené zložitými tkáčskymi ozdobnými technikami brožovaním (z fr. *broché* – pretkávaný vzor) a lancovaním (z fr. *lancé* – spôsob tvorby dekoru na povrchu tkaniny v procese tkania),⁴ vďaka ktorým sa viacfarebné útkové nite podieľajú na zhotovení ornamentu na bielom základe hodvábnnej tkaniny. Striborná vlákna pôvodne pokrývajúce plochu motívov vypadali vplyvom oderov plošne na celom povrchu tkaniny. Viditeľné sú len lokálne zvyšky horizontálnych vlákien.

Pri popise motívov tohto jedinečného liturgického rúcha je možné sústrediť sa len na jeho pohľadovo dominantnú dorzálnu časť, na ktorej sa nachádzajú všetky použité výjavy. Strih kazuly je do metráže tkaniny umiestnený tak, aby sa približne v centre plochy očitla dostredivá koruna stromu, pravdepodobne štylizovanej palmy. Jej subtílny kmeň je vedený v krivke z malého úseku zeme, horizontu, z ktorého vyrastá. Z kmeňa sa odpájajú aj ďalšie malé puky okvetí. V centre dorzálneho pásu sa pod palmou nachádza dvojpodlažný orientálny chrám, či uzavretý pavilón. V nedokonej perspektíve zachytená centrálna stavba je položená na podmurovke, ktorú sprístupňuje krátke schodisko. Charakteristická forma strechy a draci na jej zakončení sú nepochybne motívom inšpirovaným v kultúrach Ďalekého

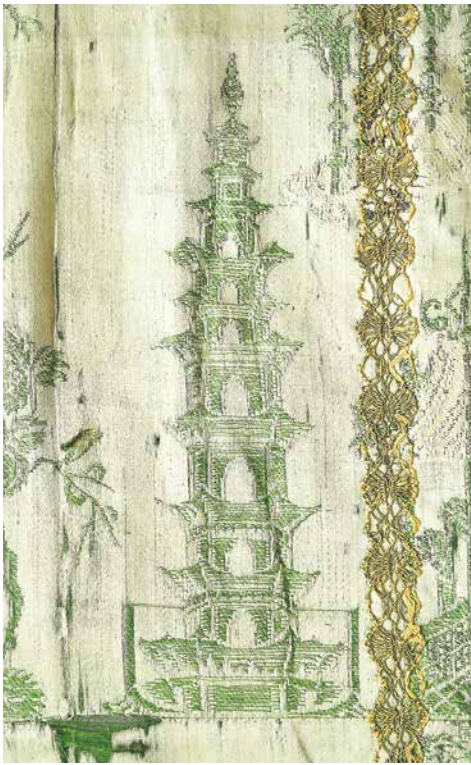
východu. Z architektonického hľadiska je ďalším ikonickým znamením Orientu vysoká veža s otvorenými podlažiami a zodvihnutými rohmi striech – pagoda. Na dorzálnej časti kazuly sa takáto pagoda nachádza trikrát. V rozmiestnení motívov na dezéne tkaniny dochádza k repetícii, preto niektoré identické motívy nachádzame opakovane. Pagoda je tiež umiestnená na akejsi podmurovke alebo uprostred ohrady. Veža je vyskladaná z otvorených pavilónov do výšky siedmeho podlažia. Posledné dve podlažia sú uzatvorené. Medzi motívami sa nachádza ešte jeden architektonický prvok, ktorý je však už spojený aj s figurálnou štafážou. Otvorený altánok obdĺžnikového pôdorysu je útočiskom pre štyri, či päť postáv. Tie sú odeté v dlhých splyvavých orientálnych odevoch s pokrývkami na hlavách. Najväčšia postava v popredí stojí a ľavou rukou akoby si pridržovala reťaz s guľičkami na spôsob ruženca. Postava napravo od nej je zobrazená len ako poprsie, akoby sa po niečo natahovala cez okraj altánu. Výrazná je jej pravá ruka v širokom rukáve, groteskná tvár s veľkým nosom a kónickou čiapkou na hlave. Priamo v altánku pod strechou sú ďalšie dve postavy sediace v „tureckom“ sede. Ide možno o osoby, ale môžu to byť teoreticky aj sochy. Pri pravom okraji altánu je nečitateľná sediaca figúra (?). Strecha altánu je podopretá viacerými tenkými stĺpkami, na hranách má opäť načrtnutých drakov. Prehnutá valbová strecha je krytá naznačenou krytinou v pásoch na spôsob *tegula-imbrex*. Pred altánkom sa nachádzajú dva vysoké štíhle stožiare s vejúcimi malými úsekmi drapérie na vrcholovom „sťažni“. Figurálna štafáž sa nachádza aj medzi rastlinstvom. Ide o dve malé nevýrazné figúry. Jedna z nich predstavuje stojacu osobu v objemnom splyvavom odevu, druhá, výrazne menšia, zdanlivo viacej v pozadí predstavuje „žongléra“ v kimone balansujúceho na vysokej tyči.



4. Dorzálna strana kazuly, detail orientálneho pavilónu, štylizovanej palmy a motýľa. Foto: M. Melicher, 2019.



5. Textilná tapeta s orientálnym motívom, 18. storočie. Podobnosť zobrazenia palmy s motívom na kazule z Marianky. Zdroj: <https://sk.pinterest.com>.



6. Pektorálna strana kazuly, detail pagody a deliacej čipky. Foto: M. Melicher, 2019.



7. Athanasius Kircher: China Illustrata. Zobrazenie pagody v čínskej provincii Fujian (1667).
Zdroj: <https://www.buddhistdoor.net>.

Z botanického hľadiska je pozoruhodné zachytenie niekoľkých druhov rastlín. Diagonálne vedené línie rastlín vyplňajú priestor medzi statickými architektonickými prvkami kompozície vzoru. Podobne ako ústredná palma, aj ostatné rastliny sú vedené asymetricky v diagonálach. Medzi rastlinstvom je možné rozpoznať magnóliu či štylizované zobrazený bambus a možno aj kvet georgíny. Popri architektonických a rastlinných motívoch sa pôvabne uplatnili aj zvieracie. Medzi kvetenou nájdeme poletovať veľkého motýľa a na jednej z rastlín pokojne sediaceho kolibríka.

Celý povrch kazuly je pokrytý vrstvou depozitu, ktorý narúša jej pôvodné farebné pôsobenie. Taktiež vypadané vlákna skresľujú niektoré motívy. Všetky sú vytkané dominantne zelenými nihami, ktoré miestami dopĺňajú hnedo-fialové, ružovkasté a modrosivé partie. Svetské motívy, ktoré nachádzame na tkanine, sa pôvodne zaiste uplatnili na profánnom odevu a na kazule bola látka použitá až sekundárne. Vzory tkaniny boli zjavne vnímané ako podružné. Nevadilo, že išlo o svetské orientálne scény, ktoré nemali nijakú spojitosť s katolíckym prostredím. Kľúčovým faktorom pre použitie tkaniny bola jej vzácnosť a estetické kvality. Zelenavé farebné ladenie dovoľovalo použitie počas väčšiny roka. Jedinečné orientálne motívy sú dôkazom celoeurópskej záľuby v chinoizériách v 17. a 18. storočí. Do Európy sa už od 17. storočia z východnej Ázie dostávali prostredníctvom diaľkového obchodu predmety ako porcelán, hodváb, maľby na ryžovom papieri, lakovaný nábytok a ďalšie. Importované lakované kabinety, drevorezy či maľby na papieri sa po roku 1700 stali žiadanými súčasťami mobiliárov šľachtických rezidencií a následne aj inšpiráciami pre európsku produkciu, textil nevynímajúc.⁵

Produkcia tkanín s cudzokrajnými motívmi z Číny a Japonska sa v odbornej literatúre označuje aj adjektívom „bizarný“. V prípade pojednávanej kazuly ide o aplikáciu exotického vzoru napĺňajúceho charakteristiky jeho vrcholnej fázy medzi

rokmi 1700 – 1705.⁶ Produkciou najkvalitnejších tkanín tohto druhu sa preslávil predovšetkým Lyon, o niečo neskôr sa začali vyrábať aj v Benátkach. Napodobňované boli aj na iných miestach, avšak v citelne nižšej kvalite. O rozšírenie orientálnych motívov sa zaslúžili známi francúzski grafici a návrhári Jean Baptiste Pillement, François Thomas Mondon alebo Alexis Peyrotte.⁷ Predlohou pre tvorbu orientálnych vzorov boli popri priamo importovaných ázijských predmetoch aj kresby misionárov pôsobiacich v ďalekých misijných domoch. Ako príklad môžu poslúžiť kresby jezuitu Michala Boyma, ktoré prvýkrát publikoval už v roku 1667 vatikánsky knihovník Athanasius Kircher v knihe *China illustrata*. Vo vrcholnej fáze bizarných vzorov boli tieto komponované v diagonálne vedených líniách a apli-

kovali len niekoľko pastelových farieb alebo ich tónov. Motívy orientálnych rastlín často verne odrážali určitý rastlinný druh, podobne ako zobrazenia fauny. Figurálna štafáž býva na týchto tkaninách len jedným z prvkov celého vzoru. Drobné figúry vykonávajú bežné činnosti alebo len nezáväzne posedávajú. Príznačnou a emblematickou súčasťou bizarných orientálnych motívov je zakomponovanie rozpoznateľných orientálnych typov architektúry. Neopomenuteľným znakom je užívanie perspektívy len na určitých častiach kompozície.⁸

Viaceré body z vyššie spomínaných charakteristík bizarných textilných vzorov úplne spĺňa materiál kazuly. Popísané motívy, basičkový strih a paličkované čipky z kovových nití zlatej farby nahrádzajúce lemovku a bortne indikujú datovanie kazuly už na začiatok 18. storočia. Na základe nápadnej zhody podoby kazuly a teoretického popisu vývinu bizarných vzorov od Radka Martínka datujem vznik kazuly, resp. tkaniny, z ktorej je vytvorená, do prvej tretiny 18. storočia.⁹ Uplatnením tkaniny s orientálnymi motívmi pri zhotovení liturgického odevu je táto kazula natoľko ojedinelá, že jej vyhlásenie za hnutelnú NKP je viac ako oprávnené a stane sa ozdobou pamiatkového fondu.

Kazula je súčasťou súboru paramentov, ktorý bol v roku 2018 predmetom zhodnotenia a základného katalogizovania v rámci absolventskej práce.¹⁰ Predmetné paramenty boli objavené v priestoroch kláštora tešiteľov, ktorý prilieha k pútnickému Kostolu Narodenia Panny Márie v Marianke. Objav viacerých liturgických rúch nezanedbateľnej výtvarnej kvality súvisí s miestom ich deponovania. Marianka bola celé storočia spojená s pôsobením rádu pavlínov, ktorí spravovali toto najstaršie mariánske pútnické miesto v historickom Uhorsku. Kostol bol miestom konania slávnostných pútnických liturgií, ktorých výtvarné stvárnenie zodpovedalo významu daného miesta. Vrcholné obdobie zažilo toto miesto v 18. storočí, keď bolo opakovane navštevované

svetskou i cirkevnou nobilitou. Prietrž tomuto vývoju urobili reformy Jozefa II., na základe ktorých museli mnísi v roku 1786 Marianku opustiť a pútnický život bol výrazne obmedzený. Pavlíni sa do Marianky už nikdy nevrátili a nastal dlhoročný úpadok. Oživenie nastalo pri príležitosti jubilejných osláv v roku 1877, ktoré pripomínali uplynutie piatich storočí od založenia Kostola Narodenia Panny Márie. Realizovala sa necitlivá puristická regotizácia presbytéria kostola a stavebné úpravy na objekte fary. Tá v sebe zahrnuje aj niekoľko miestností, v ktorých bola umiestnená múzejná expozícia venovaná histórii pútnického miesta.¹¹ V expozícii sa pravdepodobne uplatnili aj staršie, už nepoužívané kazuly, ktoré nezodpovedali dobovému vkusu alebo boli obnosené. V priestoroch niekdajšieho múzea sa ešte donedávna nachádzala aj rozložitá skriňa s vročením 1875, v ktorej sa paramenty s najväčšou pravdepodobnosťou vystavovali. V roku 1927 objekty pri kostole odkúpila Kongregácia bratov tešiteľov, ktorí v obnovenom múzeu expozíčne využili aj staré liturgické odevy. Súčasťou múzea boli až do núteného odchodu rehoľníkov a likvidácie celého kláštora v roku 1950. Predmety z múzea boli rozkradnuté, rozpredané alebo zničené. V priestoroch kláštora navrátiť sa tešiteľov bol až do roku 2018 bez povšimnutia uložený konvolút liturgického odevu a textilu, ktorého súčasťou bola aj pojednávaná kazula. Najcennejšie kusy zo súboru paramentov možno na základe štýlového vyhotovenia zaradiť do 18. storočia a dokladovať nimi škálu vzorov príznačných pre toto storočie.

Uchovávanie historických textílií

Stav zachovania historického textilu do veľkej miery podmieňuje kvalita jeho uskladnenia. V Marianke zohralo priaznivú úlohu deponovanie paramentov v miestnosti orientovanej na sever, ktorá nie je vystavená priamemu slnečnému svetlu. Miestnosť bola zároveň dlhodobo využívaná ako skladový priestor, takže nebola ani výraznejšie vykurovaná. Dlhodobé uloženie vo vertikálnej polohe síce nie je najvhodnejšie, ale deponovanie v skríni aspoň zabránilo výraznejšiemu ukladaniu depozitu. Takéto relatívne priaznivé podmienky, žiaľ, nie sú pravidlom. I keď sa situácia vplyvom osvetly pomaly zlepšuje, stáva sa, že nie sú dodržané ani základné parametre správneho uskladnenia a narábania s textilom. Často-krát nie je príčinou nezaujem, ale skôr nevedomosť.

Povedomie o špecifických vlastnostiach textilu bolo v minulosti rozšírenejšie, čo sa odrazilo aj v špecifických nábytkových kusoch, určených na ich bezpečné uchovanie. Vhodný spôsob manipulácie mohol odevnému kusu výrazne „predĺžiť život“. Úzkostlivejšie sa na to dbalo v cirkevnom prostredí, kde malo obozretné narábanie s textíliami dva hlavné dôvody. Jednak malo inscenovanie liturgie za následok používanie čoraz nákladnejších vzácnych materiálov, pri ktorých bol eminentný záujem uchrániť ich od poškodenia, jednak išlo o posvätené bohoslužobné predmety slúžiace bezprostredne pri slávení eucharistie, takže sa im prejavovala náležitá pieta.

Jedny z prvých zásadných usmernení nielen o strihu, motívoch výzdoby, či farebnosti, ale aj spôsobe uchovávaní paramentov vyplynuli z ustanovení Tridentského koncilu (1545 – 1563), na ktorom sa aktívne zúčastnil aj milánsky biskup a neskorší svätec Karol Boromejský. Ten si dobre uvedomoval vyššie spomínané hodnoty liturgických odevov a iniciatívne formuloval postupy, kde a ako ich vhodne uskladniť. Ako nanajvyš výrečný a pozoruhodný príklad odcitujem



8. Dorazálna strana kazuly, detail orientálneho altánu a figurálnej stafáže. Foto: M. Melicher, 2019.

krátku pasáž z jeho diela *Instructiones fabricae et supelletilis ecclesiasticae* z roku 1577: *Cieľu najzodpovednejšie je kazuly, pluviály, dalmatiky úplne vystreté zavesiť. Cennejšie paramenty nech sa zabalí do tmavého obalu a tiež nech sú v skríni zavesené alebo aspoň vodorovne uložené tak, aby pri vyberaní jednotlivých oblekov neboli pohýbané iné. ... Dôležité je, aby skrine stáli na nôžkach a od steny na niekoľko centimetrov. Tento priestor nech sa vyplní dvoj- až trojcentimetrovými hrubými prúdkami. Za krásneho, suchého počasia nech je skriňa otvorená a sakristia nech je dôkladne vetraná. V jarnom čase nech sú paramenty vynesené na čerstvé povetrie zo sakristie a nech sú rozprestreté niekde v chládku, aby na slnku nevybledli.*¹²

Niekdajšiu úctu k prechovávaní bohoslužobných rúch by v dnešnej dobe snáď mohla nahradiť erudovaná úcta k ich umeleckoremeselnej a historickej hodnote. Stáva sa, že sú prehliadané a nevhodným uskladnením a manipuláciou sa ďalej zhoršuje ich materiálny stav. Pri historických textilných materiáloch prebieha postupná degradácia vlákien nielen kvôli mechanickým poškodeniam (pri obliekaní a uskladňovaní), ale aj kvôli prirodzenému postupu času a s tým súvisiacimi meniacimi sa atmosférickými podmienkami. Je preto žiaduce postupovať v rámci možností opatrne pri akomkoľvek premiestňovaní, a samozrejme aj pri výbere miesta uskladnenia. Niektoré zásady si nevyžadujú nákladné investície ani zložité postupy. Limity bežných farností sú pomerne známe, ale niektoré spôsoby je možné uplatniť v zásade všade a je vhodné, aby sa dostali do širšieho povedomia.

Textilné vlákna (aj reštaurované) sú citlivé na svetlo, prach, premenlivú teplotu a hlavne vlhkosť. Tá vedie k zvlhňaniu, napúčaniu vlákien a následne k ich scvrkávaniu. S tým súvisí aj možné rozšírenie plesní, húb a škodcov. Optimálna vlhkosť pre historické textílie by sa mala pohybovať medzi 30 – 40 %.¹³ Ak vlhkosť klesne pod hranicu 20 %, dochádza k preschnutiu vlákien, ktoré následne strácajú pružnosť. Najnebezpečnejšie faktory ohrozujúce fyzickú existenciu historického textilu sú rýchle teplotné výkyvy. Od nich bývali paramenty v priestoroch kostolov spoľahlivo uchránené vďaka špecifickej klíme mohutnejších stavieb kostolov. Teplotné podmienky na pôvodnom mieste uskladnenia bývajú niekedy pre textil vyhovujúcejšie, hoci nie ideálne. Preto je žiaduce, aby boli paramenty uložené v miestnosti s teplotným štandardom na približne rovnakej úrovni počas celého roka.





9. Dorzálna strana kazuly, detail kolibrika sediaceho na rastlinnom výhonku. Foto: M. Melicher, 2019.



10. Dorzálna strana kazuly, detail rastlinného motívu (magnólie?). Foto: M. Melicher, 2019.

V posledných päťdesiatich rokoch už k degradácii prispieva aj znečistené ovzdušie, hlavne v mestách. Taktiež svetelný režim je potrebné v rámci možností prispôbiť. Najideálnejšie je tkaniny skladovať v tme alebo aspoň mimo dosahu priameho slnečného žiarenia.¹⁴

Stav, v akom sa jednotlivé liturgické textilie nachádzajú, je zavše spôsobený zlou predchádzajúcou manipuláciou a nevhodným uskladnením. Textilie sa teda odporúča deponovať vo vodorovnej polohe, prekladajúc jednotlivé vrstvy naimpregnovanou a nefarbenou látkou alebo nekyslým papierom.¹⁵

¹ Pálenie starších liturgických odevov bolo zaužívanou praxou, ktorá vychádzala z prístupu k týmto odevom ako k posväteným predmetom. Plameň ohňa bol vnímaný ako dôstojný spôsob definitívneho „vyradenia“ predmetu. K tejto praktike sa pristupovalo až v momente, keď bola daná textília v natoľko zlom stave, že sa už nedala ani čiastočne repasovať.

² Pojem paramenty (z lat. *parare* – zdobiť) označuje odevy a textilné príslušenstvo, ktoré slúži výhradne v priebehu bohoslužby. Zhotovené mali byť spravidla z nákladnejších materiálov. Okrem obradných rúch celebranta a jeho príslužujúcich – kazula, dalmatika, pluviál, sem patria aj tzv. insígnie (odznaky), ktoré charakterizujú kňazské povolanie – štóla a manipul. MARTÍNEK, Radek. *Historie, pořádání a uchování liturgických oděvů – parament. In MARTÍNEK, Radek – OPPELTOVÁ, Jana a kol. Záchrana a inventarizace drobných církevních fondů. Archiválie, knihy, notový materiál a liturgické textilie.* Olomouc: Univerzita Palackého, 2008, s. 285.

³ Zhodnotenie nedostatkov vyhlasovania textilných liturgických predmetov v tomto období pozri HASALOVÁ, Eva. (Ne)záujem o liturgické textilie. In HASALOVÁ, Eva – PIATROVÁ, Alena. *Paramenty: liturgické textilie. Katalóg výstavy.* Bratislava: Slovenské národné múzeum-Historické múzeum, 2015, s. 20-21. Pre priblíženie zbierkového fondu Slovenského národného múzea pozri HASALOVÁ, Eva. Zbierka sakrálnych textílií v Slovenskom národnom múzeu-Historickom múzeu v Bratislave. In BIRKUŠOVÁ, Sylvia (ed.). *Rub i líce liturgických textílií: pojmy, výskum, reštaurovanie.* Bratislava: Vysoká škola výtvarných umení, 2016, s. 21-24.

⁴ BIRKUŠOVÁ, Sylvia – HASALOVÁ, Eva – ZAJONC, Juraj. Slovník textilných materiálů, postupů zhotovenia a výzdoby textilu. In BIRKUŠOVÁ, 2019, ref. 3, s. 139 a 142.

⁵ JOLLY, Anna. *Riggisberger Berichte 12. Fürstliche Interieurs: Dekorationstextilien des 18. Jahrhunderts.* Riggisberg: Abegg-Stiftung, 2005, s. 87.

⁶ MARTÍNEK, 2014, ref. 2, s. 303.

⁷ JOLLY, 2005, ref. 5, s. 88.

⁸ MARTÍNEK, 2014, ref. 2, s. 304.

⁹ MARTÍNEK, 2014, ref. 2, s. 304.

¹⁰ SABOL, Radomír. *Súbor paramentov z niekdajšieho prikostolného múzea v Marianke.* (Diplomová práca). Trnava: Trnavská univerzita v Trnave, Filozofická fakulta, 2018, 190 s.

¹¹ SABOL, Radomír. Zaniknuté múzeum v Marianke pri Bratislave. In *Pamiatky a múzea. Revue pre kultúrne dedičstvo*, roč. 68, 2019, č. 2, s. 24-31.

¹² Sv. Karol Boromejský podrobne formuloval praktické zmeny a úpravy sakrálného priestoru a sakristie v nadväznosti na závery Tridentského koncilu v diele *Instructiones fabricae et supelle tilis ecclesiae* (1577). BRONKOVÁ, Johana. *Problematika sakrality a sakrálného priestoru ve spisach církevních autorit kolem roku 1600.* (Disertační práce). Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2007, s. 6-25; MIHÁLYFI, Ákos. *Verejné bohoslužby I.* Banská Bystrica: Havelka a spol., 1937, s. 250.

¹³ LEMBERG, Rudolf. Aufbewahrung und museale Präsentation historischer Textilien. In BRAUNSTEINER, Michael – KAINDL, Heimo (eds.). *Historische Textilien aus dem Sakralbereich: Bedeutung und Nutzung. Erforschung und Konservierung (Admonter Gespräche).* Graz: Diözesanmuseum Graz, 1998, s. 70.

¹⁴ Pri expozičnom využití je kompromisným riešením svetelná prezentácia tkaniny 50 dní, 8 hodín denne pri svetelnej intenzite max. 50 luxov. Nutné je však využiť umelé, v žiadnom prípade nie prírodné svetlo. VÁCHA, Jiří. *Vzorované tkaniny 16. – 18. století z chrámových sbírek Českobudějovické diecéze.* České Budějovice: Herbia, s. r. o. 2016, s. 20.

¹⁵ ŠKRDLANTOVÁ, Markéta. Textilní materiály. Příčiny poškození a vhodné podmínky pro uložení v depozitářích. In *Zpravodaj STOP*, zv. 8, 2006, č. 4, s. 24-26.

¹⁶ BIRKUŠOVÁ, 2019, ref. 3, 220 s..

Príliš ostré hrany preloženia tkaniny vedú z dlhodobého hľadiska k deštruktívnemu namáhaniu materiálu. Výhodou vodorovného uloženia je rozloženie váhy materiálu na väčšiu plochu. To sa týka predovšetkým objemných, veľkoplošných tkanín (napríklad pluviálov). Ak je nutné uskladniť tkaninu vo zvislej polohe, je potrebné náležite prispôbiť závesný systém jej strihu. Následkom neprispôsobenia je spravidla degradácia švov a celkového tvaru strihu. Citlivá je pochopiteľne partia ramien. Proti vzájomnému mechanickému poškodeniu je vhodné jednotlivé textilie zabaliť do ochranných puzdier, ktoré sa opatria cedulkou s fotografiou a základným popisom. Reštaurovanie a odborné narábanie s liturgickým textilom je najnovšie rozobrané v skriptách Vysokej

školy výtvarných umení.¹⁶ Okrem metodického usmernenia pre odborníkov v nich nájdu erudované usmernenia aj pracovníci pamiatkovej starostlivosti, či laici, ktorým nie je osud textilných umeleckých diel ľahostajný. Kľúčovým faktorom pre „bytie či nebytie“ mnohých textilných pamiatok je spôsob ich uskladnenia. Keď chýbajú prostriedky na reštaurovanie, je žiaduce, aby aspoň nedochádzalo k ich ďalšej degradácii. Bolo by vhodné, aby si farnosti, v ktorých majetku sú vzácne textilie, stanovili v rámci svojich možností najoptimálnejšie miesto ich uloženia, čo prispeje k ich lepšiemu zachovaniu. ■

Kazuly vyhlásené za hnutelné národné kultúrne pamiatky

Č. ÚZPF HNKP	Index PP	Obec	Unifikovaný názov PP	Bližšie určenie PP	Vznik	Prevládajúci sloh	Prevládajúci materiál	Prevládajúca technika výroby	Dátum vyhlásenia za HNKP
15. storočie									
872	1	Košice	kazula	hodvábna	15. stor.	gotika	hodváb	šitie	25. 4. 1967
17. storočie									
1769	1	Batizovce	kazula	brokát	17. stor.	renesancia neskorá	brokát	šitie	19. 4. 1967
872	2	Košice	kazula	hodvábna	17. stor.	renesancia	hodváb	šitie	25. 4. 1967
2642	10	Nitra	kazula	textilná vyšivaná	2/4 17. stor.	renesancia neskorá	hodváb	šitie	16. 10. 1968
2642	11	Nitra	kazula	textilná vyšivaná	okolo 1670	barok raný	brokát	šitie	16. 10. 1968
2642	12	Nitra	kazula	textilná vyšivaná	okolo 1670	barok raný	brokát	šitie	16. 10. 1968
2139	1	Nitrianska Streda	kazula	brokát	koniec 17. stor.	barok	brokát	šitie	17. 9. 1968
18. storočie									
70	1	Bardejov	kazula	hodvábna vyšivaná	2. pol. 18. stor.	barok neskorý	rips	tkanie	24. 3. 1967
1279	1	Bobrovec	kazula	hodvábna	18. stor.	barok	hodváb	šitie	27. 10. 1967
1280	1	Bobrovec	kazula	hodvábna	18. stor.	barok	hodváb	šitie	27. 10. 1967
198	1	Bratislava	kazula	textilná vyšivaná	18. stor.	barok	hodváb	šitie	30. 7. 1969
12074	1	Bratislava	kazula	textilná vyšivaná	18. stor.	barok	hodváb	šitie	30. 7. 1969
969	1	Bukovec	kazula	hodvábne	18. stor.	barok	hodváb	šitie	25. 4. 1967
2668	1	Bušince	kazula	hodvábna	pol. 18. stor.	barok	hodváb	šitie	15. 6. 1968
2669	1	Bušince	kazula	brokát	pol. 18. stor.	barok	brokát	šitie	15. 6. 1968
10090	1	Hlohovec	kazula	brokát	18. stor.	barok	textil	šitie	11. 3. 1993
10091	1	Hlohovec	kazula	brokát	18. stor.	barok	textil	šitie	11. 3. 1993
1802	1	Hniezdne	kazula	brokát	kon. 18. stor.	klasicizmus	brokát	šitie	25. 11. 1965
1802	2	Hniezdne	kazula	brokát	kon. 18. stor.	klasicizmus	brokát	šitie	25. 11. 1965
1802	3	Hniezdne	kazula	brokát	kon. 18. stor.	klasicizmus	brokát	šitie	25. 11. 1965
262	1	Hostice	kazula	hodvábna vyšivaná	18. stor.	barok	hodváb	šitie	28. 8. 1967
263	1	Hostice	kazula	hodvábna	18. stor.	barok	hodváb	šitie	28. 8. 1967
11092	1	Jablonica	kazula	hodvábna	pol. 18. stor.	barok	hodváb	šitie	22. 2. 1999
11093	1	Jablonica	kazula	hodvábna	pol. 18. stor.	barok	hodváb	šitie	22. 2. 1999
872	3	Košice	kazula	hodvábna	18. stor.	barok	hodváb	šitie	25. 4. 1967
872	4	Košice	kazula	hodvábna	18. stor.	barok	hodváb	šitie	25. 4. 1967
325	1	Kráľ	kazula	brokát	18. stor.	barok	hodváb	šitie	28. 8. 1967
4164	1	Krompachy	kazula I.	brokát hodvábny	18. stor.	barok	brokát	šitie	30. 5. 1967
4164	2	Krompachy	kazula II.	brokát hodvábny	18. stor.	barok	brokát	šitie	30. 5. 1967
11640	1	Levoča	kazula	brokát	pol. 18. stor.	barok	hodváb	tkanie	22. 9. 2004
11641	1	Levoča	kazula	brokát	pol. 18. stor.	barok	hodváb	tkanie	22. 9. 2004
11643	1	Levoča	kazula	hodvábna	pol. 18. stor.	barok	hodváb	tkanie	22. 12. 2004
11642	1	Levoča	kazula	brokát	2. pol. 18. stor.	barok	hodváb	tkanie	22. 9. 2004



Č. ÚZPF HNKP	Index PP	Obec	Unifikovaný názov PP	Bližšie určenie PP	Vznik	Prevládajúci sloh	Prevládajúci materiál	Prevládajúca technika výroby	Dátum vyhlásenia za HNKP
11644	1	Levoča	kazula	hodvábná	2. pol. 18. stor.	barok neskorý	hodváb	tkanie	22. 12. 2004
11645	1	Levoča	kazula	hodvábná	kon. 18. stor.	luiséz	hodváb	tkanie	22. 12. 2004
11646	1	Levoča	kazula	hodvábná vyšívaná	4/4 18. stor.	rokoko	hodváb	tkanie	4. 1. 2005
1148	2	Motešice	kazula	brokát	1799	barok klasicizujúci	brokát	šitie	2. 1. 1968
2050	1	Nemecká	kazula	zamatová	18. stor.	barok	zamat	vyšívanie	11. 1. 1968
2642	4	Nitra	kazula	textilná vyšívaná	1720	barok	hodváb	šitie	16. 10. 1968
2692	1	Nitra	kazula	hodvábná	18.-19. stor.	klasicizmus	hodváb	šitie	16. 10. 1968
2642	1	Nitra	kazula	textilná vyšívaná	okolo 1780	barok	vlna	šitie	16. 10. 1968
2642	2	Nitra	kazula	textilná vyšívaná	3/4 18. stor.	rokoko	hodváb	šitie	16. 10. 1968
2642	3	Nitra	kazula	textilná vyšívaná	2. pol. 18. stor.	barok neskorý	hodváb	šitie	16. 10. 1968
2642	5	Nitra	kazula	textilná vyšívaná	po 1760	barok neskorý	vlna	šitie	16. 10. 1968
2642	6	Nitra	kazula	textilná vyšívaná	3/4 18. stor.	barok	hodváb	šitie	16. 10. 1968
2642	7	Nitra	kazula	textilná vyšívaná	okolo 1780	barok neskorý	hodváb	šitie	16. 10. 1968
2691	1	Nitra	kazula	hodvábná	1781	barok neskorý	brokát	šitie	16. 10. 1968
2140	1	Nitrianska Streda	kazula	brokát	18. stor.	barok	brokát	šitie	17. 9. 1968
2142	1	Nitrianska Streda	kazula	brokát	18. stor.	barok	brokát	šitie	17. 9. 1968
2143	1	Nitrianska Streda	kazula	brokát	18. stor.	barok	brokát	šitie	17. 9. 1968
406	1	Ožďany	kazula	brokát	2. pol. 18. stor.	barok neskorý	brokát	šitie	28. 8. 1967
1682	1	Partizánska Ľupča	kazula	brokát	18. stor.	barok	brokát	šitie	27. 10. 1967
1683	1	Partizánska Ľupča	kazula	hodvábná	18. stor.	barok	hodváb	šitie	27. 10. 1967
1243	1	Ploské	kazula, štóla, bursa, velum	vyšívané	18. stor.	barok	brokát	šitie	25. 4. 1967
2926	1	Podkriváň	kazula	hodvábná	kon. 18. stor.	barok neskorý	hodváb	šitie	15. 6. 1968
2707	1	Prešov	kazula	brokát	1. pol. 18. stor.	barok	brokát	šitie	19. 4. 1967
2708	1	Prešov	kazula	brokát	18. stor.	barok	brokát	šitie	19. 4. 1967
2919	1	Selice	kazula	brokát	kon. 18. stor.	barok	brokát	šitie	28. 8. 1979
1572	1	Staré	kazula	brokát	1766	barok	brokát	šitie	16. 3. 1967
1322	1	Trenčín	kazula	brokát	1. pol. 18. stor.	barok	brokát	šitie	2. 1. 1968
1310	1	Turňa nad Bodvou	kazula	vyšívaná	18. stor.	barok	brokát	šitie	25. 4. 1967

Č. ÚZPF HNKP	Index PP	Obec	Unifikovaný názov PP	Bližšie určenie PP	Vznik	Prevládajúci sloh	Prevládajúci materiál	Prevládajúca technika výroby	Dátum vyhlásenia za HNKP
1309	1	Turňa nad Bodvou	kazula	brokát	1784	rokoko	brokát	šitie	25. 4. 1967
1103	1	Zubrohlava	kazula	brokát	18. stor.	barok	brokát	šitie	29. 9. 1966
19. storočie									
4112	1	Iliašovce	kazula	brokát	1804	klasicizmus	hodváb	šitie	30. 5. 1967
1564	1	Liptovský Mikuláš	kazula	brokát	19. stor.	klasicizmus	brokát	šitie	27. 10. 1967
2642	8	Nitra	kazula	textilná vyšívaná	1821	klasicizmus	hodváb	šitie	16. 10. 1968
2642	9	Nitra	kazula	textilná vyšívaná	1/4 19. stor.	klasicizmus	vlna	šitie	16. 10. 1968
2642	13	Nitra	kazula	textilná vyšívaná	okolo 1860	historizmus	hodváb	šitie	16. 10. 1968
2642	14	Nitra	kazula	textilná vyšívaná	2. pol. 19. stor.	historizmus	brokát	šitie	16. 10. 1968
2642	15	Nitra	kazula	textilná vyšívaná	2. pol. 19. stor.	historizmus	brokát	šitie	16. 10. 1968
2642	16	Nitra	kazula	textilná vyšívaná	2. pol. 19. stor.	novogotika	hodváb	šitie	16. 10. 1968
2642	17	Nitra	kazula	textilná vyšívaná	kon. 19. stor.	historizmus	brokát	šitie	16. 10. 1968
2642	18	Nitra	kazula pohrebná	zamatová	okolo 1860	klasicizmus neskorý	zamat	šitie	16. 10. 1968
2144	1	Nitrianska Streda	kazula	zamatová	pol. 19. stor.	klasicizmus	zamat	šitie	17. 9. 1968
2271	1	Solčany	kazula	hodvábna	1866	novobarok	hodváb	šitie	17. 9. 1968
2803	8	Topoľčianky	kazula	vyšívaná	1841	klasicizmus	zamat	šitie	16. 10. 1968
2803	1	Topoľčianky	kazula	vyšívaná	19. stor.	klasicizmus	brokát	šitie	16. 10. 1968
2803	2	Topoľčianky	kazula	vyšívaná	19. stor.	klasicizmus	brokát	šitie	16. 10. 1968
2803	9	Topoľčianky	kazula	vyšívaná	19. stor.	klasicizmus	zamat	šitie	16. 10. 1968
2803	13	Topoľčianky	kazula	vyšívaná	pol. 19. stor.	klasicizmus	hodváb	šitie	16. 10. 1968
2803	14	Topoľčianky	kazula	vyšívaná	19. stor.	klasicizmus	brokát	šitie	16. 10. 1968
2803	15	Topoľčianky	kazula	vyšívaná	pol. 19. stor.	klasicizmus	hodváb	šitie	16. 10. 1968
2803	10	Topoľčianky	kazula	vyšívaná	19. stor.	klasicizmus	zamat	šitie	16. 10. 1968
2803	11	Topoľčianky	kazula	vyšívaná	pol. 19. stor.	klasicizmus	hodváb	šitie	16. 10. 1968
2803	12	Topoľčianky	kazula	vyšívaná	pol. 19. stor.	klasicizmus	hodváb	šitie	16. 10. 1968
2803	5	Topoľčianky	kazula	vyšívaná	19. stor.	klasicizmus	hodváb	šitie	16. 10. 1968
2803	18	Topoľčianky	kazula	vyšívaná	19. stor.	klasicizmus	hodváb	šitie	16. 10. 1968
2803	3	Topoľčianky	kazula	vyšívaná	19. stor.	klasicizmus	zamat	šitie	16. 10. 1968
2803	6	Topoľčianky	kazula	vyšívaná	19. stor.	klasicizmus	brokát	šitie	16. 10. 1968
2803	19	Topoľčianky	kazula	vyšívaná	pol. 19. stor.	klasicizmus	hodváb	šitie	16. 10. 1968
2803	16	Topoľčianky	kazula	vyšívaná	pol. 19. stor.	klasicizmus	hodváb	šitie	16. 10. 1968
2803	4	Topoľčianky	kazula	vyšívaná	19. stor.	klasicizmus	zamat	šitie	16. 10. 1968
2803	7	Topoľčianky	kazula	vyšívaná	2. pol. 19. stor.	klasicizmus	hodváb	šitie	16. 10. 1968
20. storočie									
968	1	Holice	kazula	brokát	1905	novobarok	brokát	šitie	24. 1. 1968



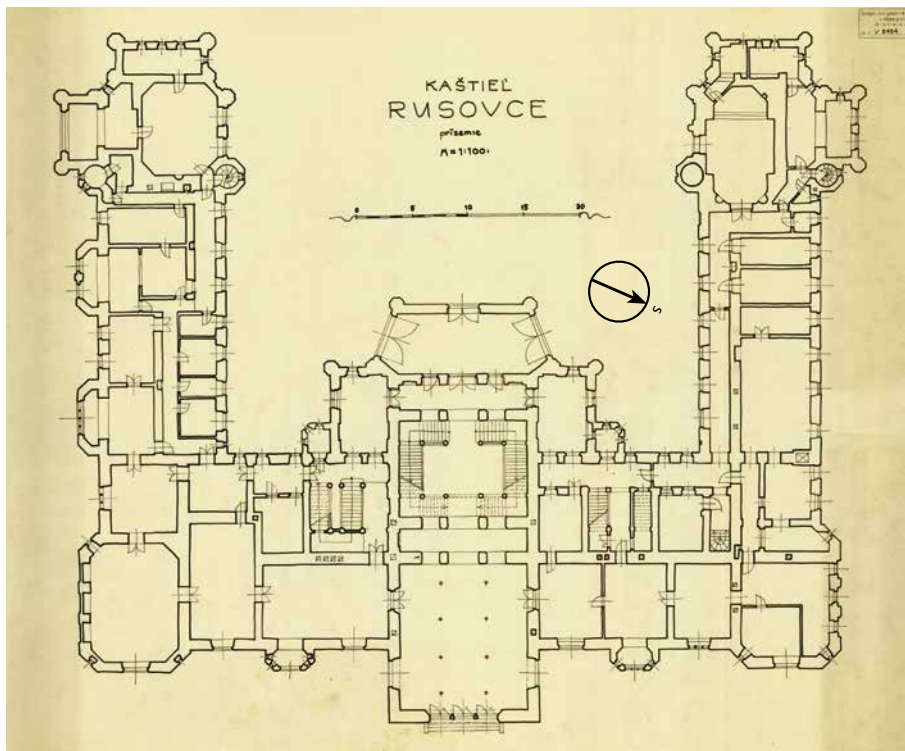
Kaštieľ v Rusovciach

Grafické dokumenty k poslednej historickej etape

MÁRIA SMOLÁKOVÁ

Ku kaštieľu v Rusovciach sa iba šťastnou zhodou okolností zachoval dosiaľ takmer neznámy a nepublikovaný súbor plánov a kresieb v počte 125 kusov. Jeho objavenie súviselo s rekonštrukčnými prácami na objekte spred tridsiatich rokov, ktoré zahájila v roku 1989 poľská firma Tilbur z Gdańska. Jej pracovníci tieto dokumenty, vložené do jednoduchého kartónového obalu ako samostatné, rôznym spôsobom poskladané, väčšinou poškodené a znečistené papiere, našli v kotolni pivnice, kde boli zrejme už dávnejšie pripravené na spálenie. Nepochybne pochopili ich význam pre dejiny kaštieľa a odovzdali ich poslednému užívateľovi budovy, ktorým bol Slovenský ľudový umelecký kolektív. Neskôr konvolút na krátky čas prevzala Mestská správa pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Bratislave (MSPSOP)¹ a napokon v roku 1991 nový vlastník objektu, Slovenská národná galéria. Až vtedy, v rámci už rozsiahlo prebiehajúcich rekonštrukčných prác, nariadili pamiatkari vykonať architektonicko-historický a reštaurátorský výskum kaštieľa.² Slovenská národná galéria potom síce poskytla konvolút jeho autorom, ale so značným oneskorením, preto vo výskumnom elaboráte viac-menej len upozornili na jeho existenciu so stručnou charakteristikou obsahu a s určením príslušnosti k obdobiu úprav kaštieľa za Lónyayovcov.³ Po riešení sporov o vlastníctvo budovy a po ďalších zmenách majiteľov, ktorými bola Národná banka Slovenska a napokon Úrad vlády Slovenskej republiky, už nikto neprejavil záujem o uvedenú zbierku, ani o jej archivovanie.⁴ Teraz predložené podrobnejšie spracovanie konvolútu podnietilo aj v tomto roku prebiehajúce schvaľovanie konečného projektu obnovy kaštieľa na Úrade vlády SR.

Už pri prvotnej prehliadke dokumentov bolo zrejmé, že ide o ucelený súbor plánov a návrhov úprav kaštieľa z jednej časovej vrstvy podľa príbuzného charakteru technických výkresov, použitých papierov rôznych atypických rozmerov, spôsobu kreslenia návrhových celkov a detailov, písma názvového označenia alebo vpisovaných poznámok. Bližšie zaradenie potom určili výkresy s datovaním, hoci je zaznamenané len na šiestich exemplároch od dvoch odlišných autorov: pri názve miesta Oroszvár je v jednom prípade dátum jún 1909, v druhom december 1909. Z ďalšieho veľ-



Kaštieľ v Rusovciach, pôdorys prízemie orientovaný na západnú stranu. Zameranie z roku 1955. Zdroj: Archív PÚ SR, sign. V5434.

kého počtu nedatovaných grafických dokumentov sa dala časovo vymedziť určitá časť na základe firemných pečiatok s menami majiteľov alebo rukou napísaných mien, pokiaľ sa podarilo preveriť obdobie ich aktívnej činnosti a predpokladu kontaktu s objednávateľmi. Celkovo je takto označených 31 výkresov s menami siedmich autorov. K niektorým bolo možné podľa jednoznačných rukopisných a iných znakov priradiť ďalšie grafické dokumenty. Pri štúdiu celého konvolútu bolo pritom podstatné, že sme sa mohli opierať o vlastný pamiatkový výskum kaštieľa, ktorý priniesol základné poznatky o jeho stavebnom vývoji,⁵ v značnej miere práve k poslednej historickej etape od roku 1906. Do nej patrí celý skúmaný súbor dokumentov.

Ako je známe, rusovské panstvo s kaštieľom kúpili manželka Lónyayovci, belgická princezná Štefánia (kedysi manželka následníka trónu Rudolfa Habsburského) a gróf Elemér Lónyay, podľa uzavretia kúpnopredajnej zmluvy 23. januára 1906.⁶ Určite hneď potom sa zahájili v kaštieľi renovačné práce, snáď už aj skôr pripravované. Pokračovali zrejme rýchlo, ako vyplýva aj zo spomienok spisovateľky Berthy von Suttner, ktorá prišla do Rusoviec na Vianoce v roku 1906: *Ešte je veľa čorobiť a vytvoriť, aby bolo sídlo úplne hotové a zariadené podľa želania nových majiteľov. Ešte chýba elektrické osvetlenie, ešte bude park okrášlený ozdobnými časťami a terasami a iné ďalšie; naproti tomu je výzdoba interiérov už takmer dokončená. Veľa nádhery bolo už vytvorenej; tak sú prijímacie sály skutočne kráľovské. K tomu prišli ešte bohaté poklady,*

ktoré sa zhromaždili v sídle princeznej, a ktoré boli expedované v nespočetných debnách z Hofburgu a Laxenburgu do Oroszáru, a teraz premenili komnaty a koridory na skutočné múzeá. Pracovňa domácej panej, v ktorej sú zhromaždené popri tak zaujímavých rodinných portrétoch mnohé vzácne pamiatky z jej ciest do Egypta, Ruska, Škandinávie a Orientu, ukazuje druh ilustrovaných životných dejín.⁷ Citát poukazuje prinajmenšom na skutočnosť, že už koncom roku 1906 mohli v kaštieli prijímať a ubytovávať hostí vo vyhovujúcich priestoroch (samotná Štefánia spomínala po kúpe kaštiela jeho zanedbaný stav),⁸ a že jej pracovňa, ku ktorej sa vrátíme v súvislosti so zachovanými plánmi, bola tiež dokončená. Na druhej strane spomenuté skutočne kráľovské prijímacie sály nemuseli byť výsledkom nových úprav. Určite nie najokázalejšia tzv. rytierska sála alebo veľká jedáleň, ktoré majú dodnes zachovanú podobu z čias predchádzajúcich majiteľov, grófa Emanuela Zichy Ferraris a grófa Huga Henckela von Donnersmarck; za Lónyayovcov sa spomínajú v rytierskej sále len ich portréty v životnej veľkosti, visiace na stenách.⁹

Úvodné stavebné práce, prebiehajúce v roku 1906, neboli rozsiahle a nenarušili zásadne dispozičnú a hmotovú štruktúru kaštiela z čias jeho výstavby v rokoch 1841 – 1844¹⁰ a rešpektovali aj viaceré úpravy z henckelovského obdobia po roku 1872.¹¹ Sústredili sa len na interiér. Popri čiastočnom rozšírení počtu obytných miestností vstavaním priečok do niektorých väčších priestorov bolo najpodstatnejšie zabezpečiť vyšší štandard bývania nielen pre majiteľov, ale aj pre ich početných prominentných hostí. K nemu patrilo vybudovanie viacerých kúpeľní a zavedenie modernejších a efektívnejších technických vymožeností. Tie sú v konvolúte doložené plánmi nového systému vykurovania a rozvodu elektrickej siete na každom podlaží kaštiela. Obe skupiny plánov používajú rovnaké schematické pôdorysy, ktoré už obsahujú nové rozdelenia určitých miestností a tiež menší kúpeľňový troj- a štvorpriestorový trakt, začlenený do širšieho stredného úseku chodby južného krídla na prízemí i na oboch poschodiach.¹²

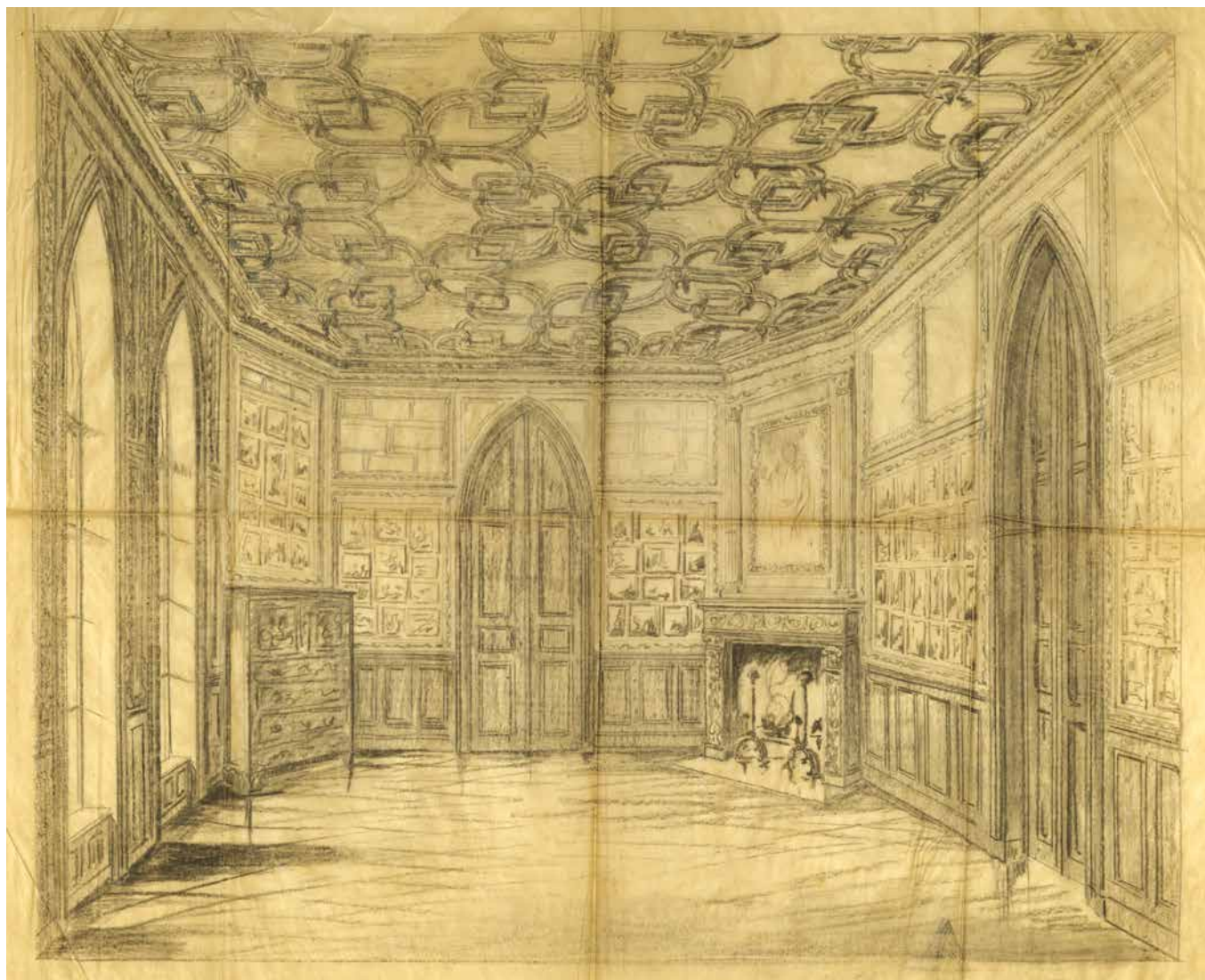
Osobitnú dôležitosť majú tri plány elektroinštalácie aj z iného hľadiska. Nie sú síce signované ani datované a majú formu prípravného návrhu, ale do jednotlivých miestností na pôdorysoch je rukopisne vpísaný ich účel alebo pomenovanie. Poskytujú tak dobrú predstavu o funkčnom a organizačnom usporiadaní celého kaštiela a presnom využití priestorov. Z popisov sú vynechané iba schodiská a vstupná predsieň. Na prízemí je takmer celá severná časť objektu za hlavnými strednými sálami, rizalito vysunutými pred hlavné západné a východné záhradné priečelie, určená obslužnému zázemiu okrem kaplnky (*Kapelle*) v západnom závere severného krídla s prislúchajúcimi priestormi sakristie (*Sakristei*) a kancelárie (*Kanzlei*). Za úsekom chodby pri kaplnke nasleduje v severnom krídle spálňa domovníka (*Hausdiener Schl. Z.*), umyváreň (*Abwasch*), kuchyňa (*Küche*), dve špajze (*Speisekammer*), v rohovej severovýchodnej miestnosti dve oddelené kuchyne a umyváreň, ďalej južným smerom dve špajze (*Speise Z.*) a izba kľučiariky (*Beschlösserin*), po stranách bočného schodiska vľavo izba upratovačky (*Putzzimmer*), vpravo izba pre dve slúžky (*2 Mädchen Zimmer*) a pri rizalite hlavného schodiska vrátnica (doplnené iným písmom *Portás*). V strede východného krídla je označená rizalito vysunutá sala terrena (*Sala terena*), za ňou pokračuje južným smerom knižnica (*Bibliothek*), biliardová miestnosť (*Billiard*) a rohová juhovýchodná turecká izba (*Türk Z.*), pri bočnom schodisku garderóba (*Garderobe*) a izba pre dve slúžky (*Il*



Ludwig Behr: Nerealizovaný návrh predsieni s terasou a troch nových vstupov do sály terreny na rizalite východného priečelí. Zdroj: Archív PÚ SR.

Mädchen). V južnom krídle za tureckou izbou nasleduje izba barónky (*Baronin*), štyri spálne (*Schl. Z.*) a izba upratovačky (*Putzz.*), v širšom úseku chodby (*Gang*) kúpeľňa (*Bad*), izba kastelána (*Castellan*) a WC, v západnom závere krídla tri práčovne (*Weisswasche*) a pri točitom schodisku kúpeľňa pre služobníctvo (*Diener Bad*).

Na prvom poschodí v tom istom slede sú za kaplnkou a oratóriom (*Oratorium*) štyri hostovské izby (*Gastzimmer*), servisná izba (*Serviszimmer*), kúpeľňa s klozetom (*Bad u. Kl.*), rohová severovýchodná miestnosť nie je označená, na ňu nadväzuje jedáleň (*Speisesaal*), pri nej po ľavej strane bočného schodiska umyváreň (*Abwasch*) a strieborná komora (*Silb. Kammer*). Tzv. rytierska sála má pomenovanie veľká sála (*Grosser Saal*), za ňou nasleduje salón (*Salon*), pracovňa grófa (*Schreibzimmer d. H. Grafen*), pri nej vedľa bočného schodiska ďalší salón a garderóba, v rohovej juhovýchodnej miestnosti pracovňa jej výsosti (*Schreibzimmer Ihr Hoheiten*), za ňou pokračuje v južnom krídle raňajková izba (*Fruhstuck Zimmer*), toaleta (*Toiletta*), spálňa, vedľa v chodbe kúpeľne a izba sluhu (*Diener*), potom toaleta, spálňa a v závere južného krídla kúpeľňa jej výsosti (*Bad Ihr. H.*), garderóba a izba komorníčky (*Kammerfrau*). Takmer všetky miestnosti druhého poschodia sú označené ako spálňa (*Schl. Z.*) okrem juhovýchodnej, kde je salón, a dvoch izieb pre sluhov (*Diener*) v severnom krídle;



Ludwig Behr: Realizovaný návrh pracovne princeznej Štefanie v juhovýchodnej miestnosti prvého poschodia. Zdroj: Archív PÚ SR.

na rovnakom mieste ako na dolných podlažiach sú v južnom krídle kúpeľne a izba upratovačky (*Putzz.*).

V súlade s funkciami priestorov sa riešilo tiež ústredné kúrenie, ktoré nahradilo dovtedy používaný teplovzdušný vykurovací systém (popri krboch a kachliach). Doložené je štyrmi nedatovanými technickými výkresmi v mierke 1 : 100, s nápisom v záhlaví *Warmwasser-Niederdruck-Heizung, Warmwasserbereitung und Kaltwasserleitung, Schloss Oroszvar* a rukopisnou signatúrou *Wlassack & Hadwiger, Wien*. Kotelňa je situovaná v suteréne pod severozápadnou časťou sály terreny a obdĺžnikové telesá radiátorov vo viacerých rozmeroch umiestňovali do okenných ník alebo do novovytvorených ník v stenách, ako to bolo aj v prípade kaplnky. Podľa zakreslených radiátorov neboli vykurované všetky priestory. Ich počet obmedzili v chodbových komunikáciách, neinštalovali ich vo všetkých spálňach druhého poschodia, ani v obslužnom severnom krídle prízemia, kde zabezpečili len nové rozvody vody. Vykurované však boli kúpeľne a klotety na všetkých podlažiach.¹³ Ojedinelé riešenie potom zvolili vo veľkej sále prvého poschodia (tzv. rytierskej). Aby neprišlo k porušeniu pôvodných obkladov stien, vykurovacie telesá umiestnili ako voľné kusy pri štyroch kútoch sály. Podľa pôdorysného nákresu mali osobitnú šesťhrannú formu a určite sa stali aj dekoratívnou súčasťou interiéru.¹⁴

Nie je známe, kto bol autorom plánov elektrifikácie kaštieľa, máme však potvrdených projektantov ústredného

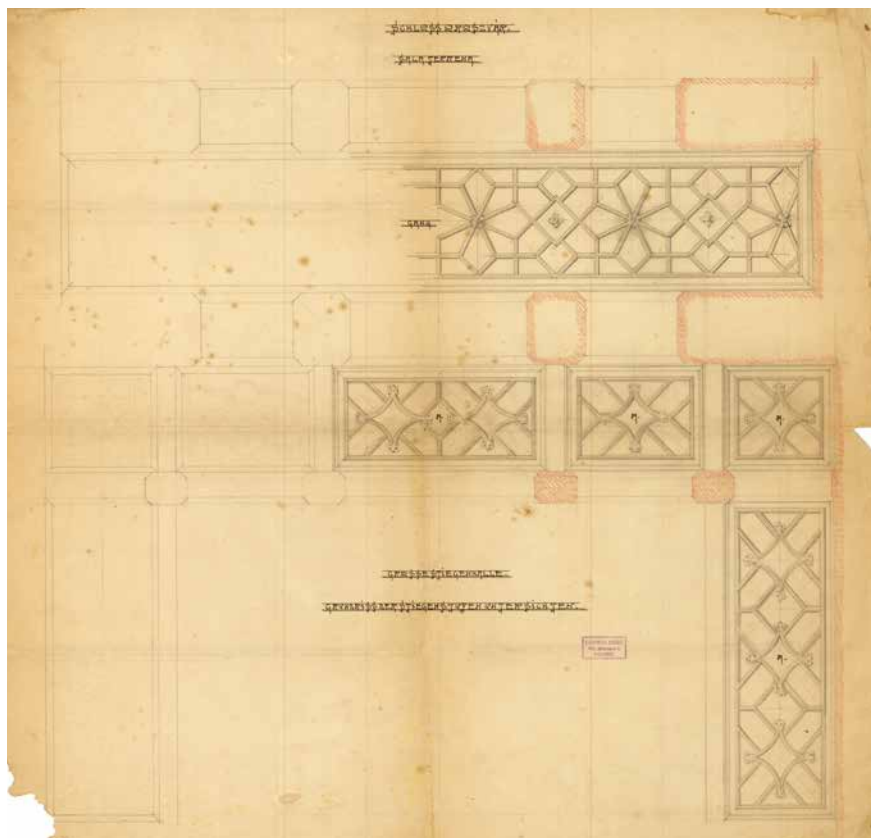
kúrenia. *Wlassack & Hadwiger* bola v tom čase renomovaná viedenská firma zaoberajúca sa inštaláciami (*Spezialhaus für Installationen*) a uvádzali ju medzi priemyselnými firmami.¹⁵ Zúčastňovala sa však i na výstavách umeleckého priemyslu¹⁶ a je pravdepodobné, že do kaštieľa dodala pre vodoinštalácie, ústredné kúrenie a vybavenie kúpeľní vlastné výrobky. S účinnejším zateplením zrejme súvisela aj výmena okenných výplní v pôvodných otvoroch s lomeným záklenkom, uskutočnená však takmer výhradne len na prvom poschodí južnej polovice budovy, teda v obytných priestoroch Lónyayovcov. Výrazne sa odlišujú od starších kružbových okien prepojením pravouhlého rastru členenia a lomených oblúčikov s plynulou krivkou, vedenou k ich plným bočným nosíkom, i výhradným použitím bezfarebného skla.¹⁷ Tieto okná sú jediným ohlasom na módný štýl secesie, ostatné úpravy preferovali tradičné neoslohové zdroje 19. storočia.

K nim patria rozsiahlo plánované a sčasti zrealizované nové podoby interiérov. V konvolute je značné množstvo okótovaných výkresov pôdorysov, pohľadov, rezov, detailov a voľné návrhy predovšetkým na úpravu najväčších reprezentatívnych priestorov kaštieľa, schodiskovej haly a sály terreny, v menšej miere na obytné miestnosti. Najpočetnejší súbor, potvrdený autorsky, sa viaže k firme Ludwiga Behra. Obsahuje 18 kusov s rovnakou obdĺžnikovou trojriadkovou pečiatkou *LUDWIG BEHR / VIII., Muzeum-u. 9. / BUDAPEST*. Podľa charakteru rysovaných nákresov, voľných návrhových

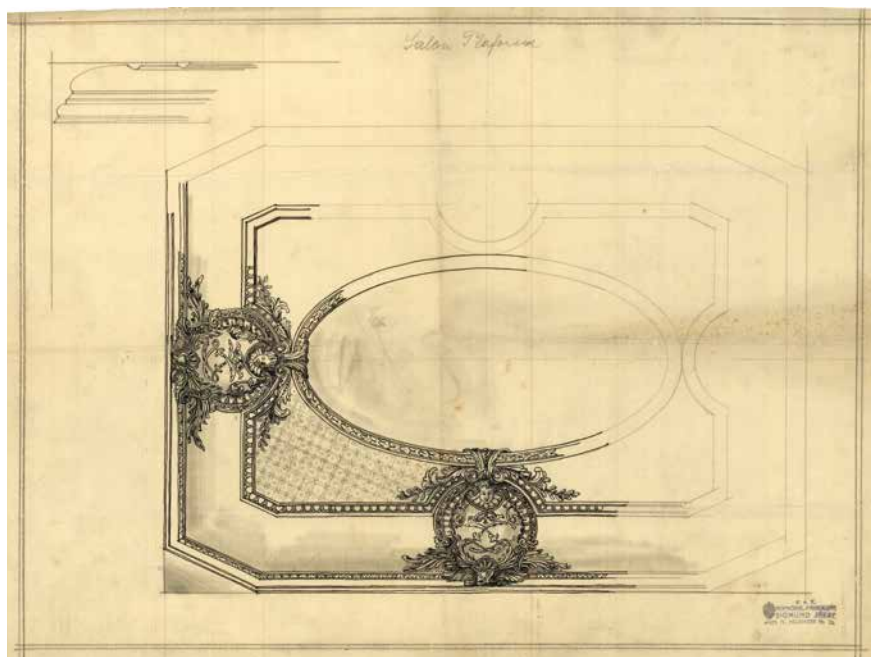
kresieb, typu použitého písma i papiera sme do tohto súboru začlenili ďalších 45 kusov. Celkový počet 63 Behrových plánov a návrhov, dodaných do kaštieľa, predpokladá užší kontakt s majiteľmi, ktorí zjavne oceňovali jeho tvorivý potenciál, zodpovedajúci ich vkusu a predstavám. Presvedčivým dokladom je napokon podľa Behrovho návrhu realizovaná osobná pracovňa princeznej Štefánie už v roku 1906.¹⁸

Ludwiga Behra (1863 – 1945) uvádzajú dostupné pramene ako impresionistického maliara a architekta, známeho a oceňovaného najmä v súvislosti s obnovami aristokratických sídel.¹⁹ Už jeho otec pracoval ako maliar, pozlacoč a reštaurátor. Pochádzal z Heidingsfeldu pri Würzburgu, neskôr študoval na Akadémii výtvarných umení v Mníchove a začal pracovať ako architekt pri prestavbách zámkov a hradov v podunajskej monarchii, v Taliansku i v Anglicku. V roku 1894 sa usadil v Budapešti, kde sa oženil s dcérou maliara Róberta Scholtza a zotrval tam do roku 1914, potom sa presídlil do Tutzingu v blízkosti Mníchova, kde sa venoval už len maľbe a svojim zberateľským aktivitám. Podľa samostatného aukčného katalógu z roku 1933 obsahovala jeho zbierka okrem iných pozoruhodných diel veľkú kolekciu grafických listov, medzi nimi aj architektonické a dekoratívne návrhy interiérov z 18. a 19. storočia, z ktorých mohol čerpať inšpirácie pre zameranie svojej tvorby.²⁰ Z čias jeho budapeštianskeho pobytu sa pripomínajú renovačné práce pre kniežaťa Eszterházyho, grófa Andrássyho, korunnú princeznú Štefániu, kňažnú Windischgrätz, následníka trónu Františka Ferdinanda, kráľa Ludwiga III. Bavorského a grófa Leopolda II. Berchtolda.²¹ Bližšie sme zatiaľ mohli preveriť zámok Berchtoldovcov v juhomoravských Buchloviciach, ku ktorému je v archívnych dokumentoch doložený Ludwig Behr ako tvorca návrhov na dvere do sály terreny a na krídla brány do parku, realizované renomovanou budapeštianskou kováčskou firmou *Jungfer Gyula* v roku 1906.²² Tieto dodnes zachované súčasti zámockého areálu majú veľmi kultivované neobarokové formy a osobitú kompozičnú zostavu ornamentov, primerane k pôvodnej, vrcholno-barokovej architektúre zámku a iste aj podľa želania majiteľa. Dokladajú Behrovu prispôsobivosť a schopnosť invenčne nadviazať na slohové východiská.

Z toho istého času pochádzajú dva Behrove návrhy pre rusovský kaštieľ: perspektívny pohľad do pracovne princeznej Štefánie s nápisom *Schreibzimmer Ihrer königl. Hoheit* v šikovej kresbe mäkkou ceruzou a nákras steny miestnosti s nápisom *Wand, Friese u. Thür im Salon Ihrer königl. Hoheit*.



Ludwig Behr: Návrh na strop chodby pri sale terrene a na stropy podhládov hlavného schodiska; chodbový strop bol realizovaný na inom mieste, medzi schodiskovou halou a predsieňou. Zdroj: Archív PÚ SR.



Sigmund Járay: Návrh stropu salónu, nerealizovaný alebo zaniknutý. Zdroj: Archív PÚ SR.

Pracovňu skutočne realizovali podľa návrhu. Zachovaný rovný strop nad akantovým vlysom s rozetami vyplňa obrazec vzájomne sa pretínajúcich štvorlistov, ohraničených štukovým rámom reliéfnych akantových rozvilín a zvýraznených strednou plastickou rozetou. Pod stropom členili steny podobné užšie štukové akantové rámy na pravouhlé polia a nad soklovým kazetovým obkladom boli pravidelne rozmiestnené menšie obrazy. Z návrhu vylúčili len kútový krb a úpravu kazetových dverových krídel, ktoré ponechali v pô-



Ludwig Behr: Návrh nových vstupov do sály tereny a do predsieni pred schodiskovou halou; s menšími zmenami boli realizované len v predsieni.
Zdroj: Archív PÚ SR.

vodnej staršej forme s diamantovými výplňami a s výraznými neogotickými závesmi. Bielym náterom ich však prispôbili jednotnému tónu celého interiéru vrátane stropu. Druhý Behrov návrh na salón medzi veľkou sálou (rytierskou) a pracovňou grófa, kde riešil hlavne novú úpravu dverí, nenašiel uplatnenie. Túto veľkú miestnosť so soklovým diamantovým obkladom, dverami a kazetovým stropom v hnedých tónoch fládrových povrchov ponechali v pôvodnom staršom stave, len plochy stien prekryli textilnými tapetami.²³

Zo súkromných miestností Lónayaovcov na prvom poschodí zostala bez nových úprav iba grófova pracovňa s kazetovým stropom (asi na jeho vlastné želanie) a raňajková izba, kde sú na hviezdicovom strope s imitovanými kružbami henckelovské erby. V oboch interiéroch prevládajú hnedé tóny, hlavne maľovaným napodobením žilkovania dreva (fládom) a intarzie na štukových stropoch. Ďalších päť priestorov už dostalo iný vzhľad podľa preferencií Štefánie. V dvoch síce pretrvali staršie hviezdicové stropy (garderoba a toaleta medzi spálňami), ale ich pôvodnú hnedú farbu aspoň zmenili na bielu. V ostatných troch izbách, tak isto bielych, vytvorili nové štukové stropy. Z nich v miestnosti, označenej ako toaleta (vedľa raňajkovej), je obrazec stropu variantom štvorlistovej kompozície v pracovni Štefánie, ale s výraznejším akcentom na neskorogotické vykrúžené tvary, laliové a zavesené svorníkové motívy. Nepochybne aj tento strop vyšiel z návrhu Ludwiga Behra (v porovnaní s inými kresbami), hoci ho nemáme doložený.

Ďalšie dva stropy v spálňach majú už iné slohovo-štyľové základy, na jednej strane v nadväznosti na klasicistické pravidelné, plošnejšie kazetové zostavy s vavrínovými vencami a s romantickými prídavkami jemných kvetinových trsov, na druhej strane na barokovo-klasicistické kompozície radiálnych širokých ornamentálnych pásov s vyčlenenými poľami na samostatné reliéfne zobrazenia (striedané rohy hojnosti a putti s lýrou). Kresbovými predlohami ich nemáme zastú-

pené, ale jeden návrh v konvolúte poukazuje na tieto polohy (snáď i na autorstvo), hoci inklinuje viac k rokokovým vzorom. Výkres s nápisom *Salon Plafond* má firemnú pečiatku s malým cisárskym znakom a názvom *K. u. K. / HOFMÖBEL-FABRIKANT / SIGMUND JÁRAY / WIEN. IV. HEUGASSE Nr. 70*. Podľa V. Behalovej si Sigmund Járay (okolo 1845 – 1907), pochádzajúci z Temešváru, založil okolo roku 1870 vo Viedni vlastnú čalúnnickú firmu, ktorá rýchlo prosperovala.²⁴ V roku 1885 ju už v obchodnom a živnostenskom registri uvádzali ako fabriku a v roku 1891 mu prepožičali titul cisársko-kráľovského čalúnnika (na základe kvality prác a priamych dodávok dvoru, s povolením používať malý cisársky erb). V záhlaví listov firmy sa potom označoval ako *K. u. K. Hof-Tapezierer, Decorateur u. Kunstmöbel-Fabrikant*.²⁵ Okolo roku 1900 sa firma venovala hlavne bytovým zariadeniam v duchu historizmu s uprednostňovaním staronemeckého či staroviedenského štýlu a biedermeieru, rovnako však preberala impulzy z francúzskeho rokoka a napokon i zo secesie. Járayov návrh stropu do Rusoviec využil jednoznačne francúzske vzory s mriežkovým ornamentom okolo stredného oválneho vencového zrkadla, previazaného s okrajovou rímou štyrmi veľkými, rokajovo-akantovými kartušami, ktorých stred dokonca vypĺňajú dve zrkadlovo obrátené písmená L (Lónayovci) podľa oficiálnej značky sèvreskeho porcelánu.²⁶ V kaštieli sa reálne takýto strop nenachádza. Mohli ho plánovať do nárožných bastiónových priestorov (pre ne však zvolili iné typy), prípadne ho uplatnili v niektorej miestnosti prízemja južného krídla, kde viacero stropov zaniklo. Rovnako tam mohol byť aj kazetový strop podľa ďalšieho opečiatkovaného Járayovho návrhu, označeného ako *Schlafzimmer Plafond*, v ktorom sú v rezoch vykreslené aj detaily prístenných a deliacich prvkov i akantového vlysu a stredových roziet.

Najväčšia skupina plánov v konvolúte patrí navrhovaným úpravám reprezentačných priestorov prízemja, a to schodis-

kovej hale a sale terrene. Pri nich mal podľa počtu dokumentov hlavné slovo architekt Ludwig Behr. Predstavu adaptácie týchto veľkých sál najlepšie prezentujú jeho viaceré šikové kresby perspektívnych pohľadov i detailov architektonických prvkov a ornamentov, podľa ktorých potom precízne pripravili výkresovú dokumentáciu. Prvoradá bola vysoká schodisková hala, Behrom označovaná ako *Grosse Saal*. V kresbách sú zachytené všetky steny spolu s monumentálnym schodiskom a stropom. Ten mal dostať novú podobu v nadväznosti na pôvodný, dodnes zachovaný obrazec štukovej rebrovej siete, rozvinutej od ústrednej hviezdice so zaveseným osemhranným prerezávaným svorníkom; jeho formu a výšku opakujú na stenách pravidelne rozmiestnené podpory stropu. Behrov návrh ho mal výrazne obohatiť previsnutými vykrúženými rebrami, podloženými kvadrátmi s krížovými kyticami, sústavou zavesených listových svorníkov a na obvode širokým fabiónovým vlysom s kružbami a konzolami. Tieto prvky sú detailne rozkreslené aj s profilmi rebríer na ďalších plánoch (najväčší s rozmermi 112 x 91 cm), na niektorých s obmenou neskorogotických motívov. Strop napokon zostal v pôvodnom stave, rovnako aj výplne lomených oblúkov východnej steny, ktoré malo nahradiť kružbové zábradlie. Podľa návrhu však vytvorili na stenách deliaci kordónový vlys s rastlinným ornamentom (neskôr odstránený, dnes je len v náznakoch pozorovateľný jeho priebeh) a vymenili okenné výplne v dvoch bočných a v širokom západnom pôvodnom otvore.

Zostavu okenných výplní v lomených oblúkoch riešil Behr vo viacerých variantoch s výsledným zjednotením v prekrývajúcich sa tvaroch lomených oblúčikov a oslieho chrbtu. Tento základný obrazec použil aj v inom samostatnom návrhu na arkierové okno²⁷ a v návrhu troch dverí do sály terreny, označenom *Schmiedeiserne Eingangsthore vom Park zur Sala terrena*; oblúčové tvary s oslím chrbtom tam obohatil krížovými kyticami, krabmi a výplňovými kružbami. Kovové dvere sa síce nerealizovali, ale takmer presne podľa tejto Behrovej predlohy vytvorili drevené, dodnes zachované dvojkrídlové a bočné jednokrídlové dvere, vedúce z chodby pri schodiskovej hale do vstupnej predsieni. Len sklenú výplň stredných častí vymenili za drevenú paneláciu a nad imitáciu dolnej zriasenej látky (neskorogotický faltverk) pridali pás štvorlistov z jeho skoršieho variantu; v ňom predložil rovnakú trojicu dverí zo západnej predsieni



Ludwig Behr: Návrh na úpravu schodiskovej haly, len čiastočne realizovaný; strop zostal v pôvodnej forme z prvej etapy výstavby kaštiela. Zdroj: Archív PÚ SR.

do schodiskovej haly a do sály terreny s názvom *Eingangsthore in Stiegenhalle und Ausgangsthore vom Sala terrena im Park*. Podobná výmena miesta sa uskutočnila aj pri ďalšom Behrovom návrhu, označenom *Sala terrena / Gang a Grosse Stiegenhalle / Grundriss der Stiegenstufen Untersichten*. V ňom je v chodbovom úseku medzi salou terrenou a schodiskovou hlavou zakreslený strop s rebrovou sieťou, striedajúcou navzájom pospájané hviezdice a kvadráty, zvýraznené listovými svorníkmi a rozetami. Kratšie stropy s rebrovou sieťou a sférickými štvorcami, ukončenými v cípoch krížovou kyticou, mali byť na podhladoch hlavného schodiska. Napokon na týchto miestach, na omietnutých plochách chodbového stropu a podhladoch, vytvorili osobité maliarske dekorácie,²⁸ ale štukový rebrový strop realizovali presne podľa návrhu v protiahlom chodbovom úseku, medzi hlavným schodiskom a vstupnou predsieňou.

Behr sa súčasne venoval plánom výstavby nového, vlastne dnešného hlavného schodiska. Predchádzajúcu formu a vzhľad schodiska z čias grófa Emanuela Zichy Ferraris nepoznáme, ale predpokladáme, že malo drevenú konštruk-

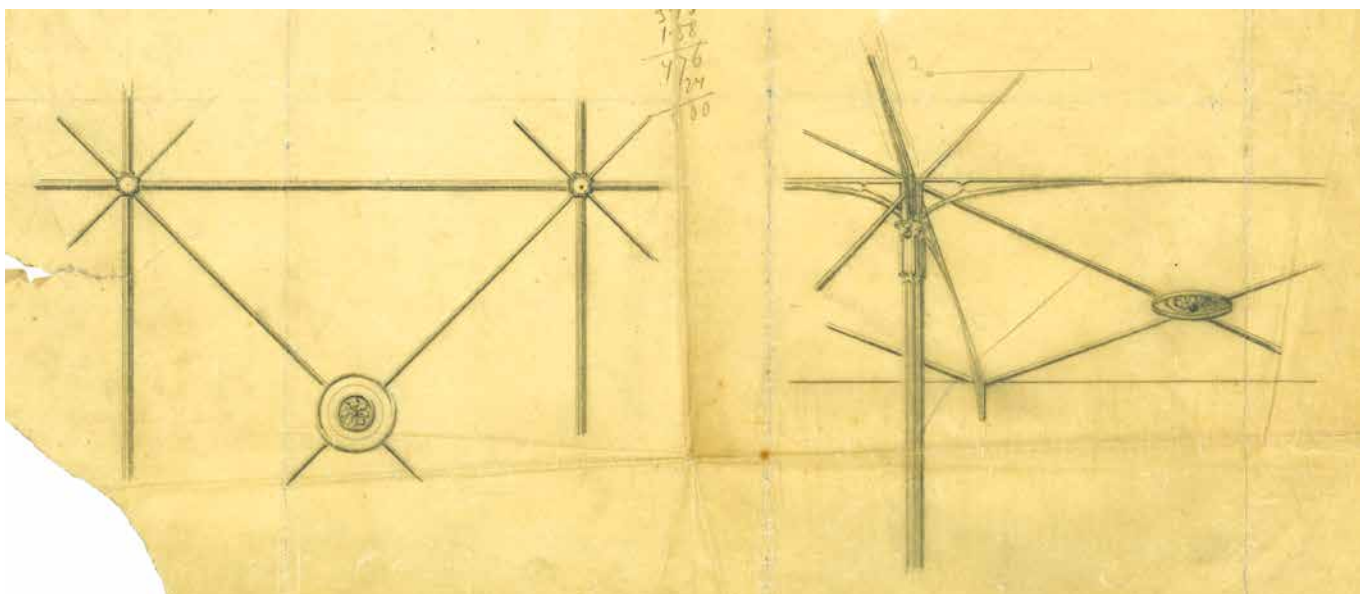


Ludwig Behr: Nerealizovaný návrh úpravy sály terreny; strop s prístennými podporami, vstupy do parku, kozub na severnej stene. Zdroj: Archív PÚ SR.

ciu i výzdobné prvky podľa návrhu autora celého kaštieľa, architekta Franza Beera. Napokon, v zámku Hluboká, v jeho najznámejšom diele, je hlavné schodisko s kružbovým zábradlím takisto drevené. Rozhodnutie Lónyayovcov o výmene starého tmavého schodiska mohlo byť vyvolané jeho stavom, skôr však predstavou reprezentatívnejšieho pôsobenia kamenného materiálu, ktorý by prispieval aj k optickému presvetleniu priestoru haly. Predpokladáme, že im vyhovovala jeho základná forma dvoch trojramenných telies s výústiením do spoločnej podesty, a že zvolili len jednoduchší spôsob zopakovania pôvodných prvkov v novom materiáli. Tie sa do značnej miery aj v detailoch zhodujú s Beerovým schodiskom v Hlubokej. Sú to štíhle piliere so skosenými hranami a rímsovými hlavicami, zdobené na drieku stýkajúcimi sa mníškovými vpadlinami, kružby zábradlia s rotujúcimi trojlistami a najmä bočné pohľadové parapety, členené priebežným pásom pravouhlých stupňov, vymedzujúcich trojuholníkové polia s kružbovým motívom. Takto je schodisko zobrazené v Behrových prípravných kresbách i v detailných

plánoch, neskôr zmenil len uzavreté kruhy zábradlia na dynamické zostavy plamienkových kružieb, ktoré sú i dnes jeho súčasťou. Práce na schodisku realizovala podľa ďalších výkresov budapeštianska stavebná firma, označená pečiatkou *JOHANN BRÜNDL / K. u. K. HOFLIEFERAT / ABTEILUNG FÜR BAUUNTERNEHMUNGEN / Budapest, VII., Ovoda-utca 34. / TELEFON 1(?) - 19*. Výkresy majú dátum júl 1909, možno v tom roku kamenné schodisko aj dohotovili spolu s dreveným zábradlím.²⁹ O Johannovi Bründlovi nemáme zatiaľ bližšie informácie, ale jeho úspešnosť dosvedčuje prepožičaný titul dvorského dodávateľa. V rusovskom kaštieli mu zadávali aj iné práce. Výkresovo sú doložené okenné ostenia, kamenná obruba a rímša veľkého západného okna schodiskovej haly a prípravné kresby na plánované úpravy sály terreny.

V tejto rozľahlej miestnosti, spojenej so schodiskovou halou a tromi východnými vstupmi aj s parkom, sú pozoruhodné najmä pravidelne rozmiestnené neogotické liatinové stĺpy zo zichyovskej etapy, ktoré nesú šachovnicový strop s krížovými poľami, zvýraznenými veľkými kruhovými svorníkmi;

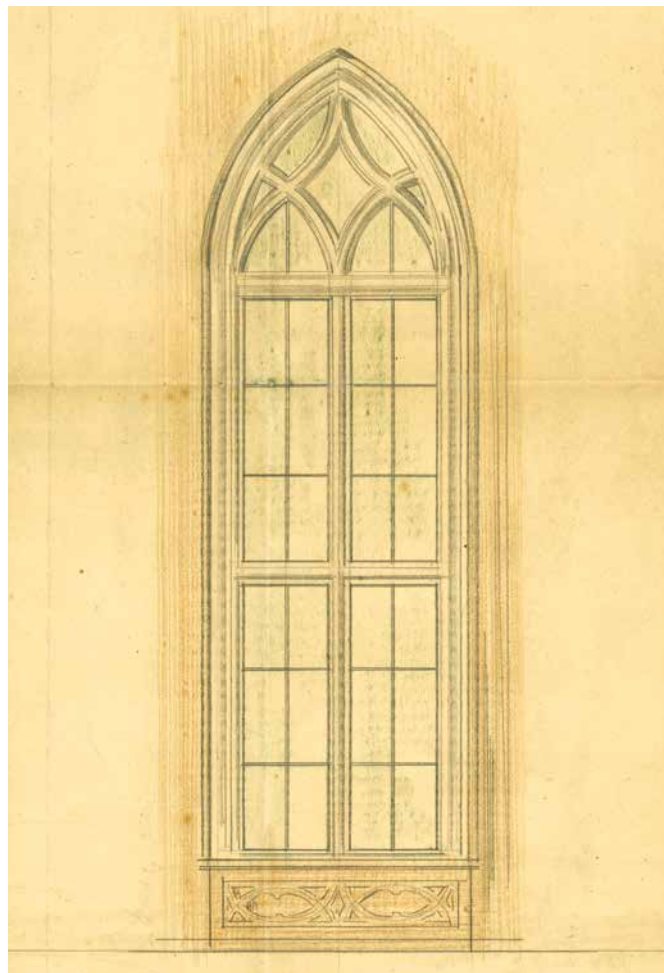


Johann Bründl: Detaily stropu a liatinového stĺpa na výkrese pôdorysu sály terreny. Zdroj: Archív PÚ SR.

zaujímavým medzičlánkom pri stĺpoch sú ľahké konzolové útvary z tenkých drevených líšt, imitujúcich svojou formou i pôvodným náterom liatinové podpory stropných rebrier.³⁰ Zostava všetkých týchto prvkov a ich detailov (okrem svorníkov) presne zodpovedá nástupnej časti hlavného schodiska v zámku v Hlubokej.³¹ Sala terrena, ktorej výrazné technicistné súčasti majiteľom zrejme nevyhovovali, sa mala podľa návrhov Ludwiga Behra úplne zmeniť. Predložil dva kresbové koncepty riešenia. Jeden predstavuje trojlodovú sálu s ôsmimi strednými piliermi a prístennými príporami, nesúcimi rebrové sieťové klenby, zvýraznené svorníkmi. Liatinové stĺpy tak nahradil kamennými piliermi štvorcového základu s rohovými polstĺpikmi a s listovými hlavicami. Pri severnej stene súčasne vymenil pôvodný krb za nové teleso s točnými stĺpkami, levými hlavami a nadstavbou vo forme polovičného zrezaného ihlanu (doložené aj samostatnými kresbami), vo východnej stene sú zakreslené tri nové vstupy s vyššie spomínanými dverovými krídlami. V druhom návrhu celkom vylúčil stredné piliere, ponechal len prístenné polpiliere, podopierajúce bočné klenbové úseky stropu s rebrovou sieťou, vykrúženými kvadrátmi a zavesenými svorníkmi, podobne ako na strope hlavného schodiska. Celá sala terrena zostala nakoniec vo svojom pôvodnom stave, hoci je v konvolúte viacero dokladov s presným vykreslením stropného celku i detailov, dokonca i Behrova kresba pätky a hlavice piliera so vzdutými akantovými listami v skutočnej veľkosti (M 1 : 1). Vážny úmysel realizovať tento projekt dokladajú aj prípravné meračské výkresy dodávateľskej firmy Johanna Bründla. Ustúpenie od veľkého prebudovania sály kompenzovali potom Lónyayovci aspoň zmenou jej trochu ponurej atmosféry: liatinové stĺpy a konzoly dostali svetlý, smotanový náter rovnako ako rebrové lišty a rozetové svorníky stropu, pôvodne tmavohnedo fládrované.

So salou terrenou sa spája aj ďalšia skupina Behrových návrhov a plánov, a to na prístavbu predsiene z parkovej strany. Výsledný variant otvorenej predsiene má trojbokú formu do výšky prízemnia, s odstupom od nároží rizalitu. Pričelie tvoria dva voľne stredné a dva prístenné bočné piliere s rímsovými hlavicami, ktoré nesú pravouhlo orámované tudorovské oblúky, doplnené vpadnutými cviklami s kružbovým motívom. Nad priebežnou rímsou je súčasťou predsiene terasa s úsekmi kružbového zábradlia, oddelenými pilierovými postamentmi s figúrami sediacich levov. Terasa mala byť prístupná z veľkej sály prvého poschodia, z tzv. rytierskej siene. K vybudovaniu predsiene, jedinému Behrovmu vstupu do exteriéru kaštieľa, tak isto neprišlo.

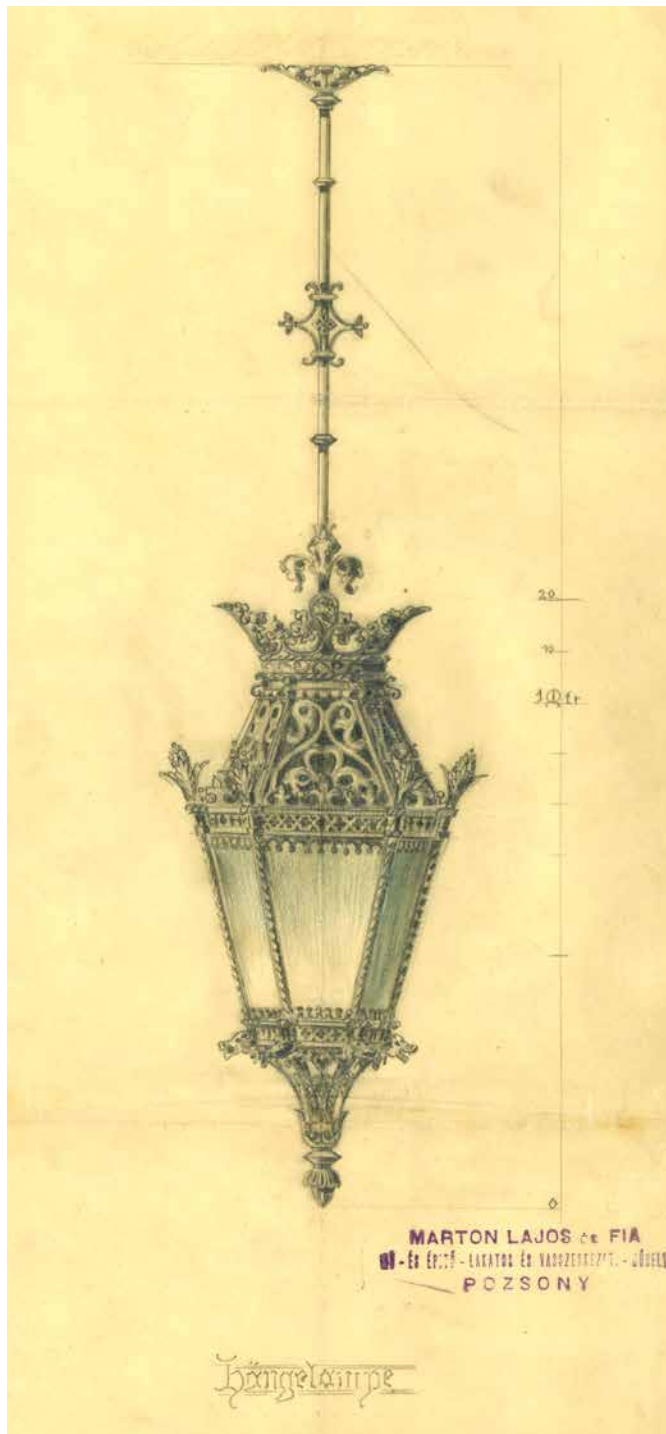
Uvedené dokumenty sa viažu na tých renomovaných autorov a firmy, ktoré Lónyayovci mohli a chceli osloviť nielen z hľadiska svojho postavenia, ale iste aj z poznania charakteru a možnej prispôbitosti tvorby a overenej kvality produktov. Z pochopiteľných dôvodov sa ich záujem upriamoval na Viedeň a Budapešť, ale v konvolúte je skromnejšie zastúpená aj jedna bratislavská firma, ktorá dosiahla významné postavenie a dokázala obstáť v silnej konkurencii monarchie. Sú to dva kresbové návrhy kovových svietidiel, kandelábra s výškou tri metre a závesnej lampy, označené pečiatkou *MARTON LAJOS és FIA / MŰ-ÉS ÉPÍTŐ-LAKATOS ÉS VASSZERKEZETI-MŰHELY / POZSONY*. Zámočnícky majster Ľudovít Marton (1827 – 1903) si už v roku 1852 založil vlastnú dielňu v Bratislave a v roku 1888 sa stal jeho spoločníkom syn Viliam (1859 – 1934); odvtedy mala firma názov Ľudovít Marton a syn, umelecké a stavebné zámočníctvo a dielňa



Ludwig Behr: Realizovaný návrh výplne dvoch okien v schodiskovej hale.
Zdroj: Archív PÚ SR.

na železné konštrukcie,³² ako je uvedená aj v pečiatke. Obe svietidlá na návrhoch patria k charakteristickým produktom dielne, najlepšie dokumentovaných vo vlastnom fotografickom albume realizovaných prác z roku 1895,³³ takmer všetkých pre šľachtickú klientelu. Aj tam sú podobné typy lúčok v kónickej šesťhrannej forme s množstvom drobných ornamentov, v našich návrhoch s prevahou gotizujúcich prvkov. Svietidlá boli pravdepodobne aj v početnejších kusoch dodané do kaštieľa, ale žiadne sa nezachovalo.

Výnimočnú skupinu tvorí v súbore dokumentov päť návrhov na vzhľad a zariadenie spoločenského interiéru v kresbe farebnými ceruzami. Nemajú nijaké označenie a podľa zadnej strany boli pôvodne nalepené na inom papieri. Štyri z nich sú priamym čelným pohľadom na dlhšie a kratšie uzavreté steny miestnosti s dolným parapetovým kazetovým obkladom a s odlišnými typmi zdobených podstropných ríms, odlišujú sa tiež ornamentálne rámy, supraporty a kazetové skladby krídel pravouhlých dverí. Majú však spoločného menovateľa v neobarokovo-klasicizujúcom štýle, ktorému zodpovedá aj stĺpový krb na jednej stene a na piatom výkrese celok stropu s veľkým stredným zrkadlom a kazetovou zostavou obvodu s ornamentálnymi výplňami. Plochy stien s damaškovými vzormi tapiet sú návodom na usporiadanie závesných predmetov, tapisérie nad krbom, obrazov, zrkadiel v bohatých rámoch, hodín i svietidiel a ozdobných tanierov. Pred stenami sú rozmiestnené barokové komody a stôl s vystavenými zbierkovými kusmi sochárskych diel, váz, malých obrázkov i jedného gotického oltárika. Typy takýchto kresieb s variabilnými de-



Ludovít Marton a syn: Návrh závesného svietidla, pravdepodobne realizovaný. Zdroj: Archív PÚ SR.

tailmi slúžili predovšetkým ako inšpiratívne vzory pri riešení a zariadení interiéru, ale uvedené návrhy boli jednoznačne určené pre kaštieľ, pre už spomínaný červený salón na prvom poschodí.³⁴ Dosvedčuje to nákres dlhšej steny s dvomi oknami, sčasti zakrytými ťažkými závesmi, ktoré sa takmer úplne zhodujú so skutočnými oknami salónu; ich vertikálne rozdelené pole v lomenom oblúku vyplňajú dva lomené oblúčky s vnútornou zostavou subtílnych, predĺžených trojlistov. Ďalší dôkaz v nákrese s krbom poskytuje gotický krídlový oltárik na komode, ten istý, ktorý je vidieť v reálnom fotografickom zábere salónu z čias okolo roku 1910,³⁵ kde je vystavený na inom mieste. Návrhy, ktorých autorom je takmer iste Ludwig Behr, určite poslúžili majiteľom pri predstave vybavenia salónu, ale nezmenili podľa nich pôvodné súčasti interiéru, čiže neogotické vstupy, neorenesančné

sokľové obklady a kazetový strop, vylúčili aj postavenie nového krbového telesa.

K tejto skupine návrhov alebo predlôh, ktoré mali majitelia k dispozícii iste vo väčšom počte, môžeme ešte zaradiť jeden samostatný výkres s ceruzkovou kresbou krbu. Má prísnejšiu klasicistnú architektonickú výstavbu, oživenú dvomi voľnými kovovými prídavkami po bokoch otvoru vo forme bohatých ornamentálnych podstavcov s antikizujúcimi postavami alegórií Vojny a Mieru. Na výkrese je oválna firemná pečiatka *M. FEETHAN & Co. 6. CLIFFORD STREET. LONDON*. Táto firma, uvádzaná tiež ako *W. a M. Feethan*, patrila k významným dodávateľom kráľovského dvora (*Royal Warrant Holders*) ako výrobcu kovových kachlí a kozubov z rôznych materiálov, uvádza sa aj ako vystavovateľ na svetových výstavách v Paríži a vo Viedni.³⁶ Kresbu mohli Lónyayovci získať na jednej zo svojich ciest do Anglicka. V samotnom kaštieli boli napokon donedávna priame doklady ich kontaktu s inou anglickou firmou, ktorá však mala pobočku vo Viedni. Boli to vnútorné kovové rolovacie žalúzie na oknách a vstupoch saly tereny, v knižnici, v biliardovej miestnosti a v tureckej izbe, označené pripevneným kovovým štítkom s vystupujúcim nápisom *CLARC & Co, KARNTHNERSTRASSE, No 8. WIEN*.³⁷ Všetky tieto žalúzie boli v poslednej dobe zlikvidované.

Záverom už len upozorníme na posledné tri dokumenty, obsiahnuté v súbore, ktoré sa nevzťahujú k samotnému kaštieli a vyžadujú si osobitné skúmanie. Prezentujú stavby z jeho bezprostredného parkového okolia: je to plán vodnej veže, oblúkového mosta a skleníka.

Predstavený konvolút je nepochybne významný z hľadiska poznávania vývinu kaštiela a je zaujímavým svedectvom o ne devastujúcich stavebných činnostiach, o podobách úprav a obnov, stále pevne zakorenených na pôde historizmu 19. storočia. Po tejto záverečnej historickej fáze, ktorou sa predĺžil tradičný život kaštiela až do druhej svetovej vojny, nasledovala po odchode Lónyayovcov v roku 1945 (obaja napokon zakrátko zomreli) a po vydrancovaní celého kaštiela už len etapa úpadku neadekvátne kultúrne využitého a napokon bezradne opusteného objektu, bez ohľadu na výnimočné kvality celého komplexu. Tie naopak pozorne vnímali jeho poslední šľachtickí majitelia aj popri snahe aspoň čiastočne zmeniť podobu vlastného sídla na svoj obraz. Prejavili však silnú vôľu oceniť, prijať a zachovať hodnoty, zakotvené v jeho architektúre. Takúto vôľu by sme radi očakávali i v súčasnosti od všetkých tých, ktorí sa budú podieľať na znovuvvedení ťažko skúšaného kaštiela do života. ■

¹ V internom spise MSPSOP o erboch kaštiela – ORŠULOVÁ, Jana. *Erby na fasáde kaštiela v Rusovciach (rkp.)*, 21. 9. 1991 – je na poslednej 6. strane pripojený dodatočný zápis Viery Obuchovej zo dňa 26. 9. 1991: *Dr. J. Vranová ma v júni 1990 upozornila na existenciu historických plánov a inej grafickej dokumentácie k rusoveckému kaštieli, ktoré sa v tom čase nachádzali u hospodárky SĽUK-u p. Bóriovej a ktorá nám ich na určitý čas zapožičala na prefotenie. Žiaľ, z technických príčin sa prefotenie uvedeného materiálu vtedy neuskutočnilo. O tomto som informovala 12. 9. 1991 P. Horanského, ktorý si daný materiál zapožičal na študijné účely.*

² Archív Pamiatkového úradu (Archív PÚ SR), Zbierka výskumných správ, inv. č. T 5099. ČESLA, Alexander – SMOLÁKOVÁ, Mária. *Kaštieľ v Rusovciach*.

Pamiatkový a reštaurátorský výskum (rkp.), 1992, 135 s. Už pred zahájením výskumu odstránili na fasádach všetky omietky, murivo vyškárovali cementovou maltou, v interiéri odstránili omietky vo viacerých miestnostiach a na chodbových komunikáciách všetkých troch podlaží, zbúrali niektoré priečky, odstránili viacero podláh i niekoľko dverových zárubní, dverových a okenných krídel. Tento stav, do veľkej miery platný dodnes, zaznamenáva uvedený výskumný elaborát v každom priestore v kapitole Popis a vyhodnotenie sond a nálezov, s. 20-119.

³ ČESLA – SMOLÁKOVÁ, 1992, ref. 2, s. 18.

⁴ V súčasnosti bude uložený v Archíve Pamiatkového úradu SR v Bratislave.

⁵ ČESLA – SMOLÁKOVÁ, 1992, ref. 2. Výskum bol neskôr využitý vo viacerých publikovaných príspevkoch bez uvedenia tohto zdroja. Všetky sa odvolávajú len na interný spis Mestského ústavu ochrany pamiatok – Archív PÚ SR, Zbierka výskumných správ, inv. č. T 4734. ŠTASSEL, Ivo – NÉMETH, Alexander. *Rusovce – kaštieľ. Program pamiatkovej obnovy 1. a 2. časť*. Bratislava: MÚOP, 1995. Jeho autori totiž vložili do svojho spisu xeroxovú kópiu celej 7. kapitoly z pôvodného pamiatkového výskumu A. Česlu a M. Smolákovovej s názvom *Periodizácia vývoja objektu*, s očíslovaním strán 120-128, ktoré nasledovali po 18. strane ich textu (sic!), a neuviedli, že je to výňatok z práce iných autorov. Tak nachádzame v publikáciách odvolania alebo citácie z vlastného výskumu, v poznámkach a v použitej literatúre autorsky chybné pripísané I. Štasselovi a A. Némethovi. Prvým príkladom je ZVAROVÁ, Zuzana. *Pamiatkové hodnoty Rusoviec*. In MALLINERITS, Jozef (ed.). *Rusovce*. Bratislava: Miestny úrad Bratislava-Rusovce, 1998, s. 51, 59, 60; tiež POHANIČOVÁ, Jana. *Romantické prestavby šľachtických sídiel Rusovce, Veľké Uherce a Bojnice*. In *Pamiatky a múzede*, roč. 53, 2005, č. 2, s. 52, pozn. 8, 14, 15 a ďalší autori. Posledným a najmarkantnejším príkladom je monografia HRADSKÝ, Juraj – MALLINERITS, Jozef. *Rusovce Oroszvár – Karlbürg*. Bratislava: Marenčin PT, 2018, 256 s., kde sú ich textové strany 169-181 doslovným prepisom časti pôvodného výskumu, bez jeho uvedenia v zozname literatúry.

⁶ Oznam o zmluve v Neue Freie Presse z 23. januára 1906 cituje SCHIEL, Irmgard. *Stephanie. Kronprinzessin im Schatten von Mayerling. Eine Biographie*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1978, s. 308-309: *Gróf a grófka Elemér Lónyay kúpili z pozostalosti grófký Laury Henckel von Donnersmarck panstvo Karlbürg pri Prešporoku. Zmluva medzi grófskym párom, ktorý sa zdržiava vo Viedni, a právnym zástupcom pozostalosti, notárom Dr. Alexandrom Jörgom, bola dnes uzatvorená. Majetok Karlbürg, ku ktorému dosiaľ patrí zrebčinec a stajne grófa Henckel von Donnersmarck, je rozľahlým panstvom 6 000 jutier a má uprostred nádherného parku krásny zámok, ktorý sa teraz bude adaptovať a bude slúžiť v budúcnosti grófskemu páru pre väčšiu časť roku ako trvalé miesto pobytu. Uvedená kniha vyšla neskôr v českom preklade: SCHIELOVÁ, Irmgard. *Stefanie. Životní osudy vdovy po následníkovi rakouského trůnu*. Praha: Brána, 2002, 275 s.*

⁷ SCHIEL, 1978, ref. 6, s. 317.

⁸ *Ked sme kúpili Oroszvár, bol v dost' zanedbanom stave. Ale práve to nás lákalo, že sme mohli dať zámku pečať nášho vlastného vkusu*. SCHIEL, 1978, ref. 6, s. 309.

⁹ SCHIEL, 1978, ref. 6, s. 310.

¹⁰ Vo viacerých publikovaných príspevkoch sa postavenie zichyovského kaštieľa v týchto rokoch označuje ako *prestavba*. Bola to však fakticky novostavba, pri ktorej architekt Franz Beer využil len v menšom úseku prízemnia severného krídla časti murív južného bočného krídla staršieho barokového kaštieľa, ktorý bol inak zbúraný (doložené v pamiatkovom výskume ČESLA – SMOLÁKOVÁ, 1992, ref. 2; situáciu naznačuje aj mapa lokality v prvom vojenskom mapovaní z rokov 1782 – 1785). Beer tak vlastne projektoval v Rusovciach novostavbu šľachtického sídla na rozdiel od súbežne prebiehajúcej skutočnej prestavby staršieho zámku v Hľubokej podľa jeho plánov. Bližšie POSPÍŠILOVÁ, Marie. *Hľuboká*. Praha: Propagační tvorba, 1993.

¹¹ Okrem iného k nim patrila aj dostavba päťbokých klozetových veží po stranách rizalitu hlavného západného priečelia a pravdepodobne i obe bočné dvojramenné schodiská východného krídla.

¹² Za Zichyovcov zaberalo časť tohto širšieho úseku chodby bočné schodisko, zrušené po výstavbe dvoch bočných schodísk vo východnom krídle, pozri: ČESLA – SMOLÁKOVÁ, 1992, ref. 2, s. 67.

¹³ Celkovo bolo v kaštieli osem vaňových kúpeľní a 12 klozetov.

¹⁴ Zdobené boli nepochybne tiež všetky rebrové radiátory. Príkladom môžu byť zachované pôvodné liatinové radiátory z toho istého obdobia v Rosenfeldovom paláci v Žiline, ktorý dal ako finančný ústav a obytnú rezidenciu postaviť v roku 1907 bohatý finančník Ignác Rosenfeld. Jednotlivé rebrové radiátory, postavených na prehnutých akantových nožičkách, sú tam bohato zdobené reliéfnymi ornamentmi.

¹⁵ *Compass 1906, Band III. Finanzielles JB*. Uverejňoval informácie o priemyselnych, obchodných a exportných podnikoch v Rakúsko-Uhorsku.

¹⁶ *Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1909 – 1910*. Wien: K. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, s. 21. V katalógu je uvedená kúpeľňa firmy Wlassack & Hadwiger (*Bad aus amerikanischen emaillierten Gußeisen*).

¹⁷ Pôvodné okná kaštieľa mali farebné vitráže v klasickej technológii upevňovania sklenených segmentov do olovených pásov.

¹⁸ Koncom toho roku sa pracovňa popisuje už ako kompletne zariadená. SCHIEL, 1978, ref. 6, s. 117.

¹⁹ KERN, Josef. Die Bildende Kunst abseits der Zentren. In *Unterfränkische Geschichte. Band 5/2. Von der Eingliederung in das Königreich Bayern bis zum beginnenden 21. Jahrhundert*. Peter Kolb a Ernst-Günther Krenig (eds). Würzburg: Echter Verlag, 2002, s. 267. Tiež: [esch]. Die Ludwig-Behr-Straße. In *Tutzing Nachrichten. Das Magazin für Tutzing und seine Bürger*, 2011, č. 3, s. 23; Würzburg Wiki – Ludwig Behr [online], [cit. 08. 10. 2019]. Dostupné na: https://wuerzburgwiki.de/wiki/Ludwig_Behr. V Tutzingu je po ňom pomenovaná jedna ulica, Ludwig-Behr-Strasse.

²⁰ Aukcia jeho zbierky v počte 505 diel sa uskutočnila v renomovanej Galérii Huga Helbinga v Mníchove. Katalóg je v archíve Metropolitného múzea v New Yorku – *Sammlung Architekt Ludwig Behr, Villa Buchensee bei Tutzing. Gemälde Alter Meister, Skulpturen, Bronzen, Wand- und Orientteppiche, Möbel, Einrichtungsgegenstände*. Mníchov: Galerie Hugo Helbing, 1933, 32 s., 21 príloh [online], [cit. 08. 10. 2019]. Dostupné na: <https://archive.org/details/sammlungarchitek00gale>.

²¹ Ref. 19.

²² BEDNÁŘOVÁ, Petra. *Proměna buchlovického zámeckého areálu na přelomu 19. a 20. století*. Diplomová práca. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2009, s. 36. Za poskytnutie bližších informácií o dokumentoch k buchlovickému zámku ďakujem Zdeňkovi Váchovi, Národní památkový ústav v Brne a Veronike Syslovej, Národní památkový ústav, Územní památková správa v Kroměříži.

²³ Podľa pozostatkov upevnenia textílie zistených pri výskume: ČESLA – SMOLÁKOVÁ, 1992, ref. 2, s. 84. Túto miestnosť môžeme označiť ako Červený salón, ktorý popisuje I. Schielová: *Bol potiahnutý červeným damaškom, pokrytý drahocennými kobercami, zariadený florentským nábytkom. Kreslá s petit-pointovými potahmi stáli okolo stolov a stoličok, na ktorých rozširovali kyticke svoju vôňu. V tomto salóne viseli rodinné portréty: kráľa Leopolda s chladným pohľadom, jemný, elegantný cisár Max z Mexika a jeho pekná manželka Charlotte, zagulatená kráľovná Viktória a jej manžel princ Albert. ... Červený salón s celou jeho pompou a nádherou sa stal dekoráciou jej výstupov [princeznej Štefanie, pozn. aut.]. Tieto výstupy sa opakovali každý večer a vždy v inej toalete*. SCHIEL, 1978, ref. 6, s. 310, 318.

²⁴ BEHAL, Vera J. *Möbel des Jugendstils. Sammlung des Österreichischen Museums für angewandte Kunst*. Mníchov: Prestel, 1988, s. 60-61.

²⁵ Firma sa pravidelne a úspešne prezentovala na domácich i svetových výstavách. Od roku 1892 bol spoločným firmou Sigmundov syn Max, ktorý v nej pracoval aj ako dizajnér a po otcovej smrti prevzal vedenie podniku. Neskôr firmu viedol jeho bratranec Felix Járay až do jej zániku v roku 1933. BEHAL, 1988, ref. 24, s. 61.

²⁶ Na porcelánovej značke znamenali písmená L zdvojenú iniciálu mena Ľudovíta XV. Bližšie DIVIŠ, Jan. *Evropský porcelán*. Praha: Artia, 1985, s. 81, 205.

²⁷ Na dvoch výkresoch s označením *Grosses Erkerfenster*, v pohľade z vonkajšej a vnútornej strany, nerealizované. Mohlo ísť len o prízemné východné okno v jednom z nárožných bastiónov (miestnosť s funkciou kuchyne a Turecká izba).

²⁸ Odkryté v sondách a popísané vo výskumnom elaboráte: ČESLA – SMOLÁKOVÁ, 1992, ref. 2, s. 44-45.

²⁹ Na jednom z výkresov Johanna Bründla je v strednom širšom poli zábradlia hornej podesty schodiska skica odlišnej výplne. Pôsobí ornamentálne, ale naznačuje, že tam mohla byť kompozícia dvoch písmen L podľa mena majiteľov. Táto časť zábradlia bola neskôr odstránená a nahradená jednoduchými drevenými tyčami.

³⁰ Bližší popis a nálezy pôvodných úprav: ČESLA – SMOLÁKOVÁ, 1992, ref. 2, s. 46.

³¹ Podľa návrhu Franza Beera tam tvoria drevené stĺpy spolu s lištovými konzolami podporu ramien schodiska a prekrížené štvorcové polia ich podhlady. Geometrický obrazec stropov pozostáva rovnako ako v Rusovciach z profilovaných drevených lišt. Rusovské liatinové stĺpy a konzoly majú podobu presných detailných kópií týchto prvkov v Hľubokej.

³² Bližšie k histórii firmy a jej produkcii: RAKOVICKÝ, Viliam. *Umelecké kovárstvo a zámočníctvo*. Bratislava: Tatran, 1987, s. 70-72; FIALA, Anton. *Kováčsko-zámočnícke práce v období historizmu v Bratislave*. In *Historizmus v umeleckom remesle*. Katarína Malečková (ed.). Bojnica: SNM-Múzeum Bojnica, 2002, s. 95-102.

³³ MARTON LAJOS és FIA ÉPÍTŐ és MŰLAKATOS MŰHELYÉBEN POZSONYBAN KOVÁRSOLT MŰKÉSZTÉNYEK ALBUMA. Pozsony 1895.

³⁴ ČESLA – SMOLÁKOVÁ, 1992, ref. 2, s. 84; SCHIEL, 1978, ref. 23, s. 310, 318.

³⁵ Fotografiu publikovali HRADSKÝ – MALLINERITS, 2018, ref. 5, s. 172.

³⁶ Grace's Guide to British Industrial History – Feetham and Co. [online], [cit. 08. 10. 2019]. Dostupné na: https://gracesguide.co.uk/Feetham_and_Co.

³⁷ ČESLA – SMOLÁKOVÁ, 1992, ref. 2, s. 49, 125. Oficiálny názov firmy bol Clarc and Co., Rathbone-place, Oxford-Street, London, and 8., Kärnthnerstrasse, Vienna. Dostupné na: <https://www.thegazette.co.uk>.



Reštaurátorka Mária Mariániová a jej „súkromná“ reštaurátorská dokumentácia

Na príklade reštaurátorských akcií Markušovce (1982) a Slovenská Ves (1979 - 1984)

KATARÍNA KUČEROVÁ BODNÁROVÁ

Osobné fondy, písomné pozostalosti po osobách, sú súčasťou archívneho dedičstva, ktorá je priamoúmerne závislá, z hľadiska obsahovej kvality aj kvantity, od svojho pôvodcu.¹ Na ich akvizíciu vplýva v hlavnej miere aktivita jednotlivých archívov a tiež majiteľov archívnych dokumentov, či už sú to samotní žijúci pôvodcovia, alebo ich dediči. Ak má archív to šťastie, že osobný fond neprešiel prísnu cenzúrou majiteľa a získa ho v kompletnom stave, stáva sa osobný fond zdrojom pre poznanie nielen súkromného života pôvodcu, ale aj profesijnej oblasti, v ktorej pôsobil.² Odráža sa v ňom, či už priamo alebo nepriamo, osobnosť pôvodcu s jej prednosťami, aj s prípadnými pokleskami. Individualita sa odzrkadľuje nielen v obsahu, ale aj kvalite a množstve zachovaných dokumentov. Pôvodca, ak bol aktívne činný vo svojej profesii individuálne, alebo ako súčasť inštitúcií, organizácií či projektov, si vo svojich „šuflíkoch“ mnohokrát uchoval pracovný materiál, poznámky, náčrty, osobné postrehy, zdanlivo banálne dokumenty či výstrižky, písomnosti, ktoré nemali nikdy ambíciu stať sa finálnym dokumentom s trvalou archívnu hodnotou. Po rokoch však práve tieto „zaujímavosti z nacrúcania“ svojou výpovednou silou zvyšujú svoju atraktivitu a obľúbenosť u bádateľov.

Jedným z takýchto, na profesionálne informácie bohatých osobných fondov, je aj fond reštaurátorky Márie Mariániovej (1913 – 2004).³ Mária Mariániová (Marianiová, Mariányová, Mariáni, Mariány) sa narodila 17. januára 1913 v Revúcej v rodine úradníka Dezidera Mariániho a jeho manželky Karolíny. Bola v poradí štvrtou zo šiestich detí.⁴ Po štúdiu na Československom štátnom reálnom gymnáziu v Rimavskej Sobote, kde maturovala v roku 1932, študovala v rokoch 1936/1937 – 1939/1940 dejiny umenia a prehistorickej archeológie na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave, kde získala v roku 1944 aj doktorát z filozofie.⁵ Z odborných školení absolvovala konzervátorský kurz múzejných predmetov v Martine (1943, 1947), kurz fotografovania a konzervovania archívneho materiálu v Cígelke (1952) a kurz reštaurovania nástenných

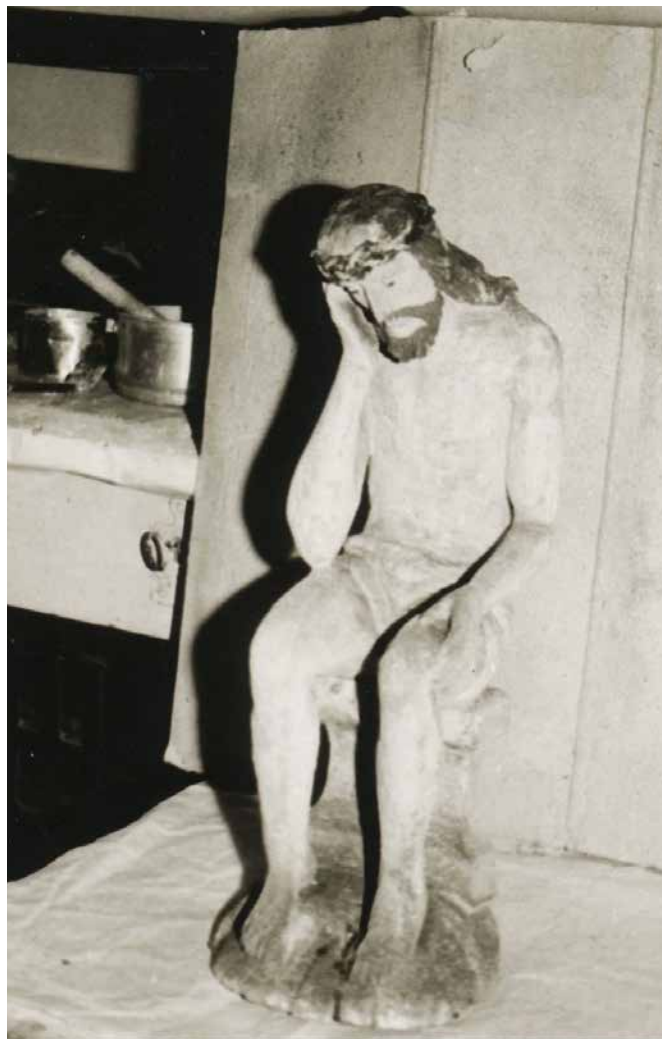


Pracovný portrét dr. Márie Mariániovej. Zdroj: Archív PÚ SR, H. Fialová, 1962.

maliem v Žehre-Hodkovciach (1954). Od 1. marca 1943 do 30. marca 1946 pôsobila ako kustódka kultúrno-historického oddelenia v Slovenskom národnom múzeu v Martine a následne od 1. apríla 1946 až do 30. apríla 1949 ako referentka výtvarného odboru Matice slovenskej v Martine. V období od 1. mája 1949 do 30. mája 1952 bola činná ako samostatná reštaurátorka umeleckých diel a vypomáhala v Slovenskom národnom múzeu. Na návrh Okresného národného výboru v Kežmarku a jej nasledujúcej žiadosti z 15. novembra 1951 ju Krajský národný výbor v Košiciach menoval do funkcie riaditeľky/správkyne Okresného múzea v Kežmarku s nástupom od 1. júna 1952. V tomto období bola členkou Muzeálnej slovenskej spoločnosti, Zväzu československých výtvarníkov a umelcov a členkou Umeleckej a vedeckej rady, sekcie pre kultúrne vedy. Opatrením Krajského národného výboru v Košiciach zo dňa 19. augusta 1953 bola zo služobných dôvodov od 1. septembra 1953 preložená do Štátneho východoslovenského múzea v Košiciach.⁶ V Košiciach mala pôsobiť ako kustódka – reštaurátorka obrazov, respektíve ako konzervátorka umelecko-historických pamiatok Štátneho východoslovenského múzea v Košiciach a ostatných múzeí košického kraja. Riaditeľ košického múzea a zároveň predseda Zväzu slovenských múzeí Dr. Michal Markuš ju charakterizoval nasledovne: *Je doctorkou filozofie, osvedčená kunsthistorička starých obrazov*



Markušovec, mobiliár počas reštaurovania. Zdroj: AVU SNG, OF Mária Mariániová. Autor fotografie neznámy.



Markušovec, mobiliár počas reštaurovania. Zdroj: AVU SNG, OF Mária Mariániová. Autor fotografie neznámy.

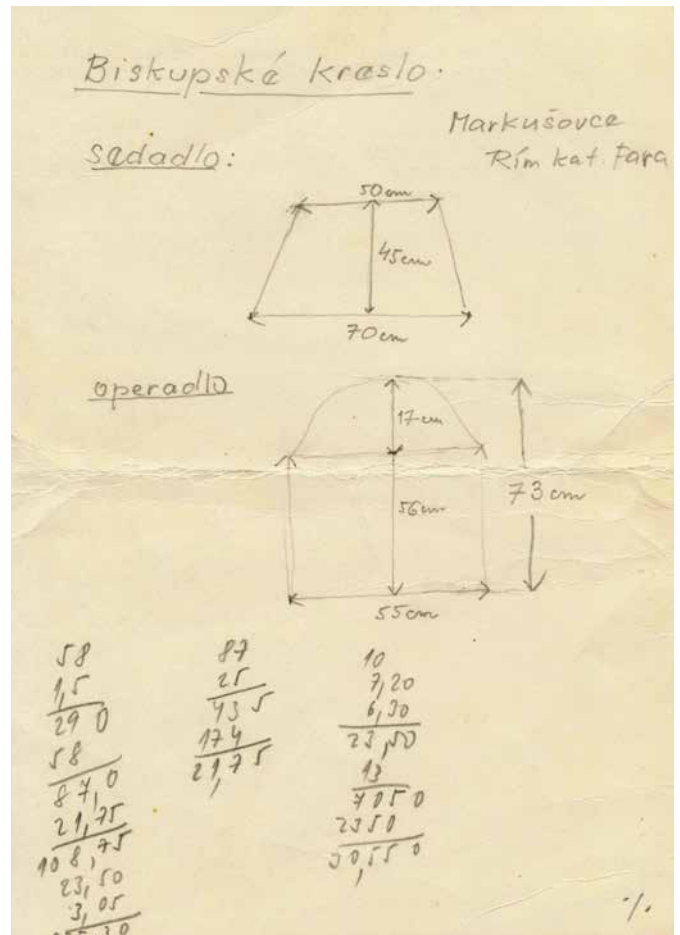
a plastik. Dlhé roky účinkovala v Matici Slovenskej ako vedúca kunsthistorického odboru, bola kustoskou umelecko-historických zbierok najväčšieho múzea na Slovensku v Martine, z poverenia Sväzu slovenských múzeí usporiadala a inštalovala zbierky rôznych múzeí na Slovensku (Martin, Kežmarok, Trenčín, Kremnica, Gelnica, Sp. Kapitula a pod.), aranžovala rôzne výstavy v múzeách. ... V Kežmarku inštalovala, zachraňovala pamiatky, prevádzala sber a preto za jej vykonanú prácu patrí naše uznanie... 7

Dňa 25. septembra 1954 bola Márii Mariániovej na školení reštaurátorov v Hodkoviach predložená ponuka na miesto reštaurátorky v reštaurátorských dielňach Slovenského pamiatkového ústavu v Bratislave, ktorú prijala. Na novom pôsobisku, kam nastúpila 1. novembra 1954 ako referentka pre maliarske a sochárske pamiatky a umelecký priemysel, mali byť jej skúsenosti viac využité a zároveň prehĺbené. Od 1. apríla 1955 tu pôsobila na pozícii reštaurátorky – umeleckej historičky v reštaurátorskom oddelení. Pracovný pomer rozviazala na vlastnú žiadosť k 31. decembru 1955. Ako dôvod uviedla, že predpokladala, že jej práca bude zameraná na praktické reštaurovanie, no situácia v ústave si vyžadovala skôr administratívnu prácu. V období od 1. januára 1956 do 14. júna 1962 bola, podľa jej vlastného pracovného výkazu, samostatne činnou reštaurátorkou pracujúcou cez Slovenský fond výtvarných umení. Od 19. júna 1962 opätovne nastúpila do Slovenského ústavu

pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Bratislave (SÚPSOP) ako „suplentka“ na prechodnú dobu na miesto odbornej asistentky, resp. odbornej reštaurátorky. No jej práca zase spočívala prevažne v teoretickej umelecko-historickej činnosti. V marci 1964 požiadala o preradenie do Ústredného reštaurátorského ateliéru, ktorý bol zriadený pri SÚPSOP. Jej žiadosti bolo vyhovené, od 1. apríla 1964 bola prijatá na systemizované funkčné miesto odbornej asistentky a 1. júla 1964 bola preradená na miesto inžiniera 1. stupňa v Ústrednom reštaurátorskom ateliéri, čo znamenalo aj výrazné zvýšenie platu. Mária Mariániová sa konečne mohla venovať len praktickému reštaurovaníu, ktoré ju najviac naplňalo. V skutočnosti sa nevyhla plneniu odborných umelecko-historických úloh, najmä pri výskume hnutelných pamiatok v teréne, pri ktorých bola veľmi nápomocná mladším historikom umenia. Jej nadriadený Pavol Fodor oceňoval jej pracovitosť, skromnosť a precíznosť, vzorné plnenie úloh a dodržiavanie termínov, pre ktoré bola ochotná pracovať aj po pracovnom čase. Situácia s priestorovým vybavením Ústredného reštaurátorského ateliéru nebola vyhovujúca a Mária Mariániová nebola spokojná. Už v apríli 1966 opäť podala výpoveď, no po prerokovaní s vedením ústavu ju stiahla. Riešením pre ňu nevyhovujúcej situácie bolo prijatie prác na reštaurovaní nástenných malieb v Batizovciach. Riaditeľ SÚPSOP Ján Lichner jej slúbil, že po skončení týchto prác bude môcť



Markušovce, kazateľnica počas reštaurovania. Zdroj: AVU SNG, OF Mária Mariániová. Autor fotografie neznámy.



Markušovce, náčrt biskupského kresla. Zdroj: AVU SNG, OF Mária Mariániová.

pracovať doma na ústavom pridelených prácach. V roku 1967 dokončila reštaurovanie kazateľnicového barokového oltára z prvej polovice 18. storočia z evanjelického kostola v obci Hnúšťa-Brádnos a začala pracovať na upevnení, očistení a tmelení nástenných malieb v Kostole Všetkých svätých v Batizovciach. Aktívne spolupracovala aj na vyhotovení Zoznamu huteľných pamiatok Východoslovenského kraja, za čo celý autorský kolektív (Alexander Frický, Libuša Cidlinská, Eleonóra Hrašková, Ľudmila Hromadová, Mária Mariániová) získal cenu II. stupňa za najlepšie práce vykonané v rámci plnenia plánu úloh ústavu za rok 1967 spojenú s finančnou odmenou. Invázia vojsk Varšavskej

zmluvy do Československa v auguste 1968 zastihla Máriu Mariániovú na reštaurátorských prácach v Batizovciach. Vďaka pobytu v malej dedinke bez rádia, kde bola úplne izolovaná od politických udalostí doby, sa v normalizačnom kádrovom hodnotení nemusela vyjadrovať k politickému vývoju v rokoch 1968 – 1969 a získavala veľmi dobré posudky, aj keď nebola nijako politicky organizovaná a spoločensky angažovaná. Naopak, jej nadriadení i kolegovia oceňovali nielen jej erudovanosť, pracovitosť a nezištnú pomoc, ktorou dokázala strhnúť aj ostatných, ale aj jej povahové vlastnosti, považovali ju za skromnú, znášavú, obetavú, vyhýbajúcu sa sporom a v kolektíve pamiatkarov obľúbenú a uznávanú.

1	22.7.82	5 ks Lajer	27.60	Anna	27.60
2	3.8.82	1 ks nábož. knihy	15.-	Anna	15
3	6.8.82	20 ks tekpen	60.-	Anna	60
4	10.8.82	6 ks farby	27.-	Anna	27
5	17.8.82	oprava sedadla	135.-	(Anna)	135
6	20.8.82	6 l levan	24	je	24
		1 l deinat. levan	7.50	je	7.50
7	23.8.82	3 l vyprat. levan 7.50	22.50	je	22.50
8	23.8.82	1 vyprat.	69	je	69
			387.60		387.60

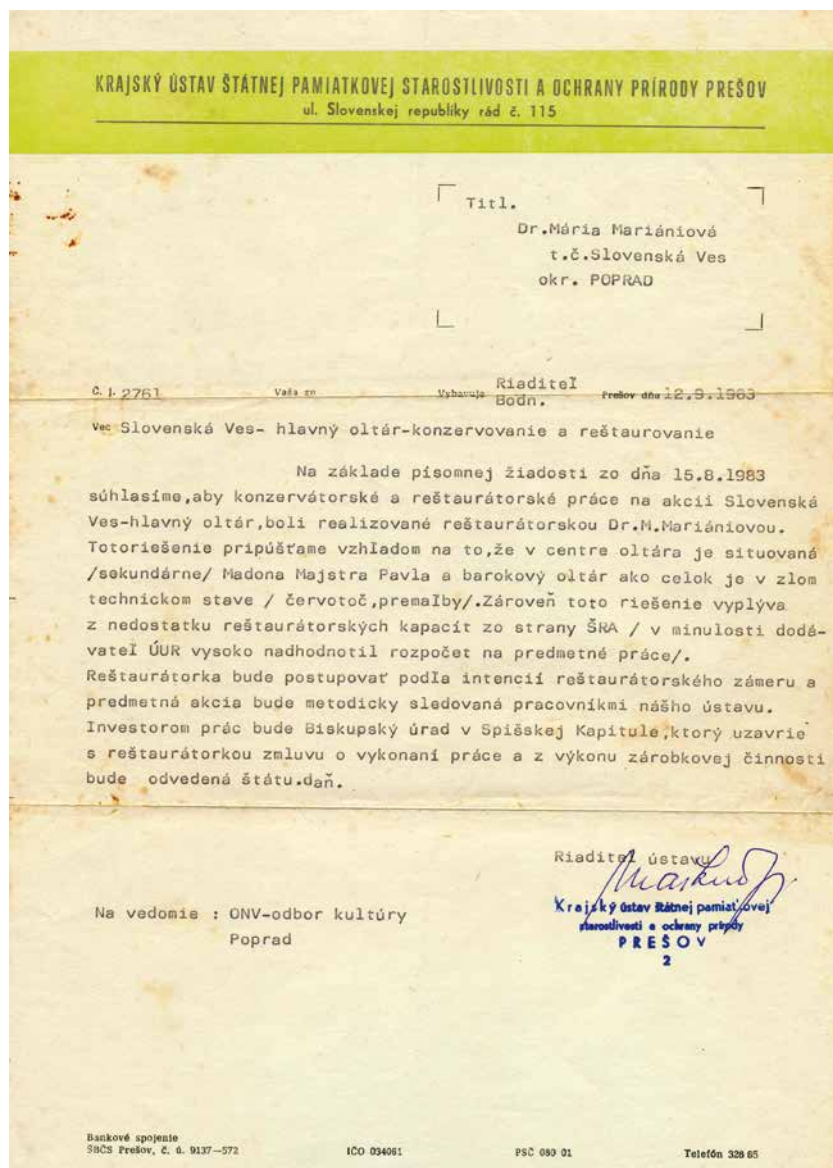
Markušovce, rukopisné poznámky – rozpis materiálu na reštaurovanie. Zdroj: AVU SNG, OF Mária Mariániová.

Prvýkrát požiadala o uvoľnenie do dôchodku k 1. marcu 1970, no vedenie ústavu jej nedovolilo odísť kvôli množstvu rozpracovaných akcií, na ktorých sa podieľala. V pracovnom pomere ostala až do dovŕšenia 60. roku života. Pri príležitosti tohto životného jubilea pripomenul jej prácu riaditeľ SÚPSOP J. Lichner: *Prikladne skromná v každom smere, uspokojujúca sa s najodľahlejšími pracoviskami, ubytovacími a stravovacími podmienkami, previedla a završila celý rad reštaurátorských akcií na nástenných malbách v historických objektoch najmä východo- a stredoslovenských,*

neraz v zapadlých dedinkách.⁹ Z jej rozsiahleho reštaurátorského portfólia možno spomenúť pamiatky v Žehre, Hervartove, Švedlári, Šindliari, Šemetkovciach, Kožanoch, Humennom a mnohé ďalšie. Popri prácach pri záchrane a obnove slovenského kultúrneho dedičstva spracovávala bibliografie a biografie výtvarných umelcov všetkých smerov, ktorých diela alebo rodinný pôvod sú na Slovensku. Definitívne odišla do dôchodku 1. apríla 1973 a z Bratislavy sa presťahovala do Mysleníc (dnes Grinava, m. č. Pezinka). Aj potom však ostala aktívne činnou v oblasti reštaurovania. Istý čas pôsobila aj ako externá prednášateľka na Vysokej škole výtvarných umení.¹⁰ Dňa 14. mája 1998 jej Mestské zastupiteľstvo v Pezinku udelilo mestské ocenenie, Cenu Jozefa Ľudovíta Holubyho, za reprezentatívnu reštaurátorskú tvorbu, ikonografické práce a práce z dejín umenia.¹¹ Zomrela ako bezdetná v roku 2004.

Osobný fond Márie Mariániovej získal Archív výtvarného umenia SNG v *stave rozšpyu*. Po primárnom triedení je zjavné, že osobný fond obsahuje výlučne pracovný materiál. Úplne v ňom absentujú dokumenty, ktoré by priblížili osobný život pôvodkyne, dokonca sa tu nenachádza ani materiál, ktorý by viac prispel k poznaniu jej životopisu. Základ celého fondu tvorí výskum k rôznym témam, či už vo forme rukopisných poznámok, kartotečných lístkov, rukopisov, výstrižkov, obrazovej dokumentácie a reštaurátorská dokumentácia. Práve posledná spomenutá je pre poznanie priebehu niektorých reštaurátorských akcií obzvlášť cenná.

Mária Mariániová sa aj napriek svojmú pôvodne vyštudovanému odboru venovala reštaurovaníu už od skorých 50. rokov 20. storočia. Zo zachovaného objemu písomností vyplýva jej dôraz na dôslednú heuristiku v prípade každej témy a lokality, ktorou sa profesionálne zaoberala. Jedným zo systémov, ktorý je možné pri spracovaní časti jej písomností zvoliť, je triedenie a usporiadanie podľa jednotlivých reštaurátorských akcií. V každom takomto vytvorenom celku sa viac či menej zachovali rovnaké druhy písomností. Podľa typológie je možné rozlíšiť oficiálne dokumenty reštaurátorskej akcie (návrhy na reštaurovanie, záznamy z preberacích a kolaudačných konaní, hospodárske zmluvy, protokoly z priebehu konzervovania a reštaurovania a i., to všetko vo forme originálov alebo konceptov), účtovné dokumenty (rozpočty, účtovné denníky vedené počas trvania reštaurátorskej akcie, bločky, výplatné listiny a i.), pracovné denníky (sumárne za celú reštaurátorskú akciu, aj tie, ktoré si viedli reštaurátori osobne), koreš-



Krajský ústav štátnej pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody Prešov udeľuje výnimku na reštaurovanie v Slovenskej Vsi – hlavný oltár pre Máriu Mariániovú. 1983. Zdroj: AVU SNG, OF Mária Mariániová.



Slovenská Ves, kazateľnica počas reštaurovania. Zdroj: AVU SNG, OF Mária Mariániová. Autor fotografie neznámy.



Slovenská Ves, mobiliár počas reštaurovania. Zdroj: AVU SNG, OF Mária Mariániová. Autor fotografie neznámy.

pondenciu (vlastnú a cudziu, prijatú, koncepty odoslanej), rukopisné poznámky (k lokalite aj priebehu reštaurovania, excerpty z odbornej literatúry a archívnych prameňov, náčrty a farebné vzorky), výstrižky z tlače a fotodokumentácia (vo forme fotografií aj negatívov). Je však nutné poznamenať, že rozsah zachovaných archívnych dokumentov sa pre tú-ktorú lokalitu líši od prípadu k prípadu.¹² Takýto celok, vytvorený a uchovávaný viac-menej aj samotnou pôvodkyňou,¹³ tak obsahuje nielen písomnosti, ktoré by mali byť súčasťou oficiálnej reštaurátorskej dokumentácie odovzdávanej príslušným úradom, ale aj tie, ktoré sú vytvorené pre potreby samotnej reštaurátorky. Tieto celky, obsahujúce písomnosti k jednej reštaurátorskej akcii, sme tak pre potreby tohto článku nazvali tzv. „súkromná“ reštaurátorská dokumentácia.

Pre konkrétne vysvetlenie stavu zachovanosti týchto celkov a ich výpovednej hodnoty sme vybrali dve reštaurátorské akcie z 80. rokov 20. storočia, Markušovce a Slovenská Ves. Dôvodom pre výber týchto lokalít nebolo len tematické zameranie na 18. – 19. storočie, ale aj objem zachovaných dokumentov a zastúpenie väčšieho množstva typov dokumentov. V neposlednom rade sú 80. roky 20. storočia zaujímavé aj tým, že v tomto období už Mária Mariániová nebola pracovníčkou žiadnej inštitúcie,¹⁴ avšak reštaurovaníu sa aj naďalej venovala. Obe reštaurátorské akcie sa navyše odohrá-

vali na pozadí významných zmien v oblasti organizovania reštaurátorských aktivít na Slovensku.

Prvou z nich bol vznik Štátnych reštaurátorských ateliérov so sídlom v Bratislave 1. januára 1981.¹⁵ Popri ateliéroch v pamiatkovom ústave pôvodne zabezpečovalo reštaurátorskú činnosť Ústredie umeleckých remesiel, to samozrejme popri novotvorbe, jednotliví reštaurátori individuálne na výnimky, ako aj niektoré výrobné podniky a remeselné družstvá, čo prinášalo mnohé problémy. Štátne reštaurátorské ateliéry boli príspevkovou organizáciou pod priamym riadením Ústredia štátnej pamiatkovej starostlivosti. Prácu v nich zabezpečovalo 97 pracovníkov reštaurátorského úseku, ktorí sem boli delimitovaní zo Slovenského ústavu pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody a z Ústredia umeleckých remesiel k 1. januáru 1982, keď začali ateliéry aj fakticky plniť svoju úlohu.¹⁶ Druhá zmena súvisela s potrebou rozšírenia vzdelávania vysokoškolského a najmä stredoškolského personálu zameraného na obnovu kultúrnych pamiatok. Vysokoškolská príprava, ktorá sa realizovala na Vysokej škole výtvarných umení od roku 1949,¹⁷ sa od roku 1979 organizovala prostredníctvom samostatnej Katedry reštaurovania umeleckých a historických pamiatok.¹⁸ Vzdelávanie stredoškolákov bolo určené v roku 1978¹⁹ a v rokoch 1978 – 1980 sa malo realizovať na umeleckopriemyselných školách v Bratislave, Kremnici a Košiciach.²⁰

Akcia **Markušovce – konzervovanie a reštaurovanie hlavného oltára v rímskokatolíckom farskom kostole** bola plánovaná od roku 1982.²¹ Dňa 26. marca 1982 udelilo Krajské stredisko štátnej pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Prešove (KÚŠPSOP) listom Márii Mariániovej výnimku na konzervovanie a reštaurovanie hlavného oltára v Kostole sv. Michala v Markušovciach (okr. Spišská Nová Ves). Povoľenie bolo vydané z dôvodu nedostatku reštaurátorských kapacít a z dôvodu vážneho ohrozenia pamiatky. Zohľadnená bola pritom najmä jej dlhoročná reštaurátorská prax. Práce mali byť realizované na základe zmluvy medzi Máriou Mariániovou a rímskokatolíckym farským úradom v Markušovciach.²² K jej podpisu došlo ešte v marci roku 1982.²³ V zmluve bolo dohodnuté usku-



Slovenská Ves, mobiliár počas reštaurovania. Zdroj: AVU SNG, OF Mária Mariániová. Autor fotografie neznámy.

točnenie všetkých reštaurátorských prác priamo na mieste v kostole, a keďže išlo o hlavný oltár, ktorý bol v plnom využívaní, a bočné oltáre v bočných kaplnkách a lodiach nevyhovovali liturgickým úkonom, investor žiadal, aby sa všetky reštaurátorské a konzervátorské práce uskutočnili v letných mesiacoch roku 1982. R. k. farský úrad mal zabezpečiť demontovanie a spätné namontovanie sôch, ornamentov a nadstavca, lešenie z líca oltára, chemikálie, menšie stolárske práce, doplnenie chýbajúcich ríms a skryté vady stolárskeho charakteru na oltárnej architektúre, menšie rezbárske práce na doplnenie chýbajúcich ornamentov. Ubytovanie a stravovanie si reštaurátori mali hradiť sami. Po odbornej stránke malo práce sledovať krajské pamiatkové stredisko v Prešove.²⁴ Samotná Mária Mariániová navrhla uskutočniť okrem iných najmä tieto práce: oltár demontovať a detailne odfotohrofovať, z dôvodu napadnutia červotočom v prípade oltárnej architektúry zo smrekového dreva a všetkých ornamentov z lipového dreva petrifikovať, doplniť rohy ríms, ktoré boli odlomené a stratené, ako aj doplniť časti ornamentov a anjelov, povrch mramorovania očistiť od začadenia a stmavnutého a zhnednutého laku a vytmeliť drobné mechanické kazy.²⁵

S prácami sa začalo 25. júna 1982 a ukončené boli 29. septembra 1982. Po tomto termíne sa uskutočnili len drobné opravy a nedorobky.²⁶ Hlavný barokový oltár z roku 1731 bol odborne rozobraný a oltárna architektúra bola konzervovaná namočením vo veľkej vani. Zlátenie na súčiastkach bolo čistené terpentínom, mramorovanie bolo očistené, doplnili sa rohy a okraje ríms. Navyše oproti pôvodnému plánu konzervovali a reštaurovali pracovníci tieto časti mobiliáru: ústredný obraz sv. Michala Archanjela na hlavnom oltári, tabernákulum, kazateľnicu, trojsedadlovú rokokovú patronátnu lavicu a rokokové biskupské kreslo s voľným pozadím v presbytériu, dvojsedadlovú klasicistickú patronátnu lavicu a tri obrazy – rokokový obraz Najsvätejšej Trojice, obraz sv. Jozefa Pestúna, obraz sv. Rozálie Palermskej.²⁷ Práce boli realizované Máriou Mariániovou a pomocnými reštaurátormi, čiastočne však aj markušovskými dobrovoľnými brigádnikmi. Ako pomocný reštaurátorský personál pracovali v Markušovciach Anna Ilečková, Otilia Smiková, Martin Ilečko, Gabriel Petráš, Ester Stachová, Anton Čierny, Renáta Ruttkayová, Beata Kedrovičová, Pavol Čambal, Ľubomír Čierny, Ján Debnár, pričom z umeleckého hľadiska bola obzvlášť ocenená práca študentov VŠVU Pavla Čambala a Ľubomíra Čierneho. Individuálne tu odpracovali 4 až 82 dní.²⁸ Aj napriek navýšeniu prác oproti plánu nebola finálna suma určená na práce prekročená. Tento fakt bol odôvodnený najmä skutočnosťou, že mnohé pomocné práce vykonali markušovskí bezplatní brigádnici. Išlo napríklad o pomoc pri vynášaní chemikálií, pri prenášaní jednotlivých súčastí, pri petrifikovaní a pri úprave pracoviska. Prekročený bol len rozpočet na materiál, keďže pôvodne sa rátalo len s prácami na hlavnom oltári.

Kolaudácia prác sa uskutočnila 18. novembra 1982. Za dodávateľa bola prítomná Mária Mariániová. Účastníci konštatovali, že práce boli vykonané v dobrej kvalite a metodický orgán, KÚŠPSOP v Prešove, požadoval odovzdanie kompletného reštaurátorského protokolu do 18. januára 1983.²⁹

S reštaurátorskou akciou v Markušovciach sa chronologicky prelína reštaurovanie **samostatného hlavného barokového oltára z roku 1760 – 1770 z rímskokato-**



Slovenská Ves, mobiliár počas reštaurovania. Zdroj: AVU SNG, OF Mária Mariániová. Autor fotografie neznámy

líckeho farského kostola v Slovenskej Vsi. V tomto prípade začal celý reštaurátorský proces už v roku 1979³⁰ aj keď chronologicky prvým z oficiálnych dokumentov je *Návrh na postup reštaurovania kultúrnej pamiatky z 3. marca 1981*.³¹ Ako dodávateľ reštaurátorských prác tu bol uvedený reštaurátor Ján Švejda.³² Podľa nálezovej správy a návrhu na reštaurovanie z 2. apríla 1981³³ mali práce prebiehať od druhej polovice roku 1980 s ukončením v prvom polroku roku 1982, a to v dvoch etapách. Z dôvodu havarijného stavu oltára, ktorý bol spôsobený rozsiahlym napadnutím červotočom, bola najskôr uskutočnená petrifikácia a odhmyzenie. Druhý petrifikačný náter sa mal dokončiť na jar v roku 1981. Druhá etapa sa mala uskutočniť v dvoch alternatívach podľa rozsahu, aký umožní finančná situácia investora a užívateľa.³⁴

Práce sú presne špecifikované v hospodárskych zmluvách. Najskôr bola v marci 1981 uzavretá zmluva o reštaurovaní drevených neskorobarokových polychrómovaných plastík z hlavného oltára, sv. Anny a sv. Jozefa nad ambítoými dverami, Svätej Trojice v nadstavci, dvoch adorujúcich anjelov a štyroch cherubínov, s termínom plnenia 30. november 1982.³⁵ V máji 1981 bola podpísaná hospodárska zmluva týkajúca sa druhej etapy reštaurovania stĺpovej ambítovej oltárnej architektúry.³⁶ Práce Ústredia umeleckých remesiel na vysunutom pracovisku v Trenčíne (Švejda a kol.) boli začaté, no potom aj zastavené.³⁷ Sochy sv. Joachima, sv. Anny, dvoch cherubínov, Boha Otca, Boha Syna a holubice boli dezinfikované a chýbajúce časti rezbársky



Slovenská Ves, výklenková krstiteľnica po reštaurovaní. Zdroj: AVU SNG, OF Mária Mariániová. Autor fotografie neznámy

doplnené.³⁸ Ostatné úkony, konzervovanie, tmelenie, retuš sôch, ornamentov a oltárnej architektúry, boli uskutočnené v druhej etape. Problémy zrejme nastali aj kvôli zmene v oblasti organizácie reštaurovania a vzniku Štátnych reštaurátorských ateliérov.

O zapojení Márie Mariániovej do reštaurovania v Slovenskej Vsi (okr. Poprad) za začalo uvažovať koncom roka 1982. V novembri 1982 to s ňou dohodli pracovníčky KÚŠPSOP v Prešove.³⁹ Je dosť možné, že sa tak stalo práve v priebehu kolaudačného konania akcie Markušovce, ktoré sa uskutočnilo v tom istom čase, a práve na základe hladkého a bezproblémového priebehu tamajšieho reštaurovania. Nie je jasné, čím boli spôsobené ďalšie administratívne prietahy celej akcie, ku koncipovaniu hospodárskej zmluvy medzi Máriou Mariániovou ako reštaurátorkou a Biskupským úradom v Spišskej Kapitule ako investorom však došlo až o deväť mesiacov neskôr. V jej koncepte zo 16. augusta 1983 stanovila Mária Mariániová rozsah svojich povinností a kompetencie nasledovne: práce sa budú vykonávať na mieste a v spolupráci so žiakmi 3. ročníka umeleckopriemyselnej školy v Košiciach, práce budú sledované po odbornej stránke krajským pamiatkovým strediskom v Prešove. Počas konzervovania a reštaurovania sa bude viesť pracovný denník. Rímskokatolícky farský úrad mal zabezpečiť namontovanie nadstavca a sôch, lešenie z líca a rubu oltára, menšie stolárske práce a zosilňovaciu výstuž zadnej strany oltára.⁴⁰ K oficiálnemu schváleniu realizácie konzervátorských a reštaurátorských prác na hlavnom ol-

tári v Kostole Očisťovania Panny Márie v Slovenskej Vsi Máriou Mariániovou zo strany KÚŠPSOP v Prešove napokon došlo až 12. septembra 1983. Ako dôvod tohto rozhodnutia bol uvedený nedostatok reštaurátorských kapacít zo strany Štátnych reštaurátorských ateliérov a tiež vysoko nadhodnotený rozpočet zo strany dodávateľa, ktorým bolo pôvodne Ústredie umeleckých remesiel.⁴¹ Aj napriek týmto skutočnostiam však na základe pracovných denníkov vieme, že v Slovenskej Vsi pracoval kolektív pomocných reštaurátorov pod vedením Márie Mariániovej už od 30. júna 1983.⁴² Tvorili ho Anna Ilečková, Martin Ilečko, Peter Hric, Peter Zahornacký, Milan Šuťák, Dana Stojkovičová, Robert Belák, Branislav Benda, Gabriel Petráš, Peter Sedlák, Lucia Ilečková, Peter Horanský a Milan Gabonay. Traja z nich, Anna Ilečková, Martin Ilečko a Gabriel Petráš, pracovali aj rok predtým v Markušovciach. Na akcii odpracovali individuálne od 61 do 5 pracovných dní.⁴³ Toto načasovanie na letné mesiace je logické a kryje sa s letnými prázdninami študentov, ktorí tvorili väčšinu pomocných reštaurátorov. Koniec prázdnin bol aj dôvodom, prečo museli študenti zanechať práce v Slovenskej Vsi predčasne, skôr, než boli tieto v septembri ukončené.⁴⁴

Dňa 22. septembra 1983 sa v prítomnosti Márie Mariániovej ako dodávateľky, M. Kľučara ako zástupcu investora a Jany Bodnárovej, zástupkyne KÚŠPSOP v Prešove uskutočnil kontrolný deň. Účastníci skonštatovali, že práce boli po stránke technologickej aj výtvarno-estetickú zrealizované v intenciách reštaurátorského zámeru. Požadované boli len minimálne zásahy pri reštaurovaní pôvodnej polychromie, zlátenia aj striebrenia.⁴⁵ Finálna kolaudácia prác a odovzdanie projektu reštaurovania neskorobarokového hlavného oltára v Slovenskej Vsi sa uskutočnili až 5. apríla 1984, pričom oficiálne ukončenie prác oznámila reštaurátorka krátko predtým, 29. marca 1984. V kolaudačnej zápisnici sa konštatovalo, že práce boli realizované v zmysle reštaurátorského zámeru, v nadväznosti na dielčie odborné obnovovacie úkony realizované pracovníčkami Štátnych reštaurátorských ateliérov. Metodik žiadal predložiť reštaurátorský protokol do začiatku júna 1984.⁴⁶

Obe reštaurátorské akcie, Markušovce a Slovenská Ves, neboli pre Máriu Mariániovú po jej odchode do dôchodku v roku 1973 ojedinelou aktivitou. Až do konca 80. rokov 20. storočia sa v jej osobnom fonde nachádza reštaurátorská dokumentácia k ďalším akciám, napríklad Diviaky nad Nitricou, Jánovce pri Poprade, Bobrovec, Chrást nad Hornádom, Spišský Hrhov, Spišská Teplička, Spišský Štvrtok, Dravce, či Nižná Šebastová. Na základe spomenutých dvoch celkov môžeme konštatovať, že z obsahovej stránky odzrkadľuje „súkromná“ reštaurátorská dokumentácia priebeh reštaurovania v dvoch rovinách. Poskytuje komplexný pohľad na niektoré skutočnosti priebehu organizovania reštaurovania kultúrneho dedičstva v období prechodu od Ústredia umeleckých remesiel k Štátnym reštaurátorským ateliérom. Personálne problémy, nedostatok vyškoleného odborného personálu čiastočne riešilo zapojenie študentov reštaurátorských odborov, vysokoškolákov a stredoškolákov. Je možné, že v tomto smere prispel aj fakt, že Mária Mariániová pôsobila ako externá vyučujúca na Vysokej škole výtvarných umení. Mária Mariániová vykonávala dohľad nad prácami na základe udelenej výnimky od Krajského ústavu štátnej pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Prešove, o ktorú žiadala pri každej reštaurátorskej

akcii zvlášť. V nemalej miere sa na prácach zúčastňovali aj dobrovoľníci, čo malo vplyv aj na znížovanie finančného rozpočtu akcie. Väčšinu úkonov napríklad pri reštaurovaní vo filiálnom kostole v Tepličke v roku 1982 zrealizovali tamjšie brigádničky bezplatne pod dohľadom Márie Mariániovej.⁴⁷ Neschopnosť investorov zreštaurovať svoje pamiatky za sumy, ktoré žiadali Štátne reštaurátorské ateliéry sa priamo uvádza napríklad v prípade reštaurovania v r. k. kostole v Dravciach, ako aj v r. k. farskom kostole v Spišskom Štvrtku v roku 1984.⁴⁸ Práce realizovala Mária Mariániová najmä v letných mesiacoch. Ako dôvod tohto načasovania sa uvádza skutočnosť, že reštaurovanie prebiehalo priamo na mieste a ostatné priestory naďalej plnili svoje liturgické účely. Vzhľadom na zapojenie študentov sa toto načasovanie krylo s letnými prázdninami. Priebek reštaurovania malo pod dohľadom príslušné Krajské stredisko štátnej pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody. V detailnom pohľade nám napokon „súkromná“ reštaurátorská dokumentácia poskytuje konkrétne informácie o menách zúčastnených osôb, rozsahu ich práce, aj finančnom ohodnotení, v niektorých, skutočne kuriózných, prípadoch aj o ubytovaní a strave do takej hĺbky a konkrétnosti, ako žiaden úradne zachovaný dokument. ■



Slovenská Ves, detail hlavného oltára. Zdroj: Archív PÚ SR, Šajmovič, 1952.

¹ Problematika osobných fondov ako takých bola v ostatnom čase témou XXI. archívnych dní v SR, ktoré sa uskutočnili 23. – 25. mája 2017 v Martine pod názvom *Osobné fondy (od akvizície po digitalizáciu) s osobitným dôrazom na osobné fondy archivárov alebo Čo nám zostalo po našich predkoch a čo zostane po nás?!* Prednesené príspevky sú publikované v zborníku príspevkov HRIVNÁK, Štefan – ŽAŽOVÁ, Henrieta (eds.). *Zborník Spoločnosti slovenských archivárov 2017*. Bratislava: Spoločnosť slovenských archivárov, 2017, 356 s.

² Je nutné podotknúť, že komplexne zachované osobné fondy sú v súčasnosti v archívoch skôr raritou. Z akvizíckej skúsenosti Archívu výtvarného umenia Slovenskej národnej galérie (ďalej len AVU SNG) vyplýva čoraz väčší dôraz na archívne dokumenty pracovného charakteru na úkor osobných dokumentov, resp. dokumentov súkromného charakteru.

³ Od roku 2005 sa tento osobný fond nachádza v AVU SNG, pričom aktuálne prebieha jeho inventarizovanie.

⁴ Otec – Dezider Mariáni, úradník, *1873; matka – Karolína, domáca, *1883; súrodenci: Ladislav Mariáni, *1902, notár; Anna Iľčková, *1906, učiteľka; Margita Kuklová, *1910, robotníčka; Elena Déerová, *1914, lekárka; Ján Mariáni, *1917, lekár. Životopisné informácie, ako aj informácie o pracovnom pôsobení Márie Mariániovej, obsiahnuté v tomto článku čerpáme z jej osobného spisu v Pamiatkovom úrade Slovenskej republiky. V tlači boli publikované len stručné medailóny: (i)hc). PhDr. Mária Marianiová 60-ročná. In *Pamiatky a príroda*, roč. 4, 1973, č. 1, s. 46; *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců: 1950 – 2002*. VIII., Man. - Miž. Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 2002, s. 57; Osobnosti pamiatkovej starostlivosti. BRÁZDILOVÁ, Magdaléna. *Mária Mariániová* [online], [cit. 05. 08. 2019]. Dostupné na: <https://www.pamiatky.sk/sk/page/maria-marianiova>.

⁵ KOLBIARZ CHMELINOVÁ, Katarína – BEŇOVÁ, Katarína (eds.). *95(+)-rokov dejín umenia na Univerzite Komenského*. Bratislava: Stimul pre Katedru dejín výtvarného umenia Filozofickej fakulty UK, 2018, s. 118.

⁶ Riaditeľské miesto v Kežmarku po nej 1. 9. 1953 prebral Jozef Cimer, ktorého odporučil Zväz slovenských múzeí. Pôvodne bol stredoškolským profesorom, riaditeľom kežmarského múzea sa stal krátko po absolvovaní základného muzeálneho kurzu, ktorý usporiadalo Ministerstvo školstva a osvety v Prahe. BOHUŠ, Ivan. Okresné múzeum v Kežmarku. In *Pamiatky a múzeá*, roč. 6, 1957, č. 2, s. 88.

⁷ Osobný spis Márie Mariániovej, Štátne východoslovenské múzeum v Košiciach, spis č. 403/1953, *Ustanovenie Dr. M. Mariáni za kustosku-reštaurátorku v Št. východoslovenskom múzeu v Košiciach*, 28. 7. 1953.

⁸ Ústredný zoznam pamiatkového fondu č. 71142/1, oltár kazateľnicový,

vyhlásený za hnutelnú kultúrnu pamiatku školskou a kultúrnou komisiou Okresného národného výboru v Rimavskej Sobote dňa 28. 8. 1967.

⁹ (i)hc). PhDr. Mária Marianiová 60-ročná. In *Pamiatky a príroda*, roč. 4, 1973, č. 1, s. 46.

¹⁰ Pripravovala tu napríklad do tlače skriptá s pracovným názvom *Ikono-grafia vo výtvarnej práci*, s termínom vydania v roku 1979. PAŠTRNÁKOVÁ DEJOVÁ, Iva. *Archívna správa o stave Vysokej školy výtvarných umení 1949 – 1989*. Bratislava, 2019, s. 182.

¹¹ AVU SNG, OF Mária Mariániová, korešpondencia, Primátor mesta Pezínok, 1998, neinventarizované.

¹² Od počtu jeden kus až po objemné fascikle.

¹³ Viac-menej práve preto, že fond bol prevzatý v stave rozsyphu. Jednotlivé reštaurátorské akcie a všetok písomný materiál k nim bol však týmto spôsobom s najväčšou pravdepodobnosťou roztriedený a uchovávaný aj u samotnej pôvodkyne.

¹⁴ Do dôchodku odišla v roku 1973 vo veku 60 rokov.

¹⁵ Uznesenie Vlády č. 320 z 29. októbra 1980.

¹⁶ SIVÁKOVÁ, A. Reštaurovanie umeleckých pamiatok na Slovensku pod jednou strechou. In *Pamiatky a príroda*, roč. 13, 1982, č. 3, s. IV; VALENTOVIČ, Alexander. Od minulosti k štátnym reštaurátorským ateliérom. In *Pamiatky a príroda*, roč. 13, 1982, č. 4, s. 3-9. Štatút Štátnych reštaurátorských ateliérov nadobudol účinnosť 1. januára 1982 a v plnom rozsahu bol publikovaný v časopise *Pamiatky a príroda*. *Pamiatky a príroda*, roč. 14, 1983, č. 1, s. 30-31.

¹⁷ Oddelenie reštaurovania bolo postupne pridružené ku Katedre maliarstva, Katedre sochárstva a Katedre užitého umenia. PAŠTRNÁKOVÁ DEJOVÁ, *Archívna správa o stave Vysokej školy výtvarných umení*, 2019, ref. 10, s. 195.

¹⁸ Tamže, s. 195.

¹⁹ Uznesenie Vlády SSR č. 58/1978. HANÁK, Ladislav. Vo výchove konzervátorsko-reštauračných kádrov po novom. In *Pamiatky a príroda*, roč. 13, 1982, č. 1, s. 41.

²⁰ SUPŠ Bratislava, odbory Kamenná plastika a kamenné články v architektúre a Umelecké práce v dreve; SUPŠ Kremnica, odbory Štuková výzdoba a Umelecké práce v dreve; SUPŠ Košice, odbory Nástenné maľby a sgrafitá a Závesné obrazy, tabuľová maľba a polychrómia. 1. septembra 1980 sa na uvedených SUPŠ zriadili 2 formy štúdia – štvorročné štúdium pre absolventov ZDŠ a dvojročné nadstavbové štúdium pre absolventov SUPŠ. Tamže, s. 41.

²¹ AVU SNG, OF Mária Mariániová, Markušovce, Zámer obnovy pamiatky, neinventarizované.

²² AVU SNG, OF Mária Mariániová, Markušovce, Korešpondencia, 23. marec 1982, neinventarizované.

²³ Hospodárska zmluva, podpísaná v marci 1982 medzi správcom r. k. farského úradu Michalom Vitkovským ako investorom a Máriou Mariániovou ako reštaurátorkou. AVU SNG, OF Mária Mariániová, Markušovce, Hospodárska zmluva, marec 1982, neinventarizované.

²⁴ AVU SNG, OF Mária Mariániová, Markušovce, Hospodárska zmluva, marec 1982, neinventarizované.

²⁵ AVU SNG, OF Mária Mariániová, Markušovce, Návrh na konzervovanie a reštaurovanie, marec 1982, neinventarizované.

²⁶ AVU SNG, OF Mária Mariániová, Markušovce, Protokol z priebehu konzervovania a reštaurovania slohového mobiliára v rím. kat. farskom kostole v Markušovciach, neinventarizované.

²⁷ Konkrétne úkony na mobiliári vid' AVU SNG, OF Mária Mariániová, Markušovce, Protokol z priebehu konzervovania a reštaurovania slohového mobiliára v rím. kat. farskom kostole v Markušovciach, neinventarizované.

²⁸ Anna Iľecková, povolanim učiteľka matematiky a výtvarnej výchovy, pracovala na odstránení premalieb na obraze sv. Michala, na rekonštrukcii inkarnátov všetkých sóch, na obraze Najsvätejšej Trojice, sv. Jozefa Pestúna, sv. Rozálie, sv. Rodiny (z filiálneho kostola v Tepličke). Pred Markušovcami pracovala ako brigádnika počas troch sezón pre Slovenský ústav pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody; Otilia Smiková, absolventka umeleckopriemyselnej školy v Košiciach, odbor aranžérstvo a výstavníctvo, vykonávala pomocné reštaurátorské práce, ako napríklad tmelenie voskom, hlavne na voľnom pozadí k biskupskému kreslu, na dvojsedadlovej patronátnej lavici, a metalovala; Martin Iľčko, žiak 2. ročníka umeleckopriemyselnej školy v Košiciach, odbor nástennej maľby, vykonával pomocné práce na rekonštrukcii chýbajúcich častí, prevažne na biskupskom kresle; Gabriel Petráš, žiak 7. triedy gymnázia v Krompachoch, tmelil a rekonštruoval chýbajúce časti ornamentov a na biskupskom kresle; Ester Stachová, poslucháčka 2. ročníka FF UK v Bratislave odbor teória kultúry, odstraňovala premalbu z pozadia biskupského kresla, tmelila baldachýn kazateľnice a iné súčiastky hlavného oltára; Anton Čierny, žiak 3. ročníka drevorezbárstva na umeleckopriemyselnej škole v Bratislave, vyrezal novú ruku na barokovú sochu sv. Jozefa, doplnil podstavec na túto sochu, rekonštruoval ornamenty na dorzale trojsedadlovej patronátnej lavice, doplnil ornamenty na samostatnom pozadí pre biskupské kreslo a vyrezal chýbajúce ružice na dvojsedadlovej patronátnej lavici; Renáta Ruttkayová, poslucháčka 2. ročníka Vysoké školy technickej v Bratislave, tmelila kazateľnicu a pilastre hlavného oltára; Beata Kedrovičová, poslucháčka 2. ročníka architektúry Vysoké školy technickej, tmelila kazateľnicu; Pavol Čambal, absolvent odboru kameňosochárstvo na umeleckopriemyselnej škole v Bratislave, t. č. poslucháč 1. ročníka sochárstva Vysoké školy výtvarných umení v Bratislave, rekonštruoval tri figurálne reliéfy a orámovanie reliéfov na trojsedadlovej patronátnej lavici; Ľubomír Čierny, absolvent drevorezby umeleckopriemyselnej školy v Bratislave, t. č. poslucháč 1. ročníka sochárstva Vysoké školy výtvarných umení v Bratislave, vyhotovil okrem iného pravú ruku na záverečnej soche sv. Jána Krstiteľa na baldachýne kazateľnice; Ján Debnár, absolvent drevorezby na umeleckopriemyselnej škole v Bratislave, vyhotovil ruky a prsty na sochách anjelov. AVU SNG, OF Mária Mariániová, Markušovce, Protokol z priebehu konzervovania a reštaurovania slohového mobiliára v r. k. farskom kostole v Markušovciach, neinventarizované.

²⁹ AVU SNG, OF Mária Mariániová, Markušovce, Záznam z preberacieho a kolaudačného jednanja, 18. november 1982.

³⁰ Rok 1979 je spomenutý nielen ako číslo akcie – 282/79, tiež je súčasťou hospodárskych zmlúv, ktoré majú číslo 282/79-A, na základe objednávky č. 2461/79 zo dňa 29. októbra 1979. Hospodárske zmluvy sú zo dňa 18. marca 1981 a 28. máj 1981. AVU SNG, OF Mária Mariániová, Slovenská Ves, Hospodárska zmluva, 18. marec 1981, 28. máj 1981, neinventarizované.

³¹ Autorom Návrhu na postup reštaurovania kultúrnej pamiatky bol prom. hist. Jozef Lenhart, vedúci oddelenia prípravy reštaurátorských akcií. Podrobne v ňom popísal zlý technický stav oltára a jeho častí a následne navrhol rozsah prác. AVU SNG, OF Mária Mariániová, Slovenská Ves, Návrh na postup reštaurovania kultúrnej pamiatky – autor J. Lenhart, 3. marec 1981, neinventarizované.

³² Ústredie umeleckých remesiel, Technická 7, Bratislava, ateliér 751 – Trenčín, reštaurátor Ján Švejda. AVU SNG, OF Mária Mariániová, Slovenská Ves, Návrh na postup reštaurovania kultúrnej pamiatky – autor Lenhart, 3. marec 1981, neinventarizované.

³³ Akcia č. 282/79 s názvom Oltárna architektúra hlavného oltára r. k. farského kostola Slovenská Ves. Investorom bolo Krajské stredisko štátnej pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Prešove, dodávateľom Ústredie umeleckých remesiel Bratislava, ateliér 931 Košice. Začiatok prác bol stanovený na 3. štvrtrok 1980, predpokladané ukončenie na 2. štvrtrok 1982. Autorkou nálezovej správy a návrhu na reštaurovanie bola Anna Duchoňová. AVU SNG, OF Mária Mariániová, Slovenská Ves, Nálezová správa a návrh na reštaurovanie – autorka Anna Duchoňová, 1981, neinventarizované.

³⁴ Alternatíva č. 1 rátała s ďalšou petrifikáciou, statickým spevnením a dore-

zaním chýbajúcich častí. Uvoľnená polychrómia sa mala upevniť, nečistoty, staré laky, rušivé prebronzovania a premalby odstrániť. Rátalo sa tiež s prevoskovaním celého rubu oltárnej architektúry a nalakovaním líca oltára matným lakom. Alternatíva č. 2 kalkulovala s tým, že statické spevnenie oltárnej architektúry realizuje iná organizácia (konkrétne Javorina Spišská Belá). Taktiež by prevzala drevorezbársku prácu. Reštaurátorské pracovisko by vykonalo len petrifikáciu, čistenie nečistôt, starých lakov, bronzov, ponechalo by premalby a zrealizovalo by záverečné voskovanie rubu a lakovanie líca. Návrh nepočítal so záchranou neskorogotickú plastiky Madony s dieťaťom z dielne Majstra Pavla z Levoče ani s reštaurovaním zásuvného obrazu Golgoty. Anna Duchoňová vo svojej správe poznamenala aj to, že červotoč bol v kostole natoľko rozšírený, že boli napadnuté aj iné oltáre, plastiky a rôzne druhy dreveného zariadenia. AVU SNG, OF Mária Mariániová, Slovenská Ves, Nálezová správa a návrh na reštaurovanie – autorka Anna Duchoňová, 1981, neinventarizované.

³⁵ AVU SNG, OF Mária Mariániová, Slovenská Ves, Hospodárska zmluva, 28. máj 1981, neinventarizované.

³⁶ Lacnejšia prvá alternatíva s plnením do 10. novembra 1982, drahšia druhá alternatíva s plnením do 30. mája 1982. AVU SNG, OF Mária Mariániová, Slovenská Ves, Hospodárska zmluva, 28. máj 1981, neinventarizované.

³⁷ Údajne pre nadmerne požadovaný honorár. AVU SNG, OF Mária Mariániová, Slovenská Ves, Správa z priebehu konzervátorských a reštaurátorských prác – koncept, autor: Mária Mariániová, neinventarizované.

³⁸ AVU SNG, OF Mária Mariániová, Slovenská Ves, Správa z priebehu konzervátorských a reštaurátorských prác – koncept, autor: Mária Mariániová, neinventarizované.

³⁹ AVU SNG, OF Mária Mariániová, Slovenská Ves, Správa z priebehu konzervátorských a reštaurátorských prác – koncept, autor: Mária Mariániová, neinventarizované.

⁴⁰ AVU SNG, OF Mária Mariániová, Slovenská Ves, Hospodárska zmluva – koncept, 16. august 1983, neinventarizované.

⁴¹ AVU SNG, OF Mária Mariániová, Slovenská Ves, korešpondencia, 12. september 1983, neinventarizované. Oba rozpočty z februára 1981 Ústredia umeleckých remesiel k dispozícii v AVU SNG, OF Mária Mariániová, Slovenská Ves, účty, 21. február 1981, 25. apríl 1981, neinventarizované.

⁴² Súvislo sa v Slovenskej Vsi pracovalo celý júl a prvú polovicu augusta 1983. AVU SNG, OF Mária Mariániová, Slovenská Ves, Pracovný denník, neinventarizované.

⁴³ Peter Hric, žiak 3. ročníka umeleckopriemyselnej školy v Košiciach; Peter Zahornacký, žiak 3. ročníka odboru reštaurátorstvo nástenných malieb a sgrafit umeleckopriemyselnej školy v Košiciach; Milan Šuťák, žiak 3. ročníka umeleckopriemyselnej školy v Košiciach; Dana Stojkovičová, maturantka gymnázia; Robert Belák, žiak 3. ročníka gymnázia; Branislav Benda, žiak 3. ročníka gymnázia; Gabriel Petráš, poslucháč 1. ročníka Slovenskej vysokej školy technickej – odbor pozemné stavby; Peter Sedlák, žiak 3. ročníka odboru reštaurátorstvo nástenných malieb a sgrafit umeleckopriemyselnej školy v Košiciach; Lucia Iľecková, žiačka gymnázia; Milan Gabonay, poslucháč 4. ročníka Vysoké školy technickej v Košiciach; Peter Horanský, poslucháč národopisu na FF UK. AVU SNG, OF Mária Mariániová, Slovenská Ves, Správa z priebehu konzervátorských a reštaurátorských prác – koncept, autor: Mária Mariániová, nespracované. AVU SNG, OF Mária Mariániová, Slovenská Ves, Pracovný denník, neinventarizované.

⁴⁴ Túto skutočnosť spomenula Mária Mariániová o rok neskôr, v roku 1984, v liste riaditeľstvu SUPŠ v Košiciach, v ktorom žiadala o uvoľnenie piatich žiakov tamojšej školy, ktorí sa zúčastňovali reštaurovania v Spišskom Štvrtku. Mária Mariániová v liste spomenula, že žiaci by svojim odchodom pred ukončením reštaurátorskej akcie prišli o osvojenie si záverečných úkonov ako napríklad retuš, lakovanie a protokol. AVU SNG, OF Mária Mariániová, Spišský Štvrtok, korešpondencia, 1984, neinventarizované.

⁴⁵ AVU SNG, OF Mária Mariániová, Slovenská Ves, Záznam z kontrolného dňa, 22. september 1983, neinventarizované.

⁴⁶ Kolaudácia sa uskutočnila v prítomnosti M. Kľučára a A. Opartyho, zástupcov investora, ktorým bol Biskupský úrad Spišská Kapitula, M. Mariániové ako dodávateľky, J. Bodnárovej, zástupkyne Krajského strediska štátnej pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody a A. Lajčina, zástupcu správcu a užívateľa. V dobrej kvalite boli realizované práce vo fáze konzervátorskej, odstraňovania premalieb a rekonštrukcie inkarnátov plastík. Pripomenkoval sa estetický vzhľad metalovania a najmä použitie alumínia na ukončujúcej rímse (reštaurátorka použila alumíniom z dôvodu nemožnosti získať striebro a z dôvodu prešúchania pôvodného striebrenia až na drevo.) AVU SNG, OF Mária Mariániová, Slovenská Ves, Kolaudačná zápisnica, 5. apríl 1984, neinventarizované.

⁴⁷ VU SNG, OF Mária Mariániová, Teplička, Konzervovanie bočného oltára a reštaurovanie oltárneho obrazu tohože oltára z filiálneho kostola v Tepličke, 1982, neinventarizované.

⁴⁸ AVU SNG, OF Mária Mariániová, Dravce, Korešpondencia, 1984, neinventarizované. AVU SNG, OF Mária Mariániová, Spišský Štvrtok, 1984, neinventarizované.

Farebnosť štukatúry - k dejinám jej vývoja v Rakúsku od 16. do 18. storočia

MANFRED KOLLER

(Originálne znenie: KOLLER, Manfred. Die Farbigeit der Stukkatur - zu ihrer Entwicklungsgeschichte in Österreich vom 16. bis 18. Jahrhundert. In *Kunstjahrbuch der Stadt Linz*, 1979, s. 5-29.)
Publikované s láskavým súhlasom autora.

O farbe v maliarstve začali novšie dejiny umenia uvažovať až neskôr, keď už boli dlho v popredí formálne či obsahové problémy. Odvtedy sa študujú okrem fyzikálnych, fyziologických, ako aj psychologických aspektov náuky o farbách tiež časové, regionálne a individuálne štýly farebnosti, jej ikonológia a jej techniky.¹ Ďalšou oblasťou výskumu sa ešte okrem toho stali podmienky zmien farebnosti jednak starnutím, ako aj vedomými zásahmi (premalby, poškodenia spôsobené reštaurovaním), ktoré sa dokumentujú metodickým reštaurovaním a rozbormi v moderných konzervátorských laboratóriách. Ešte oveľa drastickejšie pôsobili tieto zmeny na textilie (ich pôvodná farebná nádhera je väčšinou už len na rubovej strane chránenej pred svetlom!) a na povrchovú úpravu sôch a architektúry. V týchto oblastiach existujú okrem jednotlivých štúdií aj prvé súhrnné prehľady vývoja.² Štukatúra sa v novoveku podieľala ako podstatný spojovací článok na jednote architektúry, plastickej dekorácie a nástennej maľby, takže znalosť jej historického farebného vývoja má nielen pre ňu samu, ale v týchto širších súvislostiach rozhodujúci význam.

Výstava *Lineckí štukatéri* v Mestskom múzeu v Linzi bola príkladným spracovaním mnohotvárných biografických a štýlovo-historických súvislostí v tejto dôležitej oblasti Horného Rakúska.³ Pre celkový prehľad by boli vítané podobné prezentácie starších a novších údajov o historickej štukatúre aj z ostatných spolkových krajín.⁴ Okrem štúdia archívnych údajov písomného i obrazového charakteru predstavujú zachované diela najdôležitejší informačný zdroj. To však predpokladá vysoko kvalifikované, metodicky bezchybné reštaurovanie, ku ktorému patria – so zreteľom na farebnosť – aj zistenia výskumu, doložené na samotnom objekte. V rámci početných reštaurátorských akcií za posledných 30 rokov boli podrobnejšie reštaurátorské správy predkladané až v poslednom desaťročí, hoci už v 50. rokoch bolo v dielnach Spolkového pamiatkového úradu v rámci technologickej zbierky vyhradené samostatné oddelenie na skúmanie štuky. V ideálnom prípade



1. Innsbruck, zámok Ambras, Španielska sála, detail rímsy: biela štuk (mramorový piesok) Anton Brack, farebné grotesky al fresco Dionys Hallaert, 1571. Reštaurované 1977/79. Foto: archív autora.

môžu tieto výskumy priniesť informácie ako o pôvodnom stave, tak aj o zmenách, mikroskopické a chemické analýzy môžu pomôcť určiť pôvod materiálu a definovať jeho zmeny a autentické nálezy zostávajú na základe takejto analýzy, plánov, popisov a pod. overiteľné aj neskôr. Na podklade týchto materiálov a s podporou informácií od reštaurátorov, ako aj odborníkov – pamiatkarov môžeme ďalej v najbližšom prehľade sledovať farebnosť štuky na rakúskych pamiatkach, pričom podľa druhu pamiatok a spoľahlivosti výskumov patrí popredné miesto Hornému Rakúsku.⁵ Na lepšie pochopenie súvislostí však uvidíme najprv prehľad historických štukatérskych techník.

Materiál, návrh a realizácia⁶

V historickej štukatérскеj technike pozorujeme zásadne veľkú materiálovú rôznorodosť. Okrem štuky čisto z vápenej malty rôznej kvality (mramorový, travertínový a riečny piesok) sa vyskytuje čistá gypsová (sadrová) štuk a rôzne zmiešaniny obidvoch druhov. Na predĺženie času tuhnutia sadry slúžili rôzne organické prímеси, na zahustenie chľpy alebo vlákna, ako jadro väčších plastických foriem tehlová drvína, slama alebo drevené uhlie. Slovo „štuk“ (nem. *Stuck*) bolo v nemeckej jazykovej oblasti odvodené z taliančiny až



2. Salzburg, tzv. Nová stavba (Neubau), Veľká sála. Stropná štukatúra Elia Castello 1602, štuka farbená v hmote v 10 farebných tónoch na bielom podklade s vloženými zrkadlami a inými aplikáciami. Foto: archív autora.

v priebehu 17. storočia. V Taliansku slovo *stucco* znamenalo všeobecne gít, tmel, tmeliacu hmotu rôzneho druhu – aj na reštaurovanie antických sôch (porovnaj traktáty od Borsellioho a Balducciho okolo 1650, resp. 1681).

Pokiaľ sa dá zistiť, v tom čase sa aj voľba materiálu a realizačná technika vo všeobecnosti zoskupovali do štýlu podľa podobných okolností podmienených dobou, umeleckou tradíciou regiónov a dielní (napr. horné Taliansko 17. storočia, Wessobrunn, Vorarlberg). Podľa toho preukazujú štýlovo jednotné skupiny pamiatok značnú zhodu aj po technickej stránke. Na rozlíšenie slúžia okrem základných materiálov dôležité znaky spracovania ako modelovaná, tlačaná alebo odlievaná štuka, ako aj stopy po nástrojoch následnej povrchovej úpravy. V neposlednom rade slúži ako zdroj informácií aj farebnosť (prírodná farebnosť bez povrchových náterov, zafarbenie v hmote, nefarebný alebo farebný náter, alebo kovová fólia).

Samotný pracovný postup pozostáva z viacerých etáp veľmi podobných vzniku nástennej maľby. Rovnako ako pri nej, aj tu technické princípy pochádzajú z antiky. Najpodstatnejším odlišením barokovej štuky od antickej a renesančnej je to, že pri barokovej sa pevné murivo často nahrádza lacnejšími a stavebne ľahšie zvládnuteľnými drevenými stenami a stropmi s latovaním a pobíjaním trstím. Návrhy často pochádzajú z inej ruky (architekt, sochár, dekoratív) než realizácia. Náčrt uhlom v originálnej veľkosti celej kompozície na omietnutej stene alebo strope slúži na rozvrhnu-

tie, kontrolu proporcií a korektúru dekorácie a mohol byť do značnej miery prenechaný na štukatéra. Zaujímavé príklady poskytlo reštaurovanie v Kremsmünsteri (kláštorňý kostol, štukatúra klenby G. B. Barbarino a G. B. Colomba, 1680; Cí-sárska sála D. F. Carlone, 1720), alebo Salzburgu (kostol uršulíniek), kde tesne za plnoplastickými figúrami putti boli na stene predkreslené ich náčrty. Navyše ich časti potom bývali pozmenené, detaily modelu spresnené. Vlastnú realizáciu uskutočnila nakoniec dielňa, veľmi racionálne organizovaná na princípe delby práce, s často prekvapujúcou rýchlosťou a rutinou, ako sa o tom zachovali správy, napr. v bývalom kláštorňom kostole Garsten (G. B. Carlone, 1682) bol malý anjel hotový za jeden deň, veľký za nie viac ako dva dni.⁷ Nevyhnutnosť práce v denných dieloch (*giornata*), podobná ako pri maľbe fresiek, nie je však neskôr takmer nikdy rozoznateľná.

Pokiaľ ide o pôvodcu štukatúry, aj tu treba rozlišovať medzi návrhom (vymyslením) a realizáciou. Koncepciu určil buď stavebník (investor), architekt, maliar, alebo štukatér, niekedy aj viacerí spolu. Zvláštny záujem si zaslúži dvojaké nadanie (štukatér a maliar fresiek), ako napr. v 17. storočí Giovanni Battista Colomba v Rakúsku a v 18. storočí Johann Baptist Zimmermann v Bavorsku. Samotná povrchová úprava štukatúr bola prevažne v rukách štukatérov, a tiež nanášanie farebných štukových pást, ako to ináč ani nebolo možné. Výnimku tvorilo nanášanie kovovej fólie, čo bolo vyhradené pozlacovačom, zvlášť pri leštenom zlátení na poliment na kriedovom podklade, podobnom ako pri drevených artefaktoch. V Hornom Rakúsku sa zlátená štukatúra zachovala v Stadl-Paure (1719) a Wilheringu (1749).⁸

Typológia a farebnosť štuky

Pátrať po farebných štýloch všeobecne platných v určitých obdobiach by bolo zbytočné. Farebnosť závisela vždy od požadovanej dekoračnej úlohy, zároveň od osobných, časových a regionálnych komponentov, čím jednotlivé pamiatky vykazujú veľkú individuálnosť a rôznosť.⁹ Štyri základné možnosti polychrómie zostávajú v zásade od antiky až po historizmus 19. storočia rovnaké:

- A. biely alebo sivý štukový reliéf na rovnako nefarebnom podklade (bielom alebo sivom)
- B. nefarebná štuka (biela, sivá) na farebne tónovanom podklade
- C. farebná štuka na bielom alebo farebnom podklade
- D. kovová fólia (zlato, striebro, meď) na štukovom reliéfe na bielom, farebnom, alebo tiež kovovou fóliou pokrytom podklade.

Tieto spolu s určitým ornamentálnym štýlom¹⁰ a ďalšími komponentmi môžu viesť k určeniu osobného štýlu autora. Z týchto štyroch typov úprav zahrnutých medzi hodnotiace kritériá výskumu môžu byť vyvodené časové, geografické, ako aj autorské štýlové charakteristiky štukatúry. Tiež vypovedajú o uprednostňovaní toho-ktorého štýlu, variácií, alebo zmiešaniny viacerých typov historickej polychrómie štukatúry. Ich vrchol predstavujú farebné kompozície v 18. storočí od výstredného používania meneného podkladu vzoru po hry s akcentovaním jednotlivých detailov.

Na overenie metodického posudzovania polychrómie štuky v chronologickej následnosti treba okrem overených nálezov brať do úvahy, pokiaľ je to možné, aj ďalšie pramene. Patrí k nim súdobá umelecká literatúra s príkladmi maľova-



3. Viedeň I, býv. Wollzeile 30, Paarov palác, stajne poštových koní na prízemí. Stropná štukatúra, polovica 17. storočia, stav pred odstránením časti v roku 1983. Foto: Bundesdenkmalamt.



4. Detail galantného páru z obr. 3, stav po čiastočnom reštaurovaní. Na poškodených miestach je zreteľná skladba (výstavba) štukových vrstiev. Povrchová úprava jednotná svetlosivá, dokreslenie očí čiernou. Foto: archív autora.

ných štukových dekorácií, pasážami týkajúcimi sa farebnosti architektúry a nástennej maľby; ďalej farebné papierové návrhy alebo predlohy, ktoré sa však zachovali veľmi zriedka, a aj vtedy nemusí byť jasné, či boli pravidlom (príklady pozri v pozn. 63, 73, 83 a 100).

Predkladané zistenia obsahujú okrem interiérových štukatúr aj štukovú výzdobu niektorých fasád. Z toho vyplýva, že vonkajšia i vnútorná štukatúra používala vo všeobecnosti rovnaké princípy úprav, a to ako štýlovo, tak vývojovo. Použitie kovovej fólie v exteriéri bolo podstatne zriedkavejšie, obmedzovalo sa prevažne na zdôraznenie obsahu významných detailov (znak Najsvätejšej Trojice, lúče svätôžiar, erb). Typ povrchovej úpravy figúr a figurálnych reliéfov štukovej dekorácie (nie samostatných štukových plastík) zodpovedal spravidla typu povrchovej úpravy hlavných ornamentov, alebo s ním bol vo vzájomnom vzťahu. Naturalistická povrchová úprava figúr bola najčastejšia v rokokovej štuke, zvlášť vo väzbe na iluzívne stropné maľby (napr. v kláštornej kostole vo Wilheringu). Naturalisticky pestré figurálne štukové reliéfy na iluzívne maľovanom pozadí sú zriedkavé (napr. Graz, bývalý palác Attems, stropné štukatúry reprezentačných priestorov na druhom poschodí, okolo 1700).

K dejinám štýlu a farebnosti štuky

Okolo 1550 – okolo 1650

Ornamentika

Groteska, bešlag (*Beschlag*), kazety rámované perlovcom, vajcovcom, rozety a i.

Umelecká literatúra

Renesančná štuka sa rozvíjala v úzkom vzťahu k svojim antickým vzorom a ich sprostredkovaniam autormi ako Vitruvius a Plínius.¹¹ Pre taliansku renesanciu možno spomenúť odkazy na týchto autorov u Vasariho, Palladia a Jacopa Sansovina. Vasari v predslove k svojim Životopisom (*Vitae*) hovorí o sochárstve (Cap. VI: *Come di stucco si conducano i lavori bianchi*): počas tvrdnutia sa má štuka z vápna a mramorovej múčky stále pretierať mokrým štetcom a povrch dokončiť podobne ako vosk alebo terakota. V časti o maliarstve (Cap. XIII) spomína kombinovanie groteskovej dekorácie

so štukou, čo sa deje štyrmi spôsobmi. Prvý: len čisto štukatérská práca; druhý: len štuková ornamentika a groteskové vlasy; tretí: figúry čiastočne zo štuky a čiastočne na spôsob kamei čierne a bielo pomalované, ako to vidno na najznámejších stavbách v celom Taliansku; napokon štvrtý spôsob: pestré pomalovanie štukatúr vodovými farbami (*d'acquerello*), alebo aj trvanlivejšie *al fresco*, aj s malými krajinkami a figúrami medzi nimi. Početné antické ukážky všetkých štyroch spôsobov sa dobre zachovali v Ríme a v Pozzuoli pri Neapole. V životopise Giovanniho da Udine spomína Vasari pokusy tohto umelca o napodobnenie antickej bielej mramorovej štuky zmiešaním mramorovej múčky s vápnom a štuku tiež kombinoval s groteskovým maliarstvom.¹² Podobne ako Giovanni da Udine aj Jacopo Sansovino v Benátkach použil podľa Marcianovho manuskriptu travertínový piesok na hrubšiu a bielu mramorovú múčku na jemnejšiu vápennú štuku, kvôli dosiahnutiu vodovzdornej bielej farby povrchu však natrel štetcom ešte vlhkú štuku oľvnutou bielobou rozotretou vo vode. Pestrú, ale vode neodolnú farebnú úpravu nanášal na už uschnutú štuku, na dosiahnutie vodovzdornosti povrchu naopak použil postup spomenutý pri predchádzajúcej práci (oľvnutou bielobou *al fresco*?) a pomalovanie olejovými farbami.¹³ Napokon spomeňme ešte Palladia, podľa ktorého (spolu s Albertim) sa pre sakrálne stavby hodí len bieloba (*bianchezza*), pretože čistota tejto farby a života náležia k Bohu.¹⁴ Mramorová štuka v kostoloch kongregácie vincentínov dodržiava túto požiadavku (napr. Tempietto v lokalite Maser, 1580: biela na žltkastom podklade). V Nemecku nachádzame v prvej polovici 17. storočia niektoré údaje v knihách o architektúre od Jozefa Furttenbacha z Ulmu. Úzko sa drží talianskych predlôh, pridáva ale do svojej „*Stucko Basta*“ [„štuková pasta“ = štukové cesto, štuková hmota – pozn. prekl.] takisto sadru a vápno, ale len málo mramorovej múčky. Údaje o farebnosti fasád a stien obmedzuje na tieňované „kamenné farby“ sivá v sivej alebo žltá v žltej (*Steinfarben*, „*grau in grau*“, „*gelb in gelb*“), kým v grotách sa objavujú inkrustácie s pestrými morskými živočíchmi, ba aj „tepanou meďou“ pokryté rímasy.¹⁵ Zachované grotty s výzdobou z tých čias (napr. zámok Hellbrunn pri Salzburgu, okolo 1615; Mníchov, Grottenhof v areáli Rezi-dencie, okolo 1590) zodpovedajúce, až po pokrývanie meďou, tejto predstave, sú však väčšinou značne obnovené.

Maľovaná imitácia štukatúry

Ak v tej dobe chýbali potrebné prostriedky na vyhotovenie štukatúry, s úplnou samozrejmosťou sa napodobňovala ilúzia štukatúry maľbou, ako o tom podáva výrečné svedectvo Vasari a predovšetkým Furttenbach. Pritom sa používalo zodpovedajúce tieňovanie ako znak toho, že pri honosnej výzdobe steny je tým myslená plastická štukatúra. V skutočnosti zostávali tieto hranice zámerne voľné. V Rakúsku môžeme spomenúť z tohto obdobia len niekoľko málo príkladov, pretože buď tieto dekorácie mohli byť neskôr nahradené bohatšími, skutočne plastickými, alebo aj tieto bohaté štukatérske úpravy zanikli.

Iluzívnu výmalbu slávnostnej sály a k nej priliehajúcich oktogónov zámku Hellbrunn pri Salzburgu realizoval v roku 1618 Donato Mascagni z Florencie olejovými farbami a leštenou vápennou omietkou. Znázorňuje sivú architektúru s pozlátenou a pomedenou ornamentikou v ružových, červených, modrých a zelených poliach a celozlátené stojace figúry.¹⁶ Pomaľovanie gotickej rebrovej klenby pútnického kostola v St. Wolfgangu (Horné Rakúsko) z roku 1625 imituje bielu štukovú ornamentiku s bielymi a žltými rámami, pričom jednotlivé rebrami vymedzené polia majú striedavo zelený alebo fialový podklad.¹⁷

Reálna farebnosť štukatúry

Rakúske štukatérske práce tohto obdobia vychádzajú ako celý vývoj severne od Álp zo vzorov cinquecenta v Ríme (vaticánske Loggie, paláce Spada a Madama, Anjelský hrad a iné) a iných centrách talianskej štukatúry (Bologna, Benátky, Mantova). Na ich interpretácii zvyškov z cisárskeho obdobia antiky stoja aj vyššie uvedené štyri základné typy polychrómie štukatúr na severe.

A. Biela štika s čiastočnou farebnou a zlatou kresbou a kombinovaná s freskovou groteskovou výmalbou (zámok Ambras pri Innsbrucku, Španielska sála, okolo 1570, štukatúra Anton Brack, grotesková výmalba Dionýz Hallaert,¹⁸ obr. 1). Biele, čiastočne zeleno pomaľované listové girlandy a iné spolu s bielo-modrou dlaždicovou podlahou boli prvou dekoráciou servitského kostola vo Volders (Tirolsko), okolo 1636 – 1654 (zachované za bočných oltármi). Čo do počtu však ďaleko prevládala čisto biela alebo lomená biela či sivá štukatúra, buď s „tieňovaním“, alebo bez neho, zvlášť pri vyhotovaní vajcovcom profilovaných líšt technikou „razenia“ (Vasari: duté formy vnútri poprásené mramorovou múčkou). Pri použití viacvrstvovej techniky pri razení bola stredná vrstva štuky zafarbená sivočierno a priehlbiny razeneho profilu boli následne vyčistené, aby bola sivočierna viditeľná. Zdá sa, že táto komplikovaná technika sa napokon obmedzila len na dvorské stavby a talianskych majstrov predovšetkým v Salz-

burgu: dóm, pred 1628 – Giuseppe Bassarino; býv. palác primogenitúry Lodronovcov – Staré Borromäum, Dreifaltigkeitsgasse 17, schodisko, okolo 1631.¹⁹ Najväčšie rozšírenie znamenala jednoduchá čisto biela štika – od monumentálnych stavieb až po jednoduché stropy od „krájačov vápna“ v meštianskych domoch: môžeme menovať zámok Würting (Horné Rakúsko), okolo 1610, vjazd a dvorové arkády; kláštor Reichersberg (Horné Rakúsko), strop pohrebnej kaplnky v križovej chodbe, 1637; Murau (Štajersko), kaplnka zámku Schwarzenbergovcov, Giuseppe Pazarino z Milána, okolo 1640; Bernstein (Burgenland), zámok Batthyányovcov, rytierska sála, 1645 – 1650; Viedeň, býv. Wollzeile 30, palác Paar, stajne na prízemí, polovica 17. storočia.²⁰ (obr. 3 a 4) Svetlosivý štukový reliéf na bielej (?) stene sa predpokladá v pôvodnom jezuitskom kostole v Hall (Tirolsko), okolo 1610 a kaplnka hradu Friendsberg nad Schwazom v Tirolsku, okolo 1635.²¹

B. Biela štika na farebnom podklade (porov. maľovaná imitácia, St. Wolfgang, Horné Rakúsko): zámok Ambras pri Innsbrucku, tzv. Cisárska izba, antikizujúce figurálne reliéfy v modrých kazetových poliach.

C. Viacfarebné, v hmote sfarbené štukové grotesky s jednotlivo použitou medenou fóliou, zrkadlami a inými na bielom podklade znovu poukazujú na zvláštne postavenie Salzburgu v počiatočnej fáze rozšírenia a preberania štukatúry z juhu: Salzburg, tzv. Neubau, slávnostné priestory na 2. poschodí, štika farbená v hmote v 10 farebných odtieňoch, Elia Castello, okolo 1602²² obr. 2, Gabrielskapelle (mauzóleum Wolfa Dietricha, Elia Castello, 1603).



5. Reichersberg (Horné Rakúsko), kláštor augustiniánov-kanonikov, vzorové kópie rôznych štukatérskych techník a ich farebnosti zo 17. a 18. storočia v kláštore a kláštornom kostole. Bundesdenkmalamt – dielne, vyhotovenie vzoriek E. Werner, foto: E. Mejchar.

5a (vpravo hore) – model štukatúry tlačenej do formy bez povrchovej úpravy (arkádový dvor – severné krídlo, 1664);

5b (vpravo dolu) – biela modelovaná štika na mramorovanom štukolustre (studňová nika v predsieni letného refektára, G. B. Carlone 1690/95);

5c (vľavo dolu) – časť voľne modelovanej štuky s pestrou povrchovou úpravou (strop sakristie, F. J. Holzinger 1737);

5d (vľavo hore) – štukový mramor s lešteným zlátením na poliment (bočný oltár kláštorného kostola, J. B. Modler okolo 1760).



6. Reichenberg, (Horné Rakúsko), kláštor augustiniánov-kanonikov, tzv. Carloneho sála, stropná štukatúra, G. B. Carlone 1691/95. Profily s bielym náterom, biela nenatieraná modelovaná štukatúra na čiastočne v hmote zafarbených ružových podkladových plochách, reštaurovaná 1973. Foto: Bundesdenkmalamt, E. Mejchar.



7. Annaberg (Dolné Rakúsko), bočná kaplnka pútnického kostola, 1707. Ružový akantový dekor a kvetinové girlandy na bielom podklade, svetlookrovožité profily rámov a putti, sivé jednotlivé akcenty. Reštaurované v roku 1954. Foto: archív autora.

D. Zlátená štuka je tiež ranou doménou Salzburgu (porov. zámok Hellbrunn – výmalba slávnostnej sály): Kapitulný dom, pôvodný strop kaplnky, 1612/13;^{22a} fragmenty priestorov v Neubau. Prevažne zlátená štukatúra sa nachádza v neskorom 16. storočí v Ríme, kde zostáva určujúcou pre celé 17. storočie, a v Benátkach (Dóžov palác). Bohaté obkladanie kovovou fóliou a leštený povrch v spojení s bielym (porov. skupinu A), resp. pestrým štukovým reliéfom je naopak charakteristický pre farebnosť neskororenesančnej štukatúry v Nemecku pod vplyvom Fontainebleau a Holandska (zámok v Güstrow, chór dómu vo Freiburgu (Sasko), kostol St. Luzen v Hechingene (Švábsko)).²³

Okolo 1650 – 1710/1720

Ornamentika

Boltec (*Knorpelwerk*); približne od roku 1670 akant, nazývaný aj „vlašské lístie“ (*welsches Laub*).

Umelecká literatúra

Koncom uvedeného obdobia Nicolaus Goldmann vo svojom architektonickom traktáte (vydal Leonhard Christoph Sturm v roku 1696) uvádza „o vápne“ (knihy 1, kap. 17), že v Paríži sa namiesto vápna používa sadra z Montmartru. Jeho klasické stanovisko, orientované na rímsky vývoj

smerom k potláčaniu farby a honosnosti požaduje, aby výzdoba vychádzala „z vnútorného členenia budovy“ (knihy 3, kapitola 8), aby sa na klenbách nevyskytovala príliš pestrá maľba, aby bola „sivej farby“ (*chiaroscuro*), alebo keďže táto farba vyzerá veľmi pochmúrne, oceníme mosadznú farbu (*Messing-Farbe*), pretože tým sa maľby silne rozžiaria, akoby boli z kovu... .²⁴

Maľovaná imitácia štukatúry

Ako príklad z tejto doby posluží slávnostná sála zámku Traunovcov v Petronelli (Dolné Rakúsko), ktorú vymaľoval v roku 1669 Carpofo Tencalla. Výzdobou v zlatých farbách na sivobiely vymaľovanej architektúre (na strope, obnovenom po požiari v roku 1683, biely ornament na zlatom podklade) s meravými zlatými stojacimi figúrami (*Standfiguren*) je orientovaný ešte na rímsky výzdobný štýl prvej polovice storočia.

Reálna farebnosť štuky

V štukatárskej praxi tohto obdobia, po stagnácii v čase Tridsaťročnej vojny, nastala mimoriadne plodná epocha, keď takmer neobmedzene dominovali hornotalianski stavební remeselníci a štukatárske rodiny z oblasti Lombardska, Ticina, Grissone [Švajčiarsko: Tessin, Graubünden – pozn. prekl.]. Pri nich sa priučila aj „wessobrunnská škola“ poslednej



8. Schlierbach (Horné Rakúsko), cisterciánsky kláštor, Sála sv. Bernarda, okolo 1700. Pôvodný stav pred reštaurovaním v roku 1909. Zlätovanie a použitie medenej fólie na výzdobe stropu a stien, maľovaný zlatožltý dekor a figúry cisárov v okenných nikách. Foto: archív autora.



8a. Schlierbach (Horné Rakúsko), cisterciánsky kláštor, Sála sv. Bernarda, detail, sonda reštaurátorského výskumu farebnosti z roku 1986. Foto: archív autora.

tretej tretiny storočia, ktorá technicky i farebnosťou sledovala ich predlohy. Prevládanie hornotalianskeho stavebného remesla v tom čase v strednej Európe sa odzrkadľuje aj v štruktúrálnej a technickej podobnosti medzi farebnosťou architektúry a štukovej dekorácie. Kombinácie náteru a zafarbenia v hmote sa vyskytujú v omietke i v štuke. Kontrast hladkého a štruktúrovaného povrchu (výraznejšie prehlbeniny, silná zrnitosť dosiahnutá použitím štrku alebo škvary sú časté murárske techniky (tiež kombinované s farebnou maltou) na profánnych i cirkevných stavbách, avšak v štukatúre zostáva ich použitie obmedzené len na určité druhy stávieb (sala terena, grotta).²⁶ Ťažisko architektúry a štukovej výzdoby v tom čase spočíva v nefarebnom reliéfe na sýtofarebných podkladoch a poliach, hoci sa vyskytujú aj iné riešenia.

Táto prvá fáza rakúskeho vrcholného baroka kulminuje okolo roku 1680/1690 a je bezprostredne spojená so súdobým povrchovým riešením štukatúr v rodnej krajine štukatérov, ale už aj v ich prácach v Bavorsku (napr. Wessobrunn, Pasov),²⁷ strednom Nemecku,²⁸ Čechách a Švajčiarsku.²⁹ Avšak tak ako pri páskovej a rokajovej štuke 18. storočia, zostávala aj pri boltcovej a akantovej štuke farebná paleta v Rakúsku zdržanlivejšia. Ak sa vo farebnosti fasád vyskytoval modrý (smaltovomodrý!) farebný podklad (Eisenstadt v Burgenlande, nádvorie zámku Esterházyovcov, okolo 1660³⁰), v interiérových štukatúrach tých čias nebol doteraz ešte nikde preukázaný – na rozdiel od príkladov vo Švajčiarsku a Nemecku.³¹

Na rozdiel od tejto obľuby bielej štuky na sýtofarebných podkladoch popri rozvoji klasickej fázy rakúskeho vrcholného

baroka s jeho neskorou fázou stále plochejšej a jemnejšie členenej akantovej štuky vládla súčasne v rokoch okolo 1690 – 1710/1720 „jemná“ (*linde*) farba. K nej patrí predovšetkým štukatúra viedenskej dvorskej architektúry a jej vyžarovania do Salzburgu, Franska, Čiech, Uhorska (Johann Bernhard Fischer z Erlachu, Johann Lukas Hildebrandt; Santino Bussi ako vedúci štukatér). Tento decentný, pestrosti neholdujúci nový farebný štýl (prevaha bielej, svetlosivej a zlatej) vyplýval z rímskeho školenia uvedených architektov a zodpovedal „sivej generácii“ (*generazione grigia*) rímskej neskorobarokovej architektúry.³² Tým, že táto „jemná“ farebnosť zostáva aj jedným z prevládajúcich komponentov po roku 1720 (písomné pramene a príklady v nasledujúcom odstavci), dochádza spolu s vývojom ornamentálnych foriem aj k vzájomnému ovplyvňovaniu farebného štýlu. Napriek tomu má nový odstavec o povrchovej úprave so zmenou ornamentiky z akantu na pásku okolo roku 1710/1720 už len z hľadiska premenlivého vzťahu farebnosti a ornamentu zmysel, pričom je však nápadné, že prechod od boltca k akantu okolo 1670/1680 nesprevádzala žiadna zmena farebnosti. Je to zrejme z príkladov.

A. Biela, „tieňovaná“ štuka (bez alebo so sivou v hmote zafarbenou jadrovou maltou), na bielom podklade, ako pokračovanie tradície prvej polovice 17. storočia: čisto biele práce (bez náteru, alebo s náterom): Reichersberg (Horné Rakúsko), vonkajšie kláštorne nádvorie, západná arkádová chodba 1663/64 (obr. 5a); Viedeň IX., kostol servitov, G. B. Colomba 1669;³³ Kremsmünster (Horné Rakúsko), kláštorný kostol, G. B. Barbarino a G. B. Colomba 1680;³⁴ Graz, Mausoleum, J. B.



9. Schlierbach (Horné Rakúsko), cisterciánsky kláštor, Sála sv. Bernarda. Stav v roku 1977 s bielym náterom reliéfnej štuky na ružovom podklade, ponechané však červenasto mramorované štukolustrové profily nad okennými výklenkami a kozubom, ako aj ostenia dverí a kozuba z prírodného lešteného mramoru. Foto: E. Mejchar.

Fischer a i. 1687 – 1699;³⁵ Baumgartenberg (Horné Rakúsko), kláštor, Carloneho okruh 1697.³⁶ Biela s podložnou sivou vrstvou: bývalý kláštor vo Waldhausene (Horné Rakúsko), G. B. Colomba, čiastočne razená modelácia, okolo 1670³⁷ a ďalej, až po páskovú dekoráciu (Kremsmünster, kláštor, sakristia prelátov, G. B. Allio 1724).³⁸

Biela alebo jemne sivá neskorá akantová štika panuje predovšetkým na viedenskom dvore a v okruhu jeho vplyvu: Viedeň I, Stará radnica, biela, s pozlátenými profilmi a emblémami, A. Camesina, 1699 – 1702;³⁹ Viedeň I. a IX., mestský resp. záhradný palác Liechtensteinovcov, Santino Bussi, okolo 1705;⁴⁰ Viedeň VII., bývalý palác Trautsonovcov, pravdepodobne S. Bussi, okolo 1710;⁴¹ kláštor v Melku, letná sakristia, v lunetových výsečiach biela štika, rámy stropných malieb a ovocné festóny pozlátené, 1703;⁴² kláštor St. Florian, schodisko a súčasne cisárske izby, jednotná biela štika, G. M. Maderni, 1709 – 1715.⁴³

B. Biela štika bez alebo v kombinácii so štukovými detailmi zafarbenými v hmote (napr. ružové), na farebných podkladoch alebo poliach (ružová, okrovo žltá, anglická červená), ako aj čiastočne v spojení s červeno-sivo-bielym štukolustrovým mramorovaním stien, oltárov a pod. Typický farebný štýl tohto druhu sa používal predovšetkým na stavbách Carla Antonia Carloneho v Hornom Rakúsku, kde štukatúra realizoval jeho brat Giovanni Battista Carlone, ale používali ho aj ďalší štukatéri poslednej štvrtiny 17. storočia.⁴⁴ Kláštor v Kremsmünsteri, Kaplnka Panny Márie, biela štika na podklade vo farbe anglickej červenej a polia v tej

istej farbe a v okrovo žltej, J. P. Spaz a G. B. Mazza, okolo 1667.⁴⁵ Schlierbach, kláštor, kostol 1685 a Garsten, kaplnka Losensteinovcov 1687, štukatúra obidvoch G. B. Carlone; biela štika na podklade anglickej červenej farby v klenbových poliach, okrovo žltá na klenbových pásoch v Schlierbachu; rovnaká farebnosť, avšak vo vymenenej kompozičnej schéme v Garstene, ružovo v hmote zafarbené figúry a anjeli a ružovo-fialovo-čierne štukolustro oltára.⁴⁶ Vöcklabruck, Kostol sv. Egidia, dokončený 1688 a Marbach, zámocká kaplnka 1690, v obidvoch štukatúry G. B. Carlone (v zásade rovnaké, ako v kaplnke Losensteinovcov v Garstene).⁴⁷ Kláštor Reichersberg an der Inn, predsálie so studňou pred letným refektárom ako Garsten, Losensteinovská kaplnka, ale bez okrovo žltého podkladu; letný refektár a Carloneho sála, štika biela, polia ružové, čiastočne zafarbené v hmote,⁴⁸ G. B. Carlone 1691 – 1695. (obr. 5a, b, c, d a 6) A ešte v roku 1705 priester uršulínskeho kostola v Salzburgu od J. B. Fischera z Erlachu vyzdobil štukatúrou s tou istou koncepciou pravdepodobne tiež G. B. Carlone.⁴⁹

Najnovší nález dovoľuje predpokladať, že tento štýl porchovej farebnej úpravy sa sformoval už v prvej polovici 17. storočia – Steyr, bývalý dominikánsky kostol, strop refektára okolo 1650: sivá štika v ružových v hmote zafarbených poliach).⁵⁰

Ešte po druhej svetovej vojne platila „carlonovská štika“ prevažne za bielu. Nečudo, keď sa rozpamätáme, že pri predchádzajúcich renováciách sa pri dielach skupiny A táto „carlonovská štika“ jednotne riešila ako biela na svetložltom podklade – Kremsmünster, kláštor, kostol 1874 a Kaplnka Panny Márie 1877; Garsten, Losensteinovská kaplnka 1777; Reichersberg, predsálie so studňou, Seitenstetten, kláštor, kostol 1916.

K stavbám mimo carlonovského okruhu, ktoré vykazujú v zásade príbuzné úpravy štukatúr, nie sú žiadne novšie nálezy, napr. kláštor St. Lambrecht (Štajersko), Cisárska sála, biela štika v sivých poliach, T. Galli a M. Camin, zmluva 1643; kláštor, kostol Göttweig (Dolné Rakúsko), biela štika na ružovom podklade, 1668. Zriedkavejšie než na bielom podklade sa vyskytuje pestrá akantová štika aj na farebnom podklade, zachovalo sa však už len málo nálezov, napr. farský kostol v Schalchen (Horné Rakúsko), biela štika na ružovom podklade, žlté a zelené rámujúce rozviliny (?), snáď J. M. Vierthaler, okolo 1700 – 1710; Klagenfurt, dóm, stredná loď, biela štika na žltom a modrozelenom podklade (?), Kilian Pittner, 1725 – 1727, pričom sa však pod o niečo neskoršou bielou páskovou štukatúrou v bočných kaplnkách zistili ružové a svetlosivé plochy steny.⁵¹

C. Farebný štukový ornament na bielom alebo tónovanom podklade: Dnes prinajmenšom ojedinelý, predtým nereštaurovaný príklad fasádovej a grotovej štukatúry okolo roku 1669/1670 ponúka zámok Traunovcov v Petronelli.⁵² Fasádová štukatúra, zelené listovcové girlandy na ružovo-okrovožlto-sivej architektúre, Johann Castello 1661; štukatúra saly terreny, D. Rueber a J. Castello, 1670 – 1671; stropná freska, anglická červená, smaltová modrá, žltý oker a biela v hmote zafarbenej štukovej dekorácie stien a stropu, C. Tencalla. Na tie isté steny je nanosený štrk prírodnej farby, podobný vymývanému betónu, na tom figurálna, lazúrnymi líniami tieňovaná štuková výzdoba realistických pestrých ovocných festónov a bielych anjelov s kontúrovaním detailov kresbou (*Binnenzeichnung*). Porovnateľné záhradné groty zámku Salaberg pri meste Haag (Dolné Rakúsko) a Vie-



10. Graz, bývalý palác Attems, slávnostné priestory na 2. poschodí, stropná štukatúra zo začiatku 18. storočia. Stropné zrkadlo s naturalistickou olejomalbou inkarnátov figúr a krajiny, úprava stien bronzovaním, jednorozec zlátený, profilácia rámu zrkadla pokrytá medenou fóliou, akantové štuky sivé na ružovom podklade so zvýraznením detailov zlátením alebo medenou fóliou. Stav po reštaurovaní, resp. obnove 1977/78.
Foto: Bildarchiv Landesmuseum Joanneum.

deň XVIII, Gentzgasse 10, ešte čakajú na záchranu a výskum. Strop s orlami od J. P. Spaza z roku 1677 v budove Nordico v Linzi [*Nordico – Museum der Stadt Linz*, pôvodne jezuitský konvikť pre švédskych študentov – pozn. prekl.] je riešený v ružovej a dvoch odtieňoch žltej.^{52a}

Pokiaľ ide o neskorú akantovú štukatúru, nálezy z posledných rokov ukazujú v pomere k prevažujúcej bielej boltcovej výzdobe a ranej akantovej štuke prekvapujúcu mieru ružovej, žltej alebo sivej farby ornamentu, ktorého podklad je buď biely, alebo v tom istom, len svetlejšom farebnom tóne.

K ružovej štuke sa prevažne volil sivý podklad: Frauenkirchen (Burgenland), bývalý refektár františkánskeho kláštora, koniec 17. storočia ružové kvety a anjeli, žlté listy, sivý podklad, koniec 17. storočia;⁵³ Seitenstetten, kláštorný kostol (Dolné Rakúsko): snáď súčasne s realizáciou stropnej maľby, maliar Ritsch 1702, bola staršia biela štukatúra klenby, Stefan Obers 1677, premaľovaná na ružovo so svetlosivým podkladom, a tak „modernizovaná“, kým štukatúra bočných apsid, Spaz 1690, bola ponechaná v jednotnej svetlosivej.⁵⁴ Annaberg (Dolné Rakúsko), pútnický kostol, južná bočná kaplnka, strop 1707 (ružový akant a girlandy kvetín na bielom podklade, svetlookrová profilácia rámov a putti, sivé akcenty detailov), pestrejší ako kostol kláštora Heiligenkreuz; štukatúra sakristie 1708 od Aliprandiho, fresky 1667 od Tencallu (ružový akant na svetlosivom podklade, svetložlté figurálne reliéfy a pozlátené hladké prúty (*Stäbe*) v profilácii rámov) (obr. 7);⁵⁵ kláštor Lambach (Horné Rakúsko), refektár, priebežná (?) svetlosivá farba ornamentu i podkladu, ružové figurálne reliéfy v špaletách okien, D. F. Carlone, 1709;⁵⁶ St. Wolfgang (Horné Rakúsko), cela pútnického kostola, strop s maľbami od J. Zanussiho, štukatúra svetlosivá na svetloružovom podklade;⁵⁷ kláštor Melk, predsieň prelatury, ružový akant na sivom podklade, začiatok 18. storočia; Cisárske schodisko, sivé akantové rozviliny na bielom podklade, ružové profily, žltkasté orly, 1716.⁵⁸

Žltá štuková výzdoba sa vyskytuje tak na bielom ako aj na sivom podklade, pričom na rozdiel od ružovo-sivej fareb-

nosti sú dôležité detaily namiesto pôvodného čiastočného akcentovania zlátením, pokrytého do hnedočierneho oxidovanou medenou fóliou: kláštor Lilienfeld (Dolné Rakúsko), knižnica, svetlý oker na bielom podklade, medené orly so zlatými zobákmi, medené strapce hrozna a profilácia rámov nástropných obrazov, laický rehoľný brat L. Penckel, 1704;⁵⁹ Graz, bývalý palác Attems, západné slávnostné priestory na 2. poschodí, sivá ornamentika na svetlookrovom podklade, „medené“ rámy, profily a ovocie, figurálne reliéfy čiastočne s naturalistickou povrchovou úpravou olejovou farbou, čiastočne pozlátené a leštené, okolo 1700; (obr. 10) iné priestory s bielou štukatúrou na sivou podklade, na profiloch a figurách úpravy medenou fóliou a citrónovo žltou zlatou fóliou.⁶⁰

Celozlátená štuka na bielom podklade, aká prevažovala vo francúzskej výzdobe zámkov 17. storočia (napr. Vaux-le-Vicomte, 1661), ale aj v talianskej architektúre prvej polovice 17. storočia, bola pravdepodobne v dôsledku vysokých nákladov určite zriedkavejšia, než by sa želalo. Odhliadnuc od čiastočne zlátených detailov spomínaných v rámci skupín povrchových úprav na dodnes zachovaných pamiatkach nemožno vyvodzovať žiadne podobné závery. Sú však jednotlivé priestory alebo časti stavieb, ktoré sa vyznačujú – náhodne, alebo vedome – celozlátenou štukatúrou: Viedeň-Rossau, Lichtensteinský záhradný palác, Mramorová sála s nástropnými freskami od A. Pozza, 1709 a pozlátenými štukovými festónmi od Santina Bussiho na stenách z bieleho štukolustra – ako na štukových rozvilinách, napr. v Mramorovej sále kláštora St. Florian (Horné Rakúsko) 1723 – 1724, alebo v Hornom Belvedéri vo Viedni 1733, na rozdiel od čísto bielych štukatúr v ostatných priestoroch.

V bazilike v Mariazelle (Štajersko) spomeňme dve kaplnky na západnej strane chóru (štukatúry G. R. Bertolletti 1666 – 1672) s ich dobre zachovanými celozlátenými štukovými reliéfmi a s čísto bielou štukatúrou ostatných priestorov. Zlátenie však pochádza z roku 1856, pričom o staršom zlátení nie je nič známe.⁶¹ Tento v rakúskej štukatúre pravdepodobne najdôležitejší cyklus s prevládajúcou kovovou povrchovou úpravou má byť v najbližšom čase (t. j. vo vzťahu k roku publikovania nemeckého originálu článku – pozn. prekl.) reštaurovaný. Najväčší a najhonosnejší priestor v cisterciánskom kláštore v Schlierbachu (Horné Rakúsko) – sála sv. Bernarda, vyzdobená okolo 1700, bola naposledy premaľovaná v roku 1909 (štuka na bielo, podklad na ružovo). Napriek tomu stará fotografia a analógie nástenných malieb tu umožnili rozoznať rozsah a systém v Rakúsku ojedinelej „medenej“ povrchovej úpravy so zlatými akcentmi na bielej (?) ploche stien.⁶²

Okolo 1710 až okolo 1730 – 1740

Ornamentika

Bérainovské grotesky, listovec a páska v štuke súčasne nanášané i voľne modelovanej na predkreslený motív na stene, strope a pod.

Rozšírenie a pamiatkové bohatstvo tejto fázy štukovej ornamentiky a tiež jej farebná jedinečnosť nás oprávňujú zhrnúť ju do osobitného odstavca, ktorý sa kryje s prvými prejavmi tohto štýlu, ako aj s architektonickou tvorbou jej protagonistu Johanna Lucasa von Hildebrandta (1668 – 1745). V tejto fáze, nie až v rokoku, vidíme vrchol rozmanitosti a zjemnenej rafinovanosti vždy nových spájaní a riešení, súladu a kontrastov, ktoré zažívala premenlivá hra

štukových foriem a povrchových úprav v priebehu svojho novovekého vývoja. Rastlinné rozviliny a páska dávali prakticky bezhraničné možnosti variácií na zámeny vzoru a podkladu, kombinácií pestrých farieb a povrchových úprav kovem, pravého alebo imitovaného mramorovania. Možnosti obmien v koncepcii povrchových úprav ukazujú zriedka zachované farebné návrhy na papieroch, na ktorých sa tá istá kompozícia skúša v rôznych farbách (listy tzv. Skicára Baltasara Neumanna v Univerzitetnej knižnici vo Würzburgu).⁶³ Dekoratívny štýl obdobia regentstva zostáva v Rakúsku skromnejší než pestrá nádhera v juhonemeckých rezidenciách (napr. Kempten, kniežacie izby v biskupskej rezidencii, 1734).⁶⁴ Pod bavorským vplyvom bola pestrosť výraznejšia (napr. práce rosenheimskej architektonickej školy v Tirolsku, pozri v odstavci 3 B). Žiaľ, tie najveľkolepejšie a najbohatšie výzdoby tejto doby zanikli a spomínajú sa viac v popisoch inventára „indiánskych kabinetov“, zlatých, zrkadlových a porcelánových izieb s ich exotickými prvkami. Frankofóbny postoj viedenského cisárskeho dvora od čias tureckých vojen svedčí prinajmenšom o akejsi psychologickéj bariére proti príliš intenzívnemu preberaniu francúzskeho ceremoniálneho diferencovania miestností (*Raumzeremoniell*) a luxusu, ako to radí Paul Dekker vo svojej knihe vydanej v Augsburgu. To vôbec nevyklučuje Hildebrandtovo zaujatie pre takéto nádherné diela (grotesková výzdoba maľovaného predsádia pred Mramorovou galériou v Dolnom Belvedéri).⁶⁵ Napokon, pre architektúru rakúskeho vrcholného a neskorého baroka platí charakteristické miešanie foriem a funkcií sakrálnych a profánnych stavieb vo zvláštnej miere aj pre štukovú dekoráciu a jej polychrómiu.

Umelecká literatúra

Kniha Paula Deckera *Fürstlicher Baumeister*, vydaná v roku 1711, odráža aj v oblasti farebnosti a materiálu rozvoj veľkoleposti rezidií absolutistickej éry. Podrobný popis rytín informuje aj o farebnosti štukatúr. V slede priestorov sú vo veľkej sále modro mramorované stĺpy s pätkami a hlavicami „potiahnutými červeným kovem alebo zlatom“, „na kladí celá štukatúra pozlátená“, oblaky, ovocné festóny, vtáci a strop „vymaľované v prirodzených farbách“. Stropná štukatúra (*der Plat-fond-Stuck*) prvej predsieni pred audienčnou izbou je modrá na zlatom podklade s bohatými prírodnými sfarbenými festónmi ovocia, strop druhej predsieni je pozlátený s mramorovanou hlavnou rímsou. Do audienčnej izby patria ornamente bohato zlatené, „podklad však nech je bielo mramorovaný“, čím bude miestnosť ešte vznešenejšia a krajšia, k tomu obloženie stien mramorovými doskami v zlatých a medených rámoch, zvlášť veľa prírodných ovocných festónov a nad tým všetkým maľovaná kupola. V nasledujúcej parádnej izbe s namaľovanou oslavou cností a ovidiovskými históriami je štukový reliéf červený alebo modrý na zlatom pozadí. V kniežacej spálni má byť okolo nástropnej maľby štukový pozlátený rám a taká istá výzdoba v jedálni. Konečne kaplnka sa obmedzuje na bielu kupolu s pozlátenou ornamentikou, čím evokuje sakrálnu farebnosť z čias Albertiho a Palladia.⁶⁶

Na rozdiel od toho predpisy na výzdobu fasád meštianskych domov v mestách požadujú farebnú striedmosť. C. L. Sturms v pokynoch pre meštianske obytné domy, vytlačenejších v Augsburgu roku 1715, informuje, že v Drážďanoch sa výzdoba na múroch zvyčajne farbou a tieňovaním, tento dekor je však často tiež len maľovaný. Toto celkom

zodpovedalo stavebných predpisom Augusta Silného pre Drážďany z roku 1720, ktoré požadovali domy „omietané úplne tmavo, ani úplne pestro, ale v jemných farbách a najmä vo farbe kameňa ako je to len možné“.⁶⁷ Verbálne údaje k farebnosti štuky v Rakúsku sa zachovali od Johanna Lucasa von Hildebrandt. Pre svoju stavbu bývalého kostola Rádu nemeckých rytierov (dnes kostol kňazského seminára) v Linzi považoval za potrebné, aby maliar Martino Altomonte formou farebných skúšok „podal štukatérovi správny výklad k všetkým farbám“ a vyhradil si poslednú kontrolu realizovanej sivej povrchovej úpravy: „Dúfam, že pred začiatkom augusta uvidím, či je farba atď. podľa môjho gusta, ... ľahko popolavá.“ Naopak, parapet empory mal byť podľa jeho návrhu viacfarebný.⁶⁸ V novembri toho istého roku mal stavbyvedúci zámku Mirabell v Salzburgu dotaz na Hildebrandta do Viedne, aká farba štukatúry má byť v hotových izbách, alebo či ju má „ponechať úplne bielu“, keďže dnes sa na štukatúre nežiada žiadna farba. Hildebrandtova odpoveď je charakteristická nielen pre Hildebrandta ako architekta, ale aj pre dobový štýl: „Aby sa štuková výzdoba, je potrebné ju natrieť jemnou farbou, prosím ale dodržať, aby bola úplne svetlá, nie silná a na to sa obyčajne používa popolavá farba.“⁶⁹

Na zmenu trendu – odklonu od honosnej zlatej výzdoby konca 17. storočia v Ríme – a jeho rozšírenia na sever od



11. Graz, bývalý palác Attems. Detail stropného medailónu s figurálnym reliéfom, naturalisticky maľované povrchy figur a krajina v pozadí, na profiloch okrajov a ríms medená fólia, na svetložltom strope sivé štukové viničové úponky so zlatými a lesklými farebnými akcentmi. Foto: archív autora.



12. Steyr (Horné Rakúsko), Kirchengasse 4, neskorogotický meštiansky dom so štukovou fasádou okolo 1720, nálezy z výskumu fasády v roku 1972:

Fáza I (okolo 1720): biela základná plocha, svetlosivé pilastre a páskový dekor, tmavosivé hlavice pilastrov, v modrom poli štítu zlatožlté „Božie oko“.

Fáza II (2. pol. 18. storočia – rokoko): architektonické články zlatožlté s ružovými doplnkami, ružová, zelená a sivá povrchová úprava štuky, štítové pole ako fáza I.

Fáza III (1. pol. 19. storočia): zrnitá omietka, sivozelené pilastre, sivožltá štika na béžovej stene.

Fáza IV (2. pol. 18. storočia): béžové pilastre a štukový dekor na sivozelené stene.

Foto: archív autora.

Álp sme už poukázali vyššie. Túto zmenu nachádzame u Hildebrandtovho učiteľa Carla Fontanu, ako aj u jeho súčasníka Filippa Juvarru v Ríme a Turíne.⁷⁰

Maľovaná imitácia štukatúry

V neskorých regionálnych formách, bokom od dvorských centier, sa používal ešte dekor a farebnosť z predchádzajúcich etáp (napr. Stams v Tirolsku, Sála sv. Bernarda v cisterciánskom kláštore, výmalba 1720 – 1721 Franz Michael Huber a Anton Zoller: bohaté biele akantové vetvičky neskoré formy so zlatožltými ozdobnými detailmi, zelené listovcové festóny, priebežný ružový podklad stien). Na rozdiel od toho sa aj mimo oblasti Viedne už v 20. rokoch presadil páskový dekor, ktorého maľované napodobeniny prevzali všetky farebné varianty pravej štuky. Bočné oltárne niky postavené okolo roku 1715/1720 v pútnickom kostole St. Wolfgang (Horné Rakúsko) majú na stenách polí pod pilastrami a klenbovými pásmi namaľovaný striedavo zlatožltý a biely dekor pásky na zelenom podklade, alebo sivý ornament na ružovom podklade (porovnateľné maľované príklady v žlto-zelenej farebnosti – Landshut, bočná Kaplnka sv. Martina; sivo-ružová farebnosť – Budapešť, Tárnok utca 18, Lekárske múzeum). Prístup do tzv. krypty v kláštore Altenburg (Dolné Rakúsko) bol v roku 1730 vymaľovaný riedkym sivým dekorom pásky na bielej stene. Vo veľkej Erbovej sále Krajinského domu (*Landhaus*) v Klagenfurte použil Ferdinand Fromiller v iluzívnej architektúre stropu ešte v roku 1739 sivú pásku na ružovom pozadí. Zlatožltá maľovaná pásku na schodiskách vo vežiach a v priechoch kaplniek kláštorného kostola v Melku (Dolné Rakúsko) namaľoval technikou fresky Rottmayrov maliar architektúry I. Sconzani. Ten istý dekor zdobí sivú maľbu iluzívnej architektúry na stropnej freske od Johanna Rudolfa Byssa z roku 1734 v Altmannovej sále v kláštore v Göttweigu (Dolné Rakúsko) ako pokračovanie realizovanej zlatej štukatúry stien.

Ten istý, zo Švajčiarska pochádzajúci scestovaný maliar J. R. Byss vyhotovil už v rokoch 1707 – 1708 nástrojnú maľbu v novom štýle v čisto zlatom tóne v kabinete Šternbergovho paláca na Hradčanoch v Prahe: na strope pokrytom zlatými šupinami sú ornamente (páska, rastlinné motívy), pozlátené busty a reliéfy s hnedasto modelujúcou lazúrou a puncovaním a uprostred stropu erb Šternbergovcov, obklopený iluzívnou pestro maľovanou alegóriou.⁷¹

Maľované, do rôznofarebných polí vložené alegórie v Bérainovom štýle, ktoré maľoval Augsburgčan Jonas Drentwett v mnohých záhradných sálach vo Viedni a na okolí (napr. Dolný Belvédér, Obersiebenbrunn, Schönborn),⁷² alebo ešte fantastickjšiu výmalbu v tzv. krypte v kláštore v Altenburgu okolo 1730 – 1740 na základe ich veľmi autonómnej formy možno snáď len veľmi podmienene porovnávať s reálnou štukatúrou. Väzba na umelecké remeslo ako porcelán je evidentná predovšetkým vďaka veľmi rozšíreným tlačným predlohám, pričom rytiny boli ojedinelé aj kolorované (Johann Conrad Reiff, *Zierrathen Büchel* z roku 1710 v knižnici Kunstgewerbemuseum vo Viedni).⁷³

Reálna farebnosť štuky

Z viedenského centra vyžarujúca, ale aj v zámkoch a kláštoroch Dolného a Horného Rakúska prevažuje z Ríma preberaná redukcia na jemný a prevažne malý rozsah farebných tónov. (obr. 10, 11, 12-fáza I, II, III, IV, 13) V sakrálnej a reprezentačnej oblasti možno ešte lešteným zlátением dosiahnuť zvýšenie efektu. Naproti tomu väčšia pestrosť sa vyskytuje v lokálnych centrách a v iných spolkových krajinách, často ovplyvnených Bavorskom (napr. St. Johann v Tirolsku). V dekorácii obľúbených exotických kabinetov sa ďalej dáva voľný priebeh farebnej fantázie. Farebné vyznenie priestorov najmä v reprezentačných stavbách prezrádza však predovšetkým pri bielych alebo nepestrých stropoch úprava stien rôznymi materiálmi – čo vyplýva ponajviac z popisov – ktoré hýria vybranými módnymi farbami (napr. zámky Schönbornovcov vo Viedni okolo 1710, alebo zámok Pommersfelden v Hornom Franksku z roku 1732).⁷⁴

A. Biely alebo sivý („popolavý“) ornament na podklade rovnakej farby, alebo sivý na svetložltom alebo bielom podklade je najlepšie doložený vo farebnosti ako exteriéru, tak interiéru na stavbách Johanna Lucasa von Hildebrandta a podobne na stavbách pod jeho vplyvom. Sivá na svetložltom podklade: hildebrandtovské zámky vo Viedni (Schwarzenberský palác, budova Spolkového kancelárstva (*Bundeskanzleramt*) – bývalá loptovňa a zámok Halbthurn (Burgenland), tiež rôzne viedenské meštianske domy v Hildebrandtovom štýle.⁷⁵

Sivá na bielom podklade: Steyr (Horné Rakúsko), fasáda domu Kirchengasse 15, okolo 1720⁷⁶ (obr. 12, fáza I); stropné štukatúry kaplniek v zámku Traunovcov – Petronell a zámku Gobelsburg (obidva Dolné Rakúsko); krstná kaplnka bývalého kláštorného kostola v St. Andrä an der Traisen (Dolné Rakúsko) a zámok Schielleiten (Štajersko).⁷⁷ Sem priradujeme tiež Cisársku sálu v kláštore v Kremsmünsteri, štuková výzdoba

ba Diego Francesco Carlone 1720 (k tomu ružové figurálne reliéfy v okenných špaletách, podobné ako v refektári kláštora v Lambachu od toho istého štukatéra z roku 1709).⁷⁸ Počas posledného reštaurovania sa zistil pozoruhodný nález, že aj plnoplastický putti nad mramorovým portálom boli na pozadí (biela stena) tak ako všetka ostatná dekorácia najprv predkreslení uhľom. (obr. 15)

Sivá na sivom podklade sa nachádza častejšie, bola však pri reštaurovaní väčšinou zvýraznená bielou, aj keď nález hovoril o jednotnom (alebo prinajmenšom na určitých plochách) sivom povrchu: kláštor Kremsmünster, jedáleň konviktu, okolo 1740;⁷⁹ Jeutendorf (Dolné Rakúsko), refektár v bývalom servitskom kláštore, okolo 1740.

Bielu na bielom podklade ponúkajú dnes mnohé páskové štukatúry a reliéfy, pričom však v dôsledku ťažkej prístupnosti a doteraz nedostatočnej odbornej presnosti výskumov nie je možné získať presné informácie: Viedeň, Horný Belvedér, S. Bussi 1722 – 1723; zámok Hohenbrunn pri St. Florian (Horné Rakúsko), F. J. Holzinger, 1730;⁸⁰ schodisko a chodba v cisárskom krídle kláštora Klosterneuburg (Dolné Rakúsko), po 1730.^{80a}

B. Biela alebo sivá páska na podklade svetlých farieb (ružová, sivá, modrá, žltá): dóm v Innsbrucku, biela štika, čiastočne zlátená, zlatožlté brokátované polia a i., E. Q. Asam, 1722 – 1723 (fresky C. D. Asam);⁸¹ bývalý kláštor Spital an der Pyhrn (Horné Rakúsko), hlavná loď, sivá štika, svetlosivé rámy na bielych stenách a klenbách s ružovými a svetložltými poľami, Domenico A. Carlone, 1724;⁸² St. Johann, Tirolsko, farský kostol, 1726 Gabriel Zipf z rosenheimskej stavebnej školy, na valenej klenbe striedavo v klenbových poliach a lunetách striedanie bielej štuky na ružovom alebo sivom podklade, k tomu ako kontrast radené červené a modré kameové obrazce od S. B. Faistenbergera v cvikloch klenbových polí;⁸³ bývalý zámok Scheibbs (Dolné Rakúsko), tri stropy okolo 1720 – 1730, päť farieb, okrem iného ružovo v hmote zafarbený podklad;⁸⁴ cisárske izby kláštorov St. Florian a Klosterneuburg, biela na ružovom podklade (?), S. Bussi a ďalší okolo 1730; kláštor Reichersberg, strop sakristie, biely listovec a páska na jemnozelenom podklade, staroružové figurálne reliéfy a sprievodné polia, pozlátené mriežkové kartuše a rozptýlený zlatý dekor, naturalistické figúry anjelov, F. J. Holzinger, 1737;⁸⁵ (obr. 5c) kláštor Altenburg (Dolné Rakúsko), knižnica, Cisárske schodisko, cisárske izby, biele zlato s čiastočným svetložltým zlátením, svetlomodré a ružové polia, profilované rámy z umelého mramoru v červenohnedej, modrej a čiernej farbe, F. J. Holzinger a M. Flor s pomocníkmi z Wessobrunnu, okolo 1730 – 1742.⁸⁶

Vek a generačná príslušnosť boli zvlášť významné u vynikajúceho F. J. Holzingera zo Schörflingu pri Attersee, ktorý v roku 1777 vo veku 84 rokov zomrel v St. Floriane a ešte v roku 1768 vytvoril vo hviezdárni kláštora v Kremsmünsteri bielu páskovú štukatúru na svetlozelenom podklade s ružovými poľami a žltokrovými ozdobami⁸⁷ ako vo svojich najlepšíh časoch pred 30 rokmi.

C. Pestrá páska na bielom a/alebo pestrofarebnom podklade, vo všeobecnosti však bez čiastkového zlátenia alebo prírodného farebného odtieňa figúr (podobne neskorá akantová štika): Eisenstadt (Burgenland), Hauptstrasse 14, strop (žltá páska a ružové profily na bielom podklade);⁸⁸ kláštor Herzogenburg (Dolné Rakúsko), Cisárske schodisko, biely podklad so sivou páskou, svetložltý a ružový listový

a kvetinový dekor, ružové reliéfy a svetložlté orly, B. Pöck zo St. Pölten 1739.⁸⁹

D. Leštené zlátenie listového a páskového dekoru na bielom, pestrom alebo mramorovom podklade (väčšinou štukovom) a toto všetko na celoplošne pozlátenom podklade je v slede miestností vyhradené predovšetkým pre hlavnú sálu alebo pre zvláštne priestory (v najbujnejších tvaroch v zrkadlových alebo zlatých kabinetoch). Raná zlato maľovaná pásková ornamentika od R. Byssa v Prahe bola už spomenutá. Zakomponované figurálne reliéfy boli buď tiež pozlátené, alebo zostali biele.

Zlato na bielom podklade: Viedeň VIII, bývalý záhradný palác Schönbornovcov, okolo 1710,⁹⁰ Dolný Belvedér, Zrkadlová sála, okolo 1716; kláštorňý kostol v Melku, 1718 – 1724, S. Bussi a J. Pöck, pozlacovač J. Hörl z Viedne; St. Pölten, biskupská knižnica 1736.⁹¹

Zlato na farebných podkladoch: Viedeň III, záhradný palác Schwarzenbergovcov, strop v kabine kniežaťa.

Zlato na štukovom mramorovaní (väčšinou červenkastom až sivom): pútnický kostol Stadl-Paura (Horné Rakúsko) 1719 – 1722;⁹² Viedeň III, záhradný palác Schwarzenbergovcov, kupolová sála a galéria, okolo 1724; Maria Enzersdorf (Dolné Rakúsko), zámoček Schlósschen an der Weide, 1730;



13. – 13a. Salzburg, uršulínsky kostol, snád G. B. Carlone okolo 1705. Detail – putto, ružovo v hmote farbená jemná štika, za figúrou na stene jej uhľový náčrt, nález počas reštaurovania v roku 1969. Foto: archív autora.

Breitenfurt (Dolné Rakúsko), farský kostol 1724 – 1732; Viedeň, Horný Belvédér, kaplnka a Mramorová sála 1723.

Zlato na zlatom podklade: Viedeň VIII, bývalý záhradný palác Schönbornovcov, okolo 1710 („veľká galéria“ s modrou a pozlátenou ornamentikou na zlatom podklade – nezachované);⁹³ Viedeň I, bývalý zimný palác princa Eugena Savojského, zlatý kabinet (zlatá stropná výzdoba na zlatom podklade).

Okolo 1730 – 1740 až 1770 – 1780

Ústup štukovej dekorácie v Rakúsku v tereziánskej dobe zodpovedal veľkému významu, ktorý si iluzívna nástenná a stropná maľba vydobyla aj pre architektonickú a ornamentálnu výzdobu. Lacnejšie možnosti maľby kládli voľnej hre farieb a foriem menej obmedzení než to umožňovala väzba na plastické ornamentálne formy.

Ornamentika

Páska, rokaj, rôzne kombinované a prelínajúce sa mušle, prírodné rastlinné motívy.

Umelecká literatúra

Nemecké pojednania z tejto doby sa venujú predovšetkým maliarstvu a pre našu tému sú nedostatočné. Množstvo rytinových predlôh alebo reprodukcii roko-

kových dekorácií v Nemecku (Cuvilliés st., Habermann, Hoppenhaupt) sú v úzkom vzťahu s produkciou vo Francúzsku (Oppenord, Meissonier, Boffrand).⁹⁴ Hlavný dôraz sa kládol od stredy stropu k jeho okrajom, na kútové výklenky a na steny. Žiaľ, chýbajú tlačene grafiky farebnosti, informácia sa zachovala len v súdobom popise výzdoby Amalienburgu v parku Nymphenburg pri Mníchove (François Cuvilliés st., 1734 – 1737): už v pôdoryse je stanovený rozvrh farieb v miestnostiach – pozlátená a postriebná štika na svetlomodrom podklade, ako aj „na pozadí modrom..., citrónovom..., farby slamy“ (*à fond blanc..., citron..., couleur de paille*).⁹⁵ Pre rakúske pomery sa zdá byť určujúce, že v bohatej knižnici a kabinete medirytín z 18. storočia v Göttweigu je – okrem nepodstatných výnimiek – zachovaných len niekoľko predlôh, vydaných v Augsburgu a Norimbergu.⁹⁶ Z technických pokynov možno v maliarskych príručkách – ako napr. od Melchiora Crökera – predsa niečo nájsť. Spomína pomaľovanie sadry a sadrových figúr vodovými farbami – glejovým spojivom alebo arabskou gumou (*Gummifarben*) a menuje farebné zmesi na štukový mramor, ktoré môžu slúžiť i na povrchovú úpravu štukatúr. Medzi tým je nápadné aj časté používanie na svetle nestálych rastlinných lakov (indigo, *Kugellack*, brazílske drevo)⁹⁷ [*Kugellack* – červený benátsky lak, získavaný z červených exotických drevín, napr. z brazílskeho dreva – pozn. prekl.].



14. Kremsmünster (Horné Rakúsko), Císarska sála v benedikťínskom kláštore, štuka D. F. Carlone, stav po reštaurovaní v roku 1976. Foto: archív autora.



15. Detail anjela vľavo nad portálom na obr. 14 počas reštaurovania. Na stene za figúrou sa nachádza uhľový náčrt v originálnej veľkosti. Foto: Bundesdenkmalamt.

Maľovaná imitácia štuky

Rokajový ornament sa vyskytoval prevažne natretý na bielo alebo sivo-bielo, nielen vo viedenskom okruhu, ale aj na vidieku, ako dokazujú „vzdušné maľby“ (*Lüftmalereien*) v tirolských sedliackych domoch.⁹⁸ Ďalšie príklady: Hall (Tirolsko), interiér farského kostola, sivobiela na ružovom podklade, zlatožlté rámy, mriežky a brokátované polia, J. A. Mölckh, 1752; Retz (Dolné Rakúsko), kaplnka v radnici, sivobiela na sivomodrom podklade, J. M. Daysinger, okolo 1763; Halbthurn (Burgenland), slávnostná sála, biela s jemnozelenými poľami a ružové girlandy kvetov, F. A. Maulbertsch 1765; kláštor Melk (Dolné Rakúsko), miestnosti knižnice, J. V. Bergl 1767 – 1768, sivobiela na zlato bodkovaných zelených poliach, J. V. Bergl 1767 – 1768.⁹⁹ Štýl výzdoby rovnakej farby ako Berglov v Melku vidno aj na výmalbe klenby v kaplnke prelatúry kláštora v Herzogenburgu od J. M. Schmidta, 1756.¹⁰⁰



16. Reichersberg (Horné Rakúsko), strop sakristie kláštorného kostola, F. J. Holzinger 1737. Detail reliéfnej figúry Viery v kartuši (po reštaurovaní 1968). Páskový dekor a profily biele na svetlozelenom podklade, puncované a mriežkové polia okrovožlté, čiastočne s detailmi zvýraznenými zlátom, podklad reliéfu v kartuši staroružový, putti naturalistická farebná úprava. Foto: archív autora.

Reálna farebnosť štukatúry

V polychrómií samotnej štukatúry sa predovšetkým v dvorskom prostredí Viedne prejavovala redukcia na bielu a zlatú, ktorá sa následne uplatnila aj v nábytkárstve. Najskoršia zmienka o bielo-zlatom riešení priestorov vo viedenskom Hofburgu pochádza z roku 1741.¹⁰¹ Na západe krajiny naopak úpravy sakrálnych priestorov preberali čiastočne pestrosť bavorského rokoka, väčšinou však zdržanlivejšie odstupňovanú. Naďalej sa vyskytujú už farebne štylisticky pozoruhodné úpravy starších štukatúr. Tak napr. biele akantové štuky na bielom podklade podľa návrhu Antonia Beduzziho z roku 1703 v letnej sakristii kláštorného kostola v Melku (Dolné Rakúsko) v roku 1750 maliar Franz Weibl doplnil hnedastožltým tieňovaním obrysov.¹⁰ Sivo-biela povrchová úprava domu na Kirchengasse 15 v Steyri z obdobia okolo 1720 dostala nový pestrý štvorfarebný náter. (obr. 12, fáza II) Súvislosti podobných zmien fasád sa, žiaľ, doteraz sotva zisťovali a dokumentovali, pretože pri reštaurovaní sa zväčša išlo až na primárnu úpravu a mladšia farebnosť sa odstraňovala.

A. Biela alebo sivá rokajová výzdoba na prevažne bielom podklade (čistobiela výzdoba: porov. tanečná sála Thurn-Taxisovho paláca v Regensburgu, 1740) – zdá sa, že v Rakúsku bola sotva nasledovaná.

B. Biela štika na farebnom podklade alebo na jednotlivých farebne riešených poliach je ďaleko najväčšou skupinou v tomto období predovšetkým v sakrálnych priestoroch. V intenzite pôsobenia rôznych farieb je však často medzi jednotlivými objektmi veľký rozdiel a pri posudzovaní týchto rozdielov musí byť vždy overovaná možnosť neskorších zmien tejto farebnosti. Veľmi svetlý, takmer sivobiely celkový účinok štuky oproti farebne svietiacim stropným maľbám vládne v kláštornej kostole v Stamse (Tirolsko), F. A. Feichtmayr z Wessobrunnu 1731 – 1734, biela páska s rokajovými doplnkami na klenbe lomenej bielej farby, ornamentika zväčša s priznanou farbou materiálu, bieli putti a profilácia ríms, kvetinové festóny so svetlosivým náterom,

biele mriežkové kartuše s jemne žltým podkladom, pozlátene mriežkové kartuše naopak na zelenom podklade. V klenbových výsečiach staroružový podklad, v jednom prípade – asi ako farebná skúška – je pod ním svetložltý náter.¹⁰³ Na fasáde s bohatou štukatúrou na tzv. Helblingovom dome v Starom meste v Innsbrucku, Anton Gigl z Wessobrunnu 1732, bola v súčasnosti na základe nových nálezov uskutočnená obnova staršej úpravy, čím bola fasáda úplne zmenená – biela štika na ružovej stene s jednotlivými farebnými poľami: svetlosivý štukový ornament vetvičiek, páskových slučiek a mušlí a tiež profilov na svetlosivej ploche steny, polia vyfarbené ostrou citrónovožltou, svetlozelenou, ružovou a modrozelenou farbou väčšinou s plastickou štruktúrou plôch v okenných osiach (jamky, ryhy, trhaný efekt) a súčasne sýty farebný náter (odliatkov) kvetinových festónov. Uprostred fasády je reliéfná socha Panny Márie v štukovom ráme, Mária podobne ako aj štukové busty o poschodie nižšie je sýtoružovej farby.¹⁰⁴

Fasády opátskeho dvorca kláštora v Zwettli 1731 – 1739 vykazujú napriek konzervatívnej forme štukatúr veľmi podobnú farebnosť: jednotnú sivobielu plochu stien a architektonických článkov a len štukový ornament nadokenných štítov a i. sú silne zdôraznené ružovou a žltou (reštaurovali H. a E. Wernerovci, 1979).

Štukatúra kláštorného kostola vo Wilheringu (Horné Rakúsko) má napriek zmene majstrov medzi hlavnou loďou (1739 – 1745 F. J. Holzinger) a presbytériom s priečnou loďou (1742 – 1745 figúry J. G. Üblherr z Wessobrunnu, ornamentika J. M. Feichtmayr z Augsburgu) jednotnú farebnosť. (obr. 17) Na klenbe medzi bielymi plochami stropu a v hlavnej lodi sú ružové rokaje, v priečnej lodi svetlozelené okrajové zóny obklopujú stropné maľby v zlatých rámoch. K tomu sa pripája ružový vajcovec, zelené listové rozviliny, prirodzene sfarbené kvety a anjeli v tesnom súlade s iluzívnymi postavami stropnej fresky Bartolomea Altomonteho. Na klenbových pásoch sú polia so zlatým brokátovaním, na stenách pokrytých štukovou imitáciou hnedočerveného mramoru je



17. Wilhering (Horné Rakúsko), kláštorňý kostol, klenba južného transeptu. Štukatúra z roku 1742 až 1745 J. G. Üblherr a J. M. Feichtmayr, freska Bartolommeo Altomonte, reštaurované 1971 až 1979. Foto: archív autora.

pozlátený štukový dekor.¹⁰⁵ A. Baader z Wessobrunnu ozdobil v roku 1746 mestský farský Kostol sv. Gála (*St. Gallus*) v Bregenzi (Vorarlberg) jednoduchšie – biely rokaj so zelenými listnatými vetvičkami a zlatým zvýraznením vyvýšenín reliéfu, svetlosivé plochy klenby so žltými, ružovými a zelenými plochami v kartušiach.¹⁰⁶ Veľmi striedme farebné akcenty má wessobrunnská štukatúra vo farskom kostole Wilten v Innsbrucku – biele rokaje s malou mierou pozlátených vyvýšenín štukového reliéfu, na klenbových pásoch polia so zlatým damaskovaním, klenbové výseče so svetlomodro-bielym vzorom kosoštvorcov, F. X. Feichtmeyr, 1754.¹⁰⁷ Aj vo farskom kostole v Raabe (Horné Rakúsko), kontrastuje nefarebná štika s ružovými, sivými a zelenými poľami, J. B. Modler 1755.¹⁰⁸

C. Zriedkavejšia farebná rokajová štika na bielom podklade zdobí bývalý kláštorňý kostol v Ossiachu (Korutánsko) – biele profily na bielom podklade, mušľový a pestrý kvetinový ornament v svetložltej, jemnej ružovej, jemnej zelenej a svetlomodrej, pričom kvety a ornamentálne úponky kontrastujú s vybiehajúcimi bielymi profilmi, wessobrunnská škola, 1744.¹⁰⁹ Zelená štika na bielom podklade, 1770 – 1777, je v kláštorňom Kostole sv. Petra v Salzburgu, pričom porovnateľné objekty existujú v južnom Nemecku a vo Švajčiarsku.¹¹⁰

D. Prevažne pozlátená štika na bielom podklade určuje štukovú výzdobu dvorských a šľachtických stavieb. Postrieb-

renie a iné kovové povrchy v rokokovej štukatúre Rakúska chýbajú s výnimkou zlato-citrónovozlatých kombinácií, s ktorými sa možno častejšie stretnúť aj na drevorezbách tezeziánskeho dvora.¹¹¹

Zlátenie na bielom podklade sa nachádza vo Viedni v *Gardikirche* (Kostol Svätého kríža pri neskoršom špitáli poľskej telesnej stráže Jozefa II.) na Rennwegu, 1755 – 1763, vo veľkej a malej galérii zámku Schönbrunn, 1760 – 1761, v priestoroch Prezidentskej kancelárie v Burgu, alebo vo Veľkej sále (*Riesensaal*) v Hofburgu v Innsbrucku, 1775 – 1776. Stopy leštenej zlatej a citrónovozlatej úpravy na bielom strope, avšak s dverami a dreveným obložením stien (?) v jemných farbách, sa ukazujú po odstránenej sadrovej štuke v bývalom Paarovom paláci na Wollzeile vo Viedni, ktorej rekonštrukcia a záchrana by mala byť jednou z najdôležitejších iniciatív terajšieho pamätňého roka Márie Terézie [t.j. 1980, nasledujúceho po roku publikovania článku 1979 – pozn. prekl.].¹¹²

Okolo 1770 – 1780 až okolo 1800

Ornamentika

Copový štýl (*Zopfstil*) asi od roku 1770, gotizujúce tvary asi od 1785, prevažne odlievané ornamentálne prvky.

Umelecká literatúra

Po vydaní *Decretum Caesareum* cisára Jozefa II. roku 1784, keď celé neskorobarokové dekoratívne umenie a obľuba dekoru v dedičných krajinách mali odrazu podporovať racionalistické a materialistické etické princípy osvietenstva, bola týmto – rovnako ako „odzdobením“ sôch prevažne pre-maľovaním na bielo¹¹³ – postihnutá aj štukatúra. Úsporná matne biela štuková výzdoba si stala po boku bielej farbe sôch alebo matne bielemu biskvitovému porcelánu. Puristicky čistá belosť interiéru programovo vybudovaného kostola a v roku 1790 postavený farský kostol v Slavkove na Morave od dvorného architekta Hetzendorfa von Hohenberg zodpovedajú súdobému zákazu inštrumentálnej kostolnej hudby.¹¹⁴ „Mierny“ výraz vonkajších fasád propagovala príručka vidieckeho staviteľstva *Handbuch der Landbaukunst* od Davida Gillyho, vydaná v roku 1798. Ten istý autor upravil aj príliš svetlú fasádu jedného domu štukatúrou „kolorovanou na spôsob bronzu“.¹¹⁵

Maľovaná imitácia štuky

Na výmalbe stien od Kremser Schmidta v kláštore v Dürnsteine z roku 1775 vidno zlatožltý copový dekor ako členenie sivozelených stien, čo je charakteristický akord tejto prechodnej fázy.¹¹⁶ Podobne vyzdobil Christian Winck rámy svojich stropných fresiek v kláštorňom kostole v Reichersbergu (Horné Rakúsko), pričom v klenbových výsečiach vládne chladný modrozelený tón polí s kosoštvorcovým rastrom.

Reálna farebnosť štuky

Z hľadiska členenia povrchových úprav do štyroch skupín je z dôvodu ďalekosiahleho potlačania farebnosti táto skupina s nepatrným počtom pamiatok takmer bezvýznamná. Ako príklad bielej štuky (avšak popri sivožltej mramorovej štuke stĺpov) spomeňme figurálnu výzdobu apsidy Kostola sv. Michala vo Viedni od K. G. Mervilla, okolo 1790.¹¹⁷ Sivá, nabiele povrchovo upravená tvarovaná štika (nález?) s datovaním 1792 je na strope Kaplnky Panny Márie Maria-

zellskej pri kláštornom Kostole sv. Petra v Salzburgu. Snád' do tejto etapy by bolo možné zaradiť aj prvú jednotnú svetlosivú povrchovú úpravu Helblingovho domu v Innsbrucku (porov. pozn. 104). Nasledujúca odlievaná sadrová ornamentika klasicizmu však už nemá umeleckú jedinečnosť predchádzajúceho vývoja štukatúry a stáva sa náhradou štukatúry, mechanicky rozmnožovanou podľa názoru staviteľa. Na skorých príkladoch vidno nevýrazne nuansované odtiene, napr. obnova interiéru kaplnky Hofburgu vo Viedni – ružovkastá biela na svetlosivej ploche, 1802; Viedeň III., pálač Rasumofsky, 1806 – 1807.¹¹⁸

V 19. a ranom 20. storočí napokon po nehlbokej klasicistickej farebnej negácii rýchlo zvíťazil v štukatúre rozvetvený prúd farebnej tradície, pri renováciách orientovaný podľa dobového vkusu. Ojedinelé náznamy objektívneho prístupu k historizmu¹¹⁹ sa stali záväznou zásadou vedeckej pamiatkovej starostlivosti až v nedávnej prítomnosti.¹²⁰ Ohromujúce štýlovo presvedčivé neobarokové stropy sakristie kláštorného kostola v Klosterneuburgu, okolo 1890, boli ponechané v čisto bielej farbe.¹²¹ Zriedkavé nové štukatárske realizácie v starých areáloch už nepoznajú zásady historickej farebnosti (napr. figúry na klenbe barokového kláštorného kostola v Mariathale v Tirolsku, H. Ladner – A. Gogl, 1956). Niekedy sa však dnešní umelci predsa dajú podnietiť starými technickými, ako aj umeleckými štukatárskymi tradíciami (napr. štukolustro a práca s umelým mramorom (*scagliola*), Sepp Mayrhuber, Golling an der Erlauf, Dolné Rakúsko).¹²²

Preklad Jana Šulcová



18. Reichenberg (Horné Rakúsko), kláštorný kostol. Stropná malba Christian Winck 1778/79 s iluzívnou imitáciou štuky. Ornamentika a reliéfy sivobiele, profily a vrkočový dekor zlatožlté, polia s kosoštvorcovým dekorom modrozelené. Foto: archív autora.

¹ Porov. LERSCH, T. Farbenlehre. In *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Band VII, Sp. [Spalte – stĺpec] 157-274; KÜHN, H. Farbe. Farbmittel : Pigmente und Bindemittel in der Malerei. *Tamže*, Sp. 1-54; STRAUSS, E. *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*. München-Berlin, 1972 (Rec. DITTMANN, L. In *Kunstchronik* 27, 1974, s. 186-202). Ďalej vo zväzku *Farbe : Bausteine zu einer Kunstgeschichte der Farbe*. In *Festschrift Albert Knoepfli*. Zürich, 1979 (Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich) – tu tiež krátke zhrnutie príspevkov bez poznámkového aparátu, ale s viacerými farebnými obrázkami.

² BRACHERT, T. – KOBLER, F. Fassung von Bildwerken. In *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. VII, Sp. 743-826; TAUBERT, J. *Farbige Skulpturen*. München, 1978. KOBLER, F. – KOLLER, M. Farbigkeit der Architektur. In *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Band VII, Sp. 274-428. *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 36, 1978, Heft 1/2.

³ LUGER, W. – WACHA, G. – WIED, A. *Linzer Stukkateure*. Ausst. Kat. 11 des Stadtmuseums Linz, 1973; k tomu porov. tiež *Kunstjahrbuch der Stadt Linz* 1974/75, s. 33 a nasl., *Mitteilungsblatt der Museen Österreichs*, 1974 a *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* (ďalej citované ako ÖZKD) 1974, s. 60 a nasl.

⁴ ARSLAN, E. (Hrsg.). Gli stuccatori dal Barocco al Rococo. In *Arti e Artisti dei Laghi Lombardi*, II. Como, 1964; tamže GULDAN, E. Quellen zu Leben und Werk italienischer Stukkateure des Spätbarocks in Bayern, s. 165-190 a PREIMESBERGER, R. Notizen zur italienischen Stukkatur in Österreich, s. 324-350. Pre rakúsku oblasť chýbajú ešte prehľady ako BAIER-SCHRÖCKE, H. *Der Stuckdekor in Thüringen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*. Berlin, 1968, alebo MOREL, A. F. A. Zur Geschichte der Stuckdekoration in der Schweiz : Versuch einer Übersicht. In *Schweizerische Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte*, 29, 1972, s. 176-197. Z viacerých umelecko-historických dizertácií o regionálnych okruhoch štukatúr je publikovaná len malá časť (citáty v *Kunstjahrbuch der Stadt Linz* 1974/75 (ref. 3), s. 34). Ďalej pozri GINHART, K. Barocke Stukkaturen in Kärnten, besonders Klagenfurt. In *Die Landeshauptstadt Klagenfurt*, Bd. 1, Klagenfurt 1970, s. 33-404; LUGER, W.

Barocker Stuck in Oberösterreich. In *Oberösterreich* 24, 1974, č. 1, s. 14-20 a KOSEL, K. Kremsmünster und die Stuckdekoration des Spätbarocks in Österreich. In *Alte und Moderne Kunst* 153, 1977, s. 13-21. Na základe významu a stavu výskumu by sa žiadali reprezentatívne monografie o Giovannim Battistovi Carlonovi (porov. ref. 24, 44, 46), Diegovi Francescovi Carlonovi (ref. 56), Giovannim Battistovi Colombovi (maliar a štukatér), Giovannim Battistovi Barberinovi a predovšetkým o Santinovi Bussim.

⁵ Za mnohé podnety treba poďakovať zvlášť krajinským konzervátorom ako Dr. N. Wibiral v Hornom Rakúsku a dipl. Ing. Josef Menardi v Tirolsku, ďalej viacerým rakúskym reštaurátorom sôch, ktorí sa venujú prevažne štuke, predovšetkým E. a H. Wernerovcom z Viedne.

⁶ Podrobný prehľad s príkladmi KOLLER, M. Stuck und Stuckfassung : zu ihrer historischen Technologie und Restaurierung. In *Maltechnik restauro*, 1979, č. 3, s. 157-180.

⁷ GULDAN, ref. 4, s. 216.

⁸ RABENSTEINER, A. Archivalien zur Baugeschichte der Dreifaltigkeitskirche in Paura. In *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1919, s. 122 a nasl. REISINGER, P. A. Beiträge zur Geschichte der Stiftskirche Wilhering. In *Christliche Kunstblätter* 70, 1929, s. 107-110.

⁹ K problémom názvov ako aj početným odkazom na príklady vo Švajčiarsku a Nemecku pozri KNOEPFLI, A. Stuck-Auftrag und Stuck-Polychromie in der barocken Baukunst. In *Festschrift Hans Burkhard*. Gossau SG, s. 37-82; tenže a kol. Verallgemeinerung technologischen Untersuchungen besonders an gefäßigem Stuck. In *Festschrift Walter Drack*. Stäfa 1977, s. 268-284; ďalej KOLLER, ref. 6.

¹⁰ GINHART, K. Die gesetzmäßige Entwicklung des österreichischen Barockornaments. In *Kunsthistorische Studien Dagobert Frey zum 23. 3. 1943*. Breslau, 1943.

¹¹ VITRUVIUS. *De architectura*, kniha 7, kap. 2 – 4; PLINIUS st. *Naturalis historia*, kniha 36.

¹² VASARI, G. *Le vite ect.* 1. vydanie. Florencia, 1550, 2. vydanie, 1568.

¹³ Marciana-Manuskript. In MERRIFIELD, M. P. *Original Treatises on the Arts*

of Painting, Vol. II. New York, 1967 (1. vyd. 1849), s. 638 a nasl. K analýzám secco náterov na antickej mramorovej štuke porov. EIBNER, A. *Die Wandmalerei*. München, 1926 (reprint 1970), s. 57 a nasl., 233 a nasl.

¹⁴ PALLADIO, A. *Quatro Libri dell'Architettura*. Venezia, 1570 (reprint Milano, 1951), 4. kniha, kap. II.

¹⁵ FURTTENBACH, J. *Architectura civilis* (1628). In *Documenta technica*, Reihe II, Hildesheim – New York, 1891, 1. časť (s. 13, 39, 50); tenže, *Architectura recreationis* (1640), tamže, s. 2 a nasl.

¹⁶ V starších zväzkoch *Österreichische Kunsttopographie* ako aj u Dehia sa k nasledujúcim príkladom odkazy na literatúru a obrázky neuvádzajú. Nálezy neuvedené v poznámkach sa zakladajú na bádani autora. K malbám v Hellbrunne pri Salzburgu porov. CZERWENKA, F. *Bildführer Hellbrunn*. Salzburg, 1975, far. obrázky s. 15-17 (reštauroval A. Sühs, Salzburg).

¹⁷ ULM, B. Baugeschichte der Wallfahrtskirche von Sankt Wolfgang im Salzkammergut. In *Jahrbuch des oberösterreichischen Musealvereins* 117, 1972, Tf. [Tafel - tabuľka] VIII – X.

¹⁸ V roku 1977/78 reštaurovali H. Molling (štuka) a F. Wall-Beyerfels (malba). Umeleckú topografiu pripravil E. Scheicher.

¹⁹ SALIGER, A. Stuck im Salzburger Dom. In *Salzburger Museumsblätter* 36, 1975, č. 1, s. 19 a nasl.; č. 2, s. 21; č. 3, s. 30 a nasl. HOPPE, T. Aktuelle Denkmalpflege: Zur Innenrestaurierung des Salzburger Doms. In *ÖZKG XIV*, 1960, s. 26-42. Žiaľ, pri nedávnej výstavbe novostavby vysokej školy bola síce zachovaná fasáda starej budovy Borromea, ale polovica jej schodiska bola zničená. Odobratá bola vzorka štukatúry pre technickú zbierku dielni Spolkového pamiatkového úradu vo Viedni.

²⁰ Reichersberg a Bernstein reštaurovali v roku 1973, E. a H. Wernerovci v roku 1973 – 1979. WERNER, E. u. H. Die technologische Ergebnisse der Restaurierung der Stuckdecke im Rittersaal des Schlosses Bernstein. In *ÖZKD XXXIII*, 1979, s. 103-107. Figurálne štukatúry pôvodných stajní na poštových staniach grófa Paara, ako aj rokokovej sály očakáva spoločná správa a užívanie Spolkovým pamiatkovým úradom. (Ausst. Kat. Linz, ref. 3, s. 118, Nr. 9).

²¹ Schwaz-Freundsberg dostal v roku 1975 jednotnú bielu povrchovú úpravu. V jezuitskom kostole v Hall vidno staršiu povrchovú úpravu štukatúry – biely, čiastočne zlátený štukový reliéf na plochách teplej sivéj farby – teda v opačnom vzťahu (čiastočný výskum 1975). V umeleckohistorickej spisbe k tomu pozri: KLEBELSBERG, M. von. Stuckarbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts in Nordtirol. In *Veröffentlichungen des Museums Ferdinandeum*, Band 20/25, 1940/45. Innsbruck, 1975, s. 175-214; Band 26/29, 1946/49. Innsbruck, 1949, s. 173-214; Band 26/29, 1946/49. Innsbruck, 1949, s. 451-490. EGG, E. Damenstiftskirche in Hall und der Jesuitenkirche in Innsbruck. In *Festschrift Nicolaus Grass*, 2. Band. Innsbruck, 1975, Abb. 86 (Freundsberg). Ďalej k tomu SCHALKHAUBER, E. *Die Münchner Schule in der Stuckdekoration des 17. Jahrhunderts*. Ungedr. [nevytlač.] phil. Diss. München, 1954, s. 146 a nasl.; tenže: Die Stukkaturen der Michaelskirche und des maximilianischen Residenzbaues in München und ihre Auswirkungen auf die Stuckdekoration in Altbayern, Schwaben und Tirol im 17. Jahrhundert. In *Oberbayerisches Archiv für Vaterländische Geschichte*, 81/2. München 1957, s. 122 a nasl. (s neurčitými údajmi o povrchovej úprave).

²² HOPPE, T. Elias Castellos Stuckdecken im „Neubau“ in Salzburg. In *ÖZKD*, V, 1951, s. 27 a nasl.; tenže: Bericht über die Restaurierung der Feldherrensaaaldecke in Salzburg. In *ÖZKD*, IX, 1955, s. 147-151.

^{22a} SCHLEGEL, W. Salzburg, Kapitelhaus. In *Paläste und Bürgerhäuser in Österreich: Notring-Jahrbuch*, Wien, 1970, s. 82 a nasl.

²³ BAIER, J. Stuckdekor und Stukkateure des 16. und 17. Jahrhunderts im Güstrower Schloß. In *Mitteilungen des Instituts für Denkmalpflege*, Außenstelle Schwerin, Heft 19/1970, s. 104-120. MAGIRIUS, H. Denkmalpflege am Freiburger Dom. In *Materialien und Berichte zur Denkmalpflege in der DDR*. Dresden, 1971, s. 52 a nasl. NOESKE, W. Die Klosterkirche St. Luzen in Hechingen ist wieder offen. In *Nachrichtenblatt der Denkmalpflege in Baden-Württemberg* 5, 1976, č. 1, s. 1-10.

²⁴ GOLDMANN, N. *Vollständige Anweisung zu der Civil-Bau-Kunst...*, hrsg. von L. C. Sturm. Wolfenbüttel, 1696 (Neuauflage in *Studien zur deutsche Kunstgeschichte*, Band 333. Baden/Baden-Straßburg, 1962).

²⁵ KITLITSCHKA, W. Das Schloß Petronell in Niederösterreich. Beiträge zur Baugeschichte und kunsthistorischen Bedeutung. In *Arte Lombarda*, XII/2, 1967, s. 105 a nasl., obr. 5; KITLITSCHKA, W. Beiträge zur Erforschung der Tätigkeit Carporo Tencallas nördlich der Alpen. In *Wiener für Kunstgeschichte*, XXIII, 1970, s. 215, obr. 159-162.

²⁶ Porov. KOBLER – KOLLER, ref. 2, Sp. 379 a nasl.

²⁷ DAMBECK, F. Die Farbigekeit des Graubündner Stucks im östlichen Bayern. In *Ostbayerische Grenzmarken* 11, 1969, s. 150 a nasl. ENGEL, F. Die Altarbauten Giovanni Battista Carlones im Passauer Dom. In *Arte Lombarda* 1966, č. 2, s. 187 a nasl.; GRIMM, C. Der Passauer Dom – Glücksfall und Vorbild. In *Maltechnik restauro* 1975, č. 3, s. 5 a nasl.; BUCHENRIEDER, F. Rokokofigur und Rokokoaltar. In *Der Altar des 18. Jahrhunderts: Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalpflege in Baden-Württemberg*, Band 5. München,

1978, s. 171 (Výskumná správa k ružovému štukovému anjelovi na oltári Narodenia Krista v dóme v Pasove.)

²⁸ Napr. Weissenfels, zámok Augustusburg, štukatúry Giovanni Caroveri, biela na jablkovozelenej a ružovej (HOOTZ, *Bildhandbuch Sachsen-Anhalt*, s. 325 a nasl.)

²⁹ KNOEPFLI, 1965, ref. 9, s. 52 a nasl., far. obr. 1. GERSTER, A. Die Jesuitenkirche in Pruntrut. In *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 28, 1971, s. 104 a nasl.

³⁰ BAUER, W. P. – M. KOLLER, M. Plaster und Colour in Austro-Italian Architecture around 1690. ICOM – Committee for Conservation. Madrid, 1972 (kongresový referát, dostupný cez ICCROM, Roma, Via di San Michele 13). KOBLER – KOLLER, ref. 2, obr. 41.

³¹ BERTRAM, W. Die Restaurierung des Kaisersaales im Dominikanerkloster Wattenhausen in den Jahren 1964 – 1965. In *24. Bericht des bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege* 1965. München, 1966, s. 9-14 (ukončené 1960, biely akant na modrom pozadí). HAAS, W. Zu den Arbeiten am Trierer Dom. In *Kunstchronik* 26, 1973, s. 384 (západný chór, koniec 17. storočia). KNOEPFLI, ref. 75.

³² FASOLO, F. L'Opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi. Roma [s. a.], s. 39 a nasl. (zlatá štuka na bielom podklade v 1. polovici 17. storočia); k tomu porov. recenzii NOEHLE, R. In *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1962, s. 166-177 (archívne dokumenty k nastupujúcej „generatione grigia“ Domenica Fontanu).

³³ LECHNER, K. *Kirche und Kloster der Serviten in der Rossau in Geschichte und Kunst*. Wien, 1970, s. 19, 45; *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 9, 1934, s. 158 a nasl. (Innenrestaurierung). Posledné reštaurovanie uskutočnili v roku 1967 H. a E. Wernerovci. Pôvodný povrchový náter štukových rámov malieb v križovej chodbe bol naproti tomu v teplom sivom tóne.

³⁴ PÜHRINGER-ZWANOWETZ, L. Die Barockisierung der Stiftskirche von Kremsmünster. In *Mitteilungen des Oberösterreichischen Landesarchivs*, 12, 1977, s. 219 a nasl.; Anhang 1 (Vertragstext) [príloha 1, text zmluvy]; Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstifts Kremsmünster. In *Österreichische Kunsttopographie XLIII/Teil 1*, Wien, 1977, obr. 104 a nasl.; *1200 Jahre Kremsmünster. Stiftsführer*. Linz, 1977, far. obr. s. 71/2. SEDLAK, G. 1200 Jahre Stift Kremsmünster. Die Bau- und Restaurierungsmaßnahmen von 1964 – 1977. In *Informationen des Diözesan-Kunstvereines*. Linz, 1977, s. 9.

³⁵ OCHERBAUER, U. Zur Innenrestaurierung des Grazer Mausoleums. In *ÖZKD* X, 1956, s. 110 a nasl.; ďalej porov. KOSEL, K. Barbarino und Fischer von Erlach. In *Alte und moderne Kunst* 159, 1978, s. 16-21.

³⁶ WIBIRAL, N. Notizen zur Baugeschichte und Ausstattung der ehemaligen Stiftskirche von Baumgartenberg. In *ÖZKD* XX, 1965, s. 146 a nasl.; Reštaurovali H. a E. Wernerovci.

³⁷ Sivý podklad vo Waldhausene teraz nevidno, pretože pri poslednej konzervácii (E. a H. Wernerovci 1976/1977) musel byť ponechaný biely náter z poslednej renovácie 1955/1956.

³⁸ Österreichische Kunsttopographie, ref. 34, s. 313 a nasl., obr. 172. SEDLAK, ref. 34, s. 9. Berger, H. Restaurierungsbericht. Akten des Landeskonserators in Linz: posledná premalba štukatúry v odtieni zem zelená [minerálna zelená farba, napr. zem zelená česká, zem zelená veronská – pozn. prekl.] a podklad v odtieni zlatý oker, premalovaný na biely, boli obnovené v pôvodnej jednotnej bielej: sivá farebnosť spodných plôch štukatúry sa evidentne vyskytovala skôr viac z remeselného tradicionalizmu – a z chybného dôvodu akéhosi „tieňovania“ detailov – a nemala už žiadny účinok v povrchovom výraze štukatúry.

³⁹ HAJOS, G. Das alte Rathaus im 18. Jahrhundert. In *Wiener Geschichtsblätter* 27, s. 470 a nasl., obr. 14-26.

⁴⁰ Žiaľ, o záhradnom paláci s jeho viac ako 20 vynikajúcimi štukovými stropmi od Santina Bussiho neexistuje žiadna novšia monografia (porov. GRIMSCHITZ, B. Wiener Barockpaläste. Wien, 1947, s. 6 a nasl., bez obr.). Tieto stropy boli v roku 1978/1979 pred nabielením starostlivo očistené. MACHATSCHEK, A. Die Rekonstruktion der Decke und die Restaurierung der Feststiege im Stadtpalais Liechtenstein. In *ÖZKD* XXXI, 1977, s. 51 a nasl.

⁴¹ KOLLER, M. Untersuchungen im Palais Trautson in Wien: Zur ursprünglichen Baugestalt, Fassadenfärbelung und Innendekoration. In *ÖZKD* XXII, 1968, s. 217, obr. 276-290.

⁴² TIETZE, H. Die Denkmale des politischen Bezirks Melk. In *Österreichische Kunsttopographie III*, Wien, 1909, s. 186.

⁴³ WIBIRAL, N. St. Florian als Aufgabe der Denkmalpflege. In *ÖZKD* XIX, 1965, s. 78 a nasl., zvlášť s. 89, obr. 77; ENGEL, F. Die Stuckarbeiten Bartolomeo Carlones und Giovanni Manfred Mardernis im Stift St. Florian. In *Ostbayerische Grenzmarken* XI, 1969, s. 87-90.

⁴⁴ STURM, J. *Beiträge zur Architektur der Carlone in Österreich*, ungedr. phil. Diss. Wien, 1969; tenže: Der Beitrag der Carlone zum österreichischen Klosterbau. In *Oberösterreich*, 18, 1968, č. 1, s. 7-13. K štukatúre Giovanniho Battistu, brata Carla Antonia Carloneho, porov. ENGEL, F. Die Stuckarbeiten Giovanni Battista Carlones. In *Arte Lombarda*, 1966, č. 2, s. 149-154; SZABÓ, E. Johannes Baptist Carlone. In *Művészettörténeti értesítő* XVII, 1968, s. 214-238.

- ⁴⁵ Österreichische Kunsttopographie, ref. 34, s. 290 a nasl.; *Stiftsführer*, ref. 34, far. obr. s. 81; SEDLAK, ref. 34, s. 8. Podrobná správa reštaurátora H. M. Bergera, Archiv des Landeskonservators in Linz.
- ⁴⁶ WIBIRAL, N. Die Losensteinerkapelle in Garsten und ihre Restaurierung. In *Oberösterreich* 26, 1976, č. 2, s. 24-28 (reštaurovanie 1975/1976, H. Berger; biely náter s ružovými figúrami anjelov v býv. kláštornom kostole nie je zatiaľ overený žiadnym novším výskumom). K predchádzajúcemu reštaurovaniu porov. LIND, K. Die Losensteiner Capelle in Garsten. In *Berichte und Mitteilungen des Altertums Vereins* 17, 1877, s. 325-328; ENGEL, F. Die Arbeiten der Brüder Carlone in der Stiftskirche zu Schlierbach. In *Ostbairische Grenzmarken* XI, 1969, s. 87-90.
- ⁴⁷ ENGEL, ref. 44. Zámocká kaplnka v Marbachu a Kostol sv. Egidia vo Vöcklabrucku boli reštaurované v roku 1979. Porov. tiež analýzu ružovej štukatúry domu v Pasove: BUCHENRIEDER, ref. 27, ako aj v bývalom jezuitskom kostole v Pasove (reštaurovaný 1973/1974).
- ⁴⁸ ENGEL, ref. 44; WIBIRAL, N. Denkmalpflege. In *Jahrbuch des oberösterreichischen Musealvereines* 1973/II, s. 140 a nasl. (reštaurovanie v Reichersbergu 1972/1974 H. a E. Wernerovci).
- ⁴⁹ Štukatúra stropu biela (fresky v kupole a v poliach v závere klenby maľoval C. A. Mayr 1756), ich farebnosť predtým nie je známa, architektonické členenie svetlosivé, štukolustrové mramorovanie oltárov (červenosivo striekané ako v Pasove, Marbachu, Vöcklabrucku, Reichersbergu a Garstene), štukový dekor a štukové figúry dnes prefarbené na ružovo a bielo; výskum a reštaurovanie J. Anders – J. Ghezzi, Salzburg, od roku 1979.
- ⁵⁰ Reštaurovanie A. Pichler, Klagenfurt.
- ⁵¹ Porov. GINHART, ref. 4; reštaurovanie 1976 W. Campidell, Feistritz an der Drau.
- ⁵² KITLITSCHKA, 1967, ref. 25, s. 123; Nr. 18, s. 125; Nr. 63/64 (archívne dokumenty), obr. 2, 6, 7; KOBLER – KOLLER, ref. 2, obr. 42.
- ^{52a} WIED, A. Die Stuckdecken im Nordico. In *Ausst. Kat. Linz*, ref. 3, s. 107 a nasl.
- ⁵³ Reštaurovanie H. Werner 1978/1979.
- ⁵⁴ RIESENHUBER, P. M. *Die Abteikirche zu Seitenstetten in Niederösterreich 1116 – 1916*. Wien, 1916, s. 32, 46 (porov. tiež s. 31 a 35: Archivnachrichten über Gipskäufe für Stuckarbeiten 1671 – 1689). WAGNER, P. B. Der Seitenstettner Stukkateur Stefan Ober. In *Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1974/75*, s. 35 a nasl. Výskumné a pracovné správy G. Krämera und M. Kollera 1973 – 1979 (Bundesdenkmalamt).
- ⁵⁵ Annaberg, rešt. 1954, Heiligenkreuz, rešt. 1972, obidvoje H. a E. Wernerovci. K tomu KITLITSCHKA W. Carpofores Tencallas Gewölbefresken in der Sakristei des Stiftes Heiligenkreuz. In *ÖZKD XXVII*, 1974, s. 139 a nasl.; k predchádzajúcemu stavu pozri LANZ, G. Die Restauration der Sakristei des Stiftes Heiligenkreuz. In *Monatsblatt des Altertums Vereins*, 1897, s. 105-107, 109-112. Prvá výzdoba je zachovaná len v nische s lavabom – štukatúra na spôsob grotty so súdobou Tencallovou freskou z roku 1667.
- ⁵⁶ LUGER, W. Das Sommerrefektorium des Klosters Lambach. In *Christliche Kunstblätter* 93, 1955, s. 154-157; HAINISCH, E. Die Kunstdenkmäler des Gerichtsbezirks Lambach. In *Österreichische Kunsttopographie XXXIV*. Wien, 1959, s. 190 a nasl., viac obrázkov; napriek doterajšej zisťovacej lokálnej sondáži celkový výskum z nej vyplývajúci bude možný len v súvislosti s budúcim reštaurovaním. K D. F. Carlonemu, porov. VAGT, H. *Untersuchungen zum Werk Diego Francesco Carlone*, gedr. phil. Diss. München, 1970; AMMANN, G. Diego Francesco Carlone und Paolo d'Allio in der Augustinerkirche zu Rattenberg. In *Festschrift Johanna Gritsch*, Schlerschriften 264. Innsbruck – München, 1973, s. 9-22.
- ⁵⁷ WIBIRAL, N. Kapelle des heiligen Wolfgang. In *Der heilige Wolfgang in Geschichte, Kunst und Kult*. Ausst. Kat. Linz 1976, s. 50 (reštauroval W. Campidell 1975/1976).
- ⁵⁸ Predsiene v prelature: v roku 1976 na želanie kláštora bola obnovená oproti originálu obrátená farebnosť (biela na svetloružovom podklade). Cisárske schodisko: okolo roku 1960 boli nátery sčasti zoškrapané až na kameň a v tomto stave doposiaľ ponechané. V rámci prebiehajúceho reštaurovania kláštora by sa žiadala obnova pôvodného farebného výrazu.
- ⁵⁹ Žiaľ, pred výstavou o Babenbergoch v roku 1976, snád z neznalosti tmavo oxidovanej povrchovej úpravy meďou, bola štika jednotne pretretá žltým okrom.
- ⁶⁰ Podľa výskumov Bundesdenkmalamt [Spolkového pamiatkového úradu] bola až na dva priestory z celkových siedmich pod silnú patinu a novšími povrchovými úpravami zistená úplne zachovaná pôvodná povrchová úprava. Ale žiaľ, pri tejto svojej úplnosti jedinečnej povrchovej úprave bola v rokoch 1973 – 1975 napriek nesúhlasu pamiatkovej starostlivosti zazmluvnená skupina reštaurátorov z juhoslovanského Záhrebu, ktorá uskutočnila v tzv. Vtáčej a Opíchej sále úplnú obnovu (s novou povrchovou úpravou medenou fóliou atď.). Tento smutný prípad, ešte navyše propagovaný miestnou tlačou ako nová metodika, ukazuje – v rozpore s Benátskou chartou – dodnes existujúci rôzny prístup k rešpektovaniu originálu. Na rozdiel od rakúskych reštaurátorov, ktorí konzervovali povrchovú úpravu meďou v jej oxidovanom stave, pôsobia dnes priestory s obnoveným kovovým povrchom ako apartmány z gründerského obdobia. Pozri KOLLER, ref. 6, obr. 8 a 11.
- ⁶¹ FRODL, W. Zur Restaurierung der Wallfahrtskirche von Mariazell. In *ÖZKD IX*, 1955, s. 122 a nasl. B. QUITT. Zur Geschichte der Mariazeller Kirche, insbesondere ihrer Stuckarbeiten. In *Kirchenschmuck* 9/1898, s. 14-24.
- ⁶² Pozri *Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission...* 3. F., VIII, 1909, Sp. 502, 604 a nasl.; snímka pred týmto premalovaním na fotografickej doske bez popisu sa nachádza v archíve Bundesdenkmalamt.
- ⁶³ HIRSCH, F. Das sogenannte Skizzenbuch Balthasar Neumanns. In *Zeitschrift Geschichte der Architektur, Beiheft VIII*, Heidelberg, 1912; KOLLER, ref. 6, far. obr. 10.
- ⁶⁴ LIEB, N. *Rokoko in der Residenz von Kempten*. Kempten, 1958 (far. obrázky).
- ⁶⁵ ROSENMAYR, H. Die Grotesken des Jonas Drentwett im Belvedere. In *Prinz Eugen und sein Belvedere. Sonderheft der Mitteilungen der Österreichischen Galerie*. Wien, 1963, s. 110.
- ⁶⁶ DECKER, P. *Fürstlicher Baumeister oder Architectura Civilis*. 1. Teil. Augsburg, 1711. Tafel IX – LV (s podrobným popisom); 2. Teil. Augsburg, 1716 (o. i. popis kráľovského paláca s ešte bombastickejšou výzdobou).
- ⁶⁷ Stavebné nariadenia Augusta Silného a spis C. L. Sturma (podrobné pokyny ... meštianskych obytných domov, Augsburg, 1715) citované podľa WILHELM, R. *Die Fassadenbildung des Dresdner Barockwohnhauses*, gedr. phil. Diss. Leipzig, 1939, s. 88 a nasl.
- ⁶⁸ GULDAN, ref. 4 s. 193, podľa PERNDL, J. Die Seminarkirche in Linz. In *Christliche Kunstblätter* 96, 1950, s. 3.
- ⁶⁹ TIETZE, H. Die profanen Denkmäler der Stadt Salzburg. In *Österreichische Kunsttopographie XIII*. Wien, 1914, s. 180.
- ⁷⁰ Porov. ref. 32 a HAGER, H. *Filippo Juvarra e il concorso di modelli nel 1715 bandito da Clemente XI. per la nuova sagrestia di San Pietro*. Roma, 1970, s. 55, pozn. 109, Fig. [obrázok] 22 a nasl. (Juvarrov strop sakristie: zlaté kazety so sivými figúrami a štukovými ornamentmi, farebnosť len na obrázku stropu), s. 57, pozn. 147, Fig. 34 a nasl. (Nicola Micchetti: vnútri všetko v rôznych stupňoch sivej), s. 59, pozn. 149, Fig. 46 (Lelio Cosatti [?]: vnútri zelený a hnedý mramor so vsadenými maľbami).
- ⁷¹ BLAŽÍČEK, O. J. Jan Rudolf Bys v Praze. In *Umění X*, Praha 1962, s. 537 a nasl. Doc. Dr. P. Preis, Praha, ktorému veľmi ďakujem za jeho podrobnú informáciu o poslednom reštaurovaní (J. Němec a V. Berger 1975), uvažuje o imitácii na spôsob pozlátenej koženej tapety.
- ⁷² ROSENMAYR, ref. 65, s. 97-114; KITLITSCHKA, W. Der Gartenpavillon des Schlosses Obersiebenbrunn, seine kunstgeschichtliche Bedeutung und Restaurierung. In *ÖZKD XXI*, 1967, s. 45 a nasl.; porov. tiež DÖRY, L. B. Gemalte Raumdekorationen in Hessen von 1710 bis 1740: Aufnahme und Verbreitung des Bandlwerkornaments. In *Schriften des historischen Museums Frankfurt/Main X*, 1962, s. 149-246; ďalej tenže: (ref. 41); tenže: Jean Bérain und die Dekoration der königlichen Paläste in Turin. In *Alte und moderne Kunst* 9/10, 1958, s. 17-20; tenže: Das „Vergulte Zimmer“ des Gaibacher Schlosses 1708 bis 1713. In *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 1964, s. 195-224; BLAŽÍČEK O. J., ref. 71, s. 531-577 (páskový ornament uviedol do Prahy Švajčiar Bys v roku 1708: antický a čínsky kabinet v Šternberskom paláci).
- ⁷³ REIFF, Johann Conrad. „Zierrathen Büchl“. 1710 (exemplár v Museum für angewandte Kunst, Wien), pozri: *Groteskes Barock*, Ausst. Kat., Stift Altenburg 1975, Kat. Nr. 129 a nasl., far. obr. 16, porov. ďalej far. obr. 1 (výmalba krypty v Altenburgu).
- ⁷⁴ KOLLER, M. Der unbekannte Künstlerkreis von J. L. Hildebrandts Frühwerk. In *Alte und Moderne Kunst* 130/31, 1973, s. 29 a nasl., obr. 10, 11. WEIGMANN, O. *Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Geschichte der Dienstenhofer*. Straßburg, 1902, s. 171 (Pommersfelden, Inventar der Zimmer, 1732: farebnosť tapiet a látokového čalúnenia stien. Striedanie ocelovo zelenej a karmínovo červenej, zelený a žltý kvetovaný damask, fialový, zlatý, pestrofarebný (Papageifarben), tiež módna farba *bleumourant/blümerand* [bledomodrá, z franc. bleu mourant – „umierajúca modrá“ – pozn. prekl.]).
- ⁷⁵ KOBLER – KOLLER, ref. 2, Sp. 384 a nasl., obr. 48; meštianske domy Schreyvogelgasse 8 (Viedeň I), Spittelberggasse 11 a Siebensterngasse 17 (Viedeň VII).
- ⁷⁶ Výskum autor, 1972, ref. 6, far. obr. 9.
- ⁷⁷ Pásková štukatúra s polovnickými motívmi, okolo 1730, v roku 1974 reštaurovali J. Schaggl a A. Fötsch; povrchová úprava „graftovo sivá na bielom podklade“ predstavuje v Štajersku unikát (podľa: *Jahresbericht 1974 des Landeskonservators für Steiermark*, im Bundesdenkmalamt).
- ⁷⁸ K Lambachu pozri ref. 56. Ku Kremsmünsteru: *Österreichische Kunsttopographie XLIII/1*, s. 386 a nasl.; tiež *Stiftsführer*, far. obr. 40, 42. SEDLAK, ref. 34, s. 5. Pretože v dôsledku zlého stavu nálezu vznikli pochybnosti, bola štukatúra v roku 1976 okrem ružových reliéfov natretá jednotne na bielo. Podľa porovnateľných štýlových príkladov bola však na základe skromného nálezu zvyškov révovej/viničnej čiernej v prehlbeniach štukatúry potvrde-

ná sivá povrchová úprava páskovej výzdoby.

⁷⁹ Österreichische Kunsttopographie XLIII/1, s. 427, obr. 260a (po reštaurovaní); SEDLAK, ref. 34, s. 6 a nasl.

⁸⁰ SEDLAK, G. Die Restaurierung und Zweckwidmung des Schlosses Hohenbrunn bei St. Florian. In ÖZKD XXIII, 1969, s. 48 a nasl.

^{80a} ILG, A. *Stucco-Dekorationen in dem Chorherrenstifte Klosterneuburg*. Wien, 1896.

⁸¹ HYE, F. H. *Stadtpfarrkirche und Dom zu St. Jakob in Innsbruck*. Innsbruck, 1974, s. 50 a nasl., s. 62-64 (reštaurátorská správa O. Trapp, 1950), obr. 37, 39; pozri tiež GRITSCH, J. In ÖZKD VI, 1952, s. 118 a nasl. (rekonštrukcia).

⁸² Restaurierbericht [Reštaurátorská správa], H. Berger, 1977, Archiv des Landeskonservators, Linz.

⁸³ Restaurierbericht, J. Ghezzi, 1975, Archiv des Landeskonservators, Innsbruck. Porov. tiež reštaurovanú rokokovú štukatúru (biela na jednotlivých farebných poliach), H. Mayr, 1977, Liebfrauenkirche Kitzbühel (so stropnými freskami S. B. Faistenbergera, 1739). K tomu EGG, E. – AMMANN, G. *Barock in Kitzbühel*. Ausst. Katalog Innsbruck, 1971, passim a kresby č. 58 a 60 (návrhy výmalby klenby 1725/26 – skupiny anjelov s architektúrou a štukovým rámovaním, lavírované hnedou, sivomodrou a ružovou). KRÜPL, O. Simon Benedikt Faistenberger. In *Stadtbuch Kitzbühel IV*, 1971, obr. 82 (otázka vplyvu maliarov fresiek na súdobú povrchovú úpravu štuky).

⁸⁴ Reštaurovali H. a E. Wernerovci 1951.

⁸⁵ WIBIRAL, N. Denkmalpflege 1968. In *Jahrbuch des oberösterreichischen Musealvereins* 1969/II, s. 148; reštaurovali H. a E. Wernerovci.

⁸⁶ Porov. *Ausstellung Paul Troger und die österreichische Barockkunst*. Stift Altenburg, 1963: Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N. F. Nr. 6, Farbteil. Reštaurované 1950. Naopak Cisárske izby, obnovené okolo 1965, neboli podrobne preskúmané a A. Weidenauer ich po okrajoch stereotypne riešil rovnakými farbami ako farebné polia ružovými a svetlomodrými kontúrami, podobnými starším príkladom renovácií (Wilhering, kláštorňý kostol, 1909, alebo St. Florian, letný refektár, štukatúra F. J. Holzinger 1731, stav 1966).

⁸⁷ Österreichische Kunsttopographie XLIII/1, s. 472 a nasl., obr. 295. SEDLAK, ref. 34, s. 7 a nasl. (týka sa F. J. Holzinger 1768).

⁸⁸ Reštaurovali H. a E. Wernerovci 1968.

⁸⁹ *Herzogenburg. Das Stift und seine Kunstschatze*. Ausstellungskatalog. Herzogenburg, 1964, s. 34 a nasl. (údaje o farbách nepresné, reštaurovali F. Masser a F. Walliser v spolupráci s autorom).

⁹⁰ KOLLER, ref. 74, s. 29 a nasl., obr. 10, 11.

⁹¹ WINNER, G. Die Diözesanbibliothek in S. Pölten. In ÖZKD XXI, 1968, s. 155-163, far. obr. 122.

⁹² RABENSTEINER, ref. 8.

⁹³ KOLLER, ref. 74, s. 30.

⁹⁴ KURTH, W. Die Raumkunst im Kupferstich des 17. und 18. Jahrhundert. In *Bauformen-Bibliothek* Bd. 19, Stuttgart, o. J. [ohne Jahr – bez roku, pozn. prekl.]. Vplyv viacväzkového diela BLONDEL, J. F. L' *Architecture Francaise*. Paris, 1752 na štukatúru v Rakúsku by bolo potrebné ešte skúmať.

⁹⁵ HAGER, L. *Nymphenburger Schloß, Park und Burgen*. München, 1955. KREISEL, H. Die Instandsetzung der Amalienburg im Nymphenburger Schloßgarten. In *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 1960, s. 14-29.

⁹⁶ LECHNER, G. M. *Theorie der Architektur*. Ausst. Kat. Göttweig, 1975, Kat. Nr. 46 a nasl.

⁹⁷ CRÖKER, J. M. *Der zur Oel-Farben-Mahlerey und vielen anderen curieusen Wissenschaften wohl anführende Mahler...*, 3. Auflage. Jena, 1743 (1. 1709, 2. 1721), s. 380 a nasl.

⁹⁸ Porov. BAUR-HEINHOLD, M. *Süddeutsche Fassadenmalerei vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München, 1952; táže: *Bemalte Fassaden*. München, 1975 (far. obr.). K systematike a vývoju maliarstva na fasádach pozri naposledy KLEMM, C. *Fassadenmalerei*. In *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* VII, Sp. 690 – 742, vyšlo 1978.

⁹⁹ *Franz Anton Maulbertsch*. Ausst. Kat. Wien, 1974, far. obr. na frontispice (Halbthurn). ELLEGAST, B. Johann Bergl und das Stift Melk: eine archaische Analyse. In *Melker Mitteilungen*, č. 135, jún 1978, s. 10 a nasl.

¹⁰⁰ Ausstellungskatalog, ref. 89, far. obr. 12; tamže: kat. č. 231, obr. 50 – lavírovaný návrh štukového stropu s bielym mušľovým dekorom na mramorovaných profloch a poliach.

¹⁰¹ WITT-DÖRING, C. Die Farbgebung der Möbel am Wiener Hof während der Regierungszeit Maria Theresias. In *Alte und moderne Kunst*, 158, 1978, s. 10.

¹⁰² *Österreichische Kunsttopographie* III, s. 231. V kostole v Gößweinstein (Balthazar Neumann) namiesto pôvodnej „mliečnej svetlomodrej“ (*blaulichte Milchfarb*) podkladovej farby pre bielu štukatúru z roku 1737 murársky majster v roku 1756 premaloval podklad „tyrkysovo zelenou na odlíšenie“ (*mit Berggrün zum Unterschied*). (SCHÄDLER, A. Zur künstlerische Arbeitsweise beim Bau und bei der Ausstattung der Wallfahrtskirche Gößweinstein. In *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 1957, s. 35 a nasl.)

¹⁰³ AMMANN, G. *Barock in Stams*. In *700 Jahre Stift Stams 1273 bis 1973*,

s. 69 a nasl. (far. obrázky pred reštaurovaním). Restaurierbericht E. Schwenninger 1977, Archiv des Landeskonservators in Innsbruck.

¹⁰⁴ HAMMER, A. Der Stukkator des Helblinghauses in Innsbruck. In *Alt-Innsbrucker Studien*. Innsbruck, 1942, s. 134-158. Výskumná správa (F. Wall-Beyerfels a autor) a originálne vzorky štukatúry z výskumu uložené v archíve dielni Spolkového pamiatkového úradu; obnova podľa výsledkov výskumu 1979/1980.

¹⁰⁵ WIBIRAL, N. Zur Innenrestaurierung der Stiftskirche von Wilhering. In *Oberösterreichischer Kulturbericht*, 31. Jahrgang, Folge 20, september 1977 (podrobná prezentácia umeleckohistorickej a pamiatkarskej problematiky); WEINBERGER, G. Die Restaurierung der Stiftskirche Wilhering 1971 – 1977. In *Jahresbericht 1975/1976 des Stiftsgymnasium Wilhering*, s. 2-51 (prehľad a organizačné zabezpečenie); ten istý: Der Religion die Kunst erhalten. Zur Restaurierung des Innenraumes der Stiftskirche Wilhering. In *Oberösterreich* 27, 1977, č. 1, s. 39 a nasl.

¹⁰⁶ V roku 1977 reštauroval K. Schell, Feldkirch (uloženie správy Archiv des Landeskonservators in Bregenz).

¹⁰⁷ GRIMSCHITZ – FEUCHTMÜLLER – MRAZEK. *Barock in Österreich*. Wien, 1962, far. tab. VI.

¹⁰⁸ WIBIRAL, N. Denkmalpflege 1972. In *Jahrbuch des oberösterreichischen Musealvereins* 1973, Bd. II, s. 140. K Modlerovi: porov. BUCHNER, W. *Der Stukkator Johann Baptist Modler von Kößlern*, gedr. Diss., München, 1934. Žiadali by sa autentické výskumné údaje k výrazu Modlerovi známych fasád v Obernbergu an der Inn (Horné Rakúsko).

¹⁰⁹ DEMUS, O. Ossiach, ehemalige Stiftskirche und Flügelaltar. In *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 1934, s. 125 a nasl. Úprava fasády v Ossiachu obnovená bez nových zistení podľa starého stavu J. Arnold 1978.

¹¹⁰ Pozri HERMANN, P. F. St. Peter, Salzburg, Kirchenführer. In *Christliche Kunststätten*, č. 1, Salzburg, 1972, far. obr. s. 11-13. KNOEPFLI, 1965, ref. 9, s. 69 a nasl. pozoruje početný výskyt zelenej rokokovej štukatúry v okolí Bodamského jazera (najstaršia v katedrále v St. Gallen 1757).

¹¹¹ Veľké vyrezávané obrazové rámy teraz v Blauer Hof v Laxenburgu (sochár Wolfgang Sack 1791) ako aj reliéfne tabló „Familia Augusta“ (Balthasar Moll 1769) v Hofburgu v Innsbrucku.

¹¹² Palác bol zbúraný v roku 1938, jeho vynikajúce štukatúry zo 17. (prízemie) a neskorého 18. storočia boli odobrané a odvtedy ich deponuje Bundesdenkmalamt. Po tom, ako boli istý čas zariadením salónov v New Yorku, by sa mala naľahavo žiadať ich reinstalácia na vhodnom mieste: PARKER, J. Das Blaue Zimmer aus dem Palais Paar in Wien: Eine Schenkung an das Metropolitan Museum of Art in New York. In *Alte und moderne Kunst* 117, 1971, s. 8-17, obr. 5; ďalej *Ausstellungskatalog Ludwig van Beethoven*. Historisches Museum der Stadt Wien, 1970, Kat. Nr. 104/5.

¹¹³ KOLLER, M. Barockaltäre in Österreich: Technik, Fassung, Konservierung. In *Der Altar des 18. Jahrhunderts: Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalpflege in Baden-Württemberg*, Bd. 5, München, 1978, s. 240, obr. 6.

¹¹⁴ HAINISCH, E. *Der Architekt Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg*. Innsbruck – Wien, 1949, s. 52.

¹¹⁵ SCHMIDT, C. F. Der bürgerliche Baumeister..., Gotha 1790: Von der Farbe oder dem äußerlichen Anstrich der Häuser, kommentiert von U. Boeck. In *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 1971, s. 35 a nasl., pozn. 3 a 8. D. GILLY, D. *Handbuch der Land-Bau-Kunst...*, Braunschweig, 1798, s. 297.

¹¹⁶ PÜHRINGER-ZWANOWETZ, L. Die Baugeschichte des Augustiner-Chorherrenstiftes Dürnstein. In *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXVI, 1973, s. 184, obr. 187.

¹¹⁷ GUBY, R. Der Hochaltar der Michaelerkirche in Wien... In *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Wien* 1/1919 – 1920, s. 45-65.

¹¹⁸ KOLLER, M. – RANACHER, M. (Die Hofburgkapelle in Wien), Dokumentation und Restaurierung des Innenraumes und seiner Skulpturenausstattung. In ÖZKD XXXII, 1978, s. 24 a nasl.; HAJÓS, G. Das Palais Rasumofsky in Wien: Zur stilistischen Ableitung eines Bauwerks. In *Alte und Moderne Kunst* 117, 1971, s. 15 a nasl., obr. 7.

¹¹⁹ BRÖNNER, W. Farbige Architektur und Architekturdekoration des Historismus. In *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 1978, č. 36, s. 57-68.

¹²⁰ Z literatúry o zásadách a metodike reštaurovania štukatúry uvádzame aspoň: ZYKAN, J. Barocker Stuck und seine Pflege. In *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 43, 1942/43, s. 117; RITZ, J. M. Zur Restaurierung von Räumen des 18. Jahrhunderts. In *Festschrift Karl Lohmeyer*. Saarbrücken, 1954, s. 196-200; KOTRBA, V. Das Kunsthandwerk und die Methodik der Denkmalpflege (tschech. mit deutsch. Resümee). In *Umění* XX, 1972, s. 549; KNOEPFLI, A. Das organische Gesamtkunstwerk des Barock und die Gefahr des „Auseinanderrestaurierens“. In *Der Altar des 18. Jahrhunderts*, ref. 113, s. 9-52; tenže, ref. 9; KOLLER, ref. 6.

¹²¹ ILG, A. Die neuen Sacristeibauten am Stifte Klosterneuburg. In *Monatsblatt des Altertumsvereins*, 1894, s. 100 a nasl.

¹²² *Sepp Mayrhuber*. Ausst. Kat. Wien, Künstlerhaus, 1979.

Cena Pamiatkového úradu Slovenskej republiky – Cena Alžbety Güntherovej-Mayerovej – za celoživotné dielo a mimoriadny prínos v oblasti ochrany pamiatkového fondu Slovenskej republiky je symbolickým uznaním dlhoročného úsilia jednotlivcov pôsobiacich v oblasti ochrany pamiatok, ktorí sa mimoriadnym spôsobom zaslúžili o ochranu kultúrnych pamiatok, pamiatkovo chráneného územia a krajiny a posilňovanie spoločenského povedomia o ich nenahraditeľných hodnotách. Komisia na výber laureátov tohtoročnej Ceny Alžbety Güntherovej-Mayerovej vybrala zo siedmich nominácií týchto ocenených: rožňavskú pamiatkarku Mgr. Editu Kušnierovú, dlhoročného vedúceho oddelenia grafickej dokumentácie Pamiatkového úradu SR Dušana Tótha a in memoriam výnimočne dve osobnosti – PhDr. Vendelína Jankoviča, CSc. a Dr. Jana Hofmana. Profily ocenených osobností priňášame v samostatných príspevkoch.

Cenu Alžbety Güntherovej-Mayerovej odovzdala laureátom generálna riaditeľka Pamiatkového úradu SR PhDr. Katarína Kosová počas slávnostného aktu v Kostole sv. Antona Pustovníka

v Červenom Kláštore dňa 27. apríla 2019. Tento deň bol zároveň príležitosťou pripomenúť si Medzinárodný deň pamiatok a historických sídiel, ktorý vo svojom príhovore vyzdvihla riaditeľka odboru ochrany pamiatkového fondu sekcie kultúrneho dedičstva Ministerstva kultúry Slovenskej republiky Ing. arch. Zuzana Ondrejková, PhD. Hostiteľom a moderátorom podujatia bol už

tradične riaditeľ neziskovej organizácie Cyprián a riaditeľ Múzea Červený Kláštor PhDr. Milan Gacík, ktorý zároveň oficiálne otvoril ďalšiu turistickú sezónu. Jednotlivé objekty kláštora sú v tomto roku predmetom pamiatkového výskumu, po ktorom sa budú priebežne obnovovať. Súčasťou prezentácie obnovených priestorov budú aj nové múzejné expozície.



Slávnostné odovzdávanie cien v Kostole sv. Antona Pustovníka. Foto: Ivan Kalev.

Jan Hofman - zakladateľ slovenskej monumentológie

Prvým tohtoročným laureátom Ceny Alžbety Güntherovej-Mayerovej udelenej in memoriam je Dr. Jan Hofman. Meno Jana Hofmana nie je tak všeobecne známe a rešpektované ako napr. meno jeho spolupracovníka Václava Mencla, a pritom neprávom. Jan Hofman, ktorého môžeme pokladať za zakladateľa slovenskej monumentológie, si našu pozornosť a úctu určite zaslúži.

Pražský rodák Jan, alebo familiárnejšie Ješek, Hofman sa narodil 18. januára 1883 v rodine publikačne činného smíchovského staviteľa. Po maturite na novomestskom gymnáziu v roku 1902 študoval právo na Karlo-Ferdinandovej univerzite v Prahe a na univerzite

v Innsbrucku. Zložil dve štátne a dve rigorózne skúšky z historicko-právnej (1904) a štátno-vedeckej oblasti (1909). Ešte počas právnických štúdií začal navštevovať prednášky Karla Chytila z dejín umenia, ale aj prednášky z filozofie, kultúrnej histórie, dejín literatúry a knihovníctva, muzikológie, etnografie a folkloristiky. Medzi jeho profesorov patrili Lubor Niederle, T. G. Masaryk, Zdeněk Nejedlý, či Otakar Hostinský a Jaroslav Vlček. Štúdium na filozofickej fakulte zakončil v roku 1912 a umelecko-historické vzdelanie završil dvomi rigoróznymi skúškami a doktorátom z dejín umenia a prehistorickej archeológie. Vzdelaniachytivý Hofman si svoje poznatky ešte rozšíril študijnými cesta-

mi a účasťou na zjazdoch ochrany pamiatok v Mníchove, Drážďanoch, Salzburgu, Vroclave, Pasove, Štutgarte a vo Viedni. Celkovo venoval vzdelávaniu 21 rokov a jeho vedecký profil by sme mohli zhrnúť pojmom historik kultúry. Záujem o pamiatkovú problematiku ho priviedol do Klubu Za starou Prahu, v ktorom pôsobil v rokoch 1906 – 1916 ako tajomník a riaditeľ kancelárie. Za jeho pôsobenia sa Klub vyprofiloval na všeobecne rešpektovaný subjekt pamiatkovej starostlivosti nielen v Prahe, ale na celom území Čiech.

Keďže Hofman kvôli svojmu chatrnému zdraviu nebol počas prvej svetovej vojny odvedený na front, zastupoval chýbajúcich pamiatkarov ako

konzervátor a konzultant v pražskom pamiatkovom úrade. Okrem toho si našiel zamestnanie v súkromnom *Waldesovom muzeu knoflíků a šatních spínadel* ako jeho správca a riaditeľ (1916 – 1919). Zo súkromnej zbierky vytvoril vedecké múzejné pracovisko známe aj v zahraničí. V rokoch 1915 až 1918 vydával bibliografiu literatúry na ochranu pamiatok a prírody. Pripravoval zborník štúdií *Památky*, resp. *Ochrana památek*, kvôli čomu korešpondoval aj so samotným Maxom Dvořákom. K jeho blízkym spolupracovníkom a vtedy ešte aj priateľom patrili Zdeňek Wirth, najdôležitejšia postava kultúrnej politiky medzivojnového Československa.

Kým Wirthova kariéra po vojne závratne stúpala, Hofman si napriek svojmu výnimočnému vzdelaniu a profesionálnemu rozhľadu nevedel nájsť svoje miesto v pracovnom ani súkromnom živote. Hnala ho pritom aj jeho všeobecne známa túžba po uznaní a rešpekte. Už v decembri 1918 sa na Ministerstve školstva a národnej osvety domáhal služby na Slovensku, no Wirth jeho žiadosť ignoroval. Príčina dodnes nie je úplne známa. V Bratislave však vládny komisár na zachovanie umeleckých pamiatok na Slovensku Dušan Jurkovič márne zháňal spolupracovníkov, odborníkov v oblasti ochrany pamiatok medzi slovenskou inteligenciou nebolo. Zdeňek Wirth preto nakoniec ustúpil a Hofman mohol 1. júla 1919 prísť do Bratislavy, síce dotknutý, že z riaditeľa múzea bude len referent vládneho komisariátu na ochranu pamiatok. Bol to osudový krok, ktorým sa pred sto rokmi navždy zapísal do dejín slovenskej monumentológie.

Jurkovič v tom čase intenzívne pracoval na príprave nariadenia, ktoré by legalizovalo a inštitucionalizovalo jeho úrad. 36-ročný erudovaný a európsky rozhľadený český pamiatkar a múzejník s právnickým vzdelaním mu prišiel nanajvýš vhod. S jeho intenzívnou pomocou mohol už v auguste 1919 predložiť splnomocnenému ministrovi pre správu Slovenska Vavrovi Šrobárovi návrh nariadenia o právomoci Vládneho komisariátu na ochranu pamiatok na Slovensku. Ješek Hofman tak stojí za prvým právnym predpisom, upravujúcim ochranu kultúrno-historických a prírodných pamiatok, ako aj činnosť



Jan Hofman. Zdroj: Archív PÚ SR

múzeí na území Slovensku. Je zaujímavé, že kompetencie prvého slovenského pamiatkového orgánu v ňom boli definované s podobnou filozofiou, s akou sa riadi súčasný zákon o ochrane pamiatkového fondu.

Jan Hofman sa od prvých chvíľ svojho slovenského pôsobenia naplno a celým srdcom vrhol do práce na ochrane slovenského kultúrneho a prírodného dedičstva, stal sa jeho obhajcom a obrancom, popularizátorom aj obdivovateľom. Nepestoval kariéru historika umenia, stal sa profesionálnym pamiatkarom – úradníkom. Po celý život ostal verný viedenskej škole a jej metodike konzervačnej metódy, a to aj v čase, keď ju prekonávala syntetická metóda obnovy a prezentácie pamiatkových objektov. Stopy jeho činnosti na záchrane slovenského kultúrneho dedičstva dnes bohato nachádzame v úradných spisoch, v konceptoch i origináloch podaní, v poznámkach a šifrách, ktorými signoval listy. Aj v nasledujúcich rokoch sa aktívne podieľal na príprave ďalších legislatívnych opatrení súvisiacich s ochranou historických a prírodných pamiatok, vypracovával návrhy na obežníky a nariadenia iných úradov, ktorými mali usmerňovať prácu verejných orgánov v ochrannej, úradnej i osvetovej agende. Nemálo úsilia venoval osvetovej a vzdelávacej činnosti. Už v prvý rok svojho pôsobenia vydal brožúrku *Na ochranu*

národného majetku na Slovensku. Publikačne aktívny bol aj v nasledujúcich rokoch, okrem článkov v denníkoch, periodikách a zborníkoch to boli samostatné práce venované ochrane pamiatok, napr. *Ochrana pamiatok na Slovensku*, *Chránme pamiatky našich otcov!*, *Technická ochrana památek v Bratislavě*, *O pojmu a významu ochrany památek* a mnohé ďalšie. K jeho vrcholným dielam patrí monografia *Staré umění na Slovensku* a kapitola v sprievodnej publikácii k výstave *Umění na Slovensku – Obraz země a lidu*. Od roku 1922 bol zároveň súkromným, t. j. nehonorovaným docentom na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského pre oblasť muzeológie a ochrany pamiatok.

Hofmanov kariérny postup v štátnej službe na Slovensku nebol jednoduchý, naopak, nadhlo uviazol na mŕtvom bode. Po odchode Dušana Jurkoviča nebol menovaný za prednostu Štátneho referátu na ochranu pamiatok na Slovensku, len za pragmatikálneho úradníka (1925), neskôr vrchného komisára správnej osvetovej služby (1927). Jeho šéfom bol Václav Chaloupecký, štátny inšpektor archívov a knižníc. Dekrétom radcu, teda prednostu Štátneho referátu na ochranu pamiatok na Slovensku, dostal až 1. januára 1931 vo veku 47 rokov.

Ješek Hofman si svoje pamiatkarské názory brúsil už od mladíckych čias. Nielen jeho mimoriadne vzdelanie, ale aj vrodenej pracovitosť, precíznosť až pantičkárstvo, skromnosť a zmysel pre poriadok ho viedli k hľadaniu vedeckých základov monumentiky a pochopeniu etického a estetického rozmeru ochrannárskej problematiky. Pamiatky chápal širokospektrálne ako výsledok kultúrneho snaženia človeka, ukotvené v historicko-geografickom priestore so všetkými väzbami na sociálne, kultúrne, ale aj prírodné prostredie. Bol medzi prvými pamiatkarmi, ktorí sa zaoberali kultúrnou krajinou, vzťahmi medzi ľudskými sídlami a miestom pamiatok v nich. Veľmi si obľúbil tému ochrany domoviny, ktorá vyhovovala jeho interdisciplinárnemu ponímaniu pamiatkarskej problematiky a jej úzkemu súvisu s osvetou a kultúrnou politikou. V štyridsiatych rokoch spracoval na tému ochrany domoviny dve práce, za ktoré získal niekoľko ocenení. Zasa-

dzoval sa za modernú výstavbu, ktorá by maximálne rešpektovala pôvodné prírodné prostredie.

Zo Štátneho referátu na ochranu pamiatok na Slovensku vybudoval skutočný pamiatkový úrad, ktorý trikrát úspešne obhájil svoju činnosť pred Najvyšším správny súdom. V silne zhungarizovanom prostredí prežívajúcej „panskej“ spoločnosti presadil demokratické princípy západnej kultúry s dôrazom na verejný záujem ochrany pamiatok. Dokumentačný materiál, ktorý jeho úrad zhromaždil, a ku ktorému osobne iniciatívne prispieval nákupom pohľadníc, fotografií, litografií a kníh, sa stal základnom dnešného pamiatkového archívu a knižnice. Jeho kataster pamiatok bol predobrazom neskorších evidenčných zoznamov kultúrnych pamiatok. Fotografické laboratórium štátneho referátu vyprodukovalo desaťtisíce záberov, ktoré dodnes slúžia na identifikáciu súčasných i zaniknutých pamiatok. Doteraz sme nevyčísľili, koľko objektov bolo predmetom pamiatkovej ochrany už za Hofmanových čias a koľko obnov sa realizovalo pod jeho metodickým vedením. To množstvo by bolo iste prekvapujúce.

Hofman svoju horúčkovitú činnosť vystupňoval po vyhlásení slovenskej autonómie. Tušil, že nastávajú zlé časy a robil všetko možné na záchranu pamiatkového úradu. Keď napokon on sám dostal 31. januára 1939 výpoveď, bolo to pre neho viac ako zdrvivé. Slovenská krajina, ktorej obetoval 20 rokov života, s ktorou sa maximálne zžil a ktorej kultúrne dedičstvo úprimne miloval, ho vyhnala preč. Hofman už dávnejšie prerušil všetky vzťahy s českou domovinou a v podstate sa nemal kam vrátiť. Navyše, do dôchodku mu kvôli dlhotrvajúcemu štúdiu chýbali odpracované roky. Napriek zatrpknutosti a pocitu márnosti však dokázal ešte do apríla 1941 pracovať v oblasti ochrany pamiatok a dejín umenia na pražskom pamiatkovom úrade. Jeho zhoršujúci sa zdravotný stav ho nútil tráviť čoraz viac času v kúpeľoch v Poděbradoch, v ktorých napokon aj skončil 24. januára 1945, krátko po svojich 62. narodeninách.

Ješek Hofman bol pri každej téme, ktorá hýbala ochranou slovenských pamiatok. Množstvo problémov, ktoré riešime aj v súčasnosti, má svoju predohru už v medzivojnovom období, a je ško-

da, že naše analýzy nezačínajú práve zhodnotením Hofmanových názorov a postrehov, či už sú to otázky ochrany hradov a zrúcanín, prestavieb a adaptácií meštianskej architektúry, výstavby modernej architektúry v historickom prostredí, záchrana ľudovej architektúry a drevených kostolov, problematika konzervovania a reštaurovania výtvarných diel, technické a technologické postupy obnovy pamiatok, ochrana a dlhodobá udržateľnosť kultúrnej krajiny a autentického prírodného prostredia. Mimoriadne zaujímavé sú tiež Hofmanove právno-filozofické závery o legislatívnych prostriedkoch ochrany pamiatok. V slovenskom prostredí sa javí ako absolútny unikát, ktorý mal len málo rovnocenných partnerov.

Jan Hofman sa neprávom vytratil z nášho bibliografického portfólia, je na čom ho znovuobjaviť a vyzdvihnúť ho na prvé miesto v dejinách ochrany pamiatok, po ktorom celý život márne túžil. Nech je Cena Alžbety Güntherovej-Mayerovej symbolickým uznaním prvého slovenského pamiatkára Ješka Hofmana.

Martina Orosová

Historik a pamiatkar Vendelín Jankovič

Druhým tohtoročným laureátom Ceny Alžbety Güntherovej-Mayerovej in memoriam je historik PhDr. Vendelín Jankovič, CSc. Tieto dve osobnosti prenasledované komunistickým režimom sa v pamiatkovom ústave stretli pri tvorbe monumentálneho encyklopedického diela Súpisu pamiatok na Slovensku. Pripomeňme si aspoň stručne životné osudy a dielo laureáta.

Vendelín Jankovič sa narodil 27. júla 1915 v Cíferi v chudobnej mnohodeťnej rodine roľníka. Po maturite na banskoštiavnickom reálnom gymnáziu v roku 1934 začal študovať na Filozofickej fakulte Slovenskej univerzity v Bratislave, odbor slovenský jazyk a dejepis. Diplom stredoškolského profesora získal v roku 1939. Už o rok neskôr po obhájení práce Jezuiti v Banskej Štiavnici bol promován za doktora filozofie. Jeho prvým pôsobiskom bol Krajinský archív, resp. Archív Ministerstva vnútra,

v ktorom začínal ako koncipient a neskôr komisár a hlavný komisár archívnej služby. Aktívne sa venoval vedeckej práci, najmä náboženským a kultúrnym dejinám, histórii Banskej Štiavnice a Trnavy. V období slovenského štátu sa zapojil do diskusie o organizácii slovenského archívnictva, zúčastnil sa študijného pobytu v Budapešti a výsledky svojho bádania publikoval na stránkach odborných časopisov a zborníkov. Svojou erudíciou sa už v mladom veku etabloval na uznávaného historika, spoluzakladateľa a prvého tajomníka Slovenskej historickej spoločnosti.

Do Jankovičovho života, i celej jeho rodiny, tragicky zasiahol marasmus povojnových rokov a násilne prerušil jeho tvorivý vzlet. Dva roky strávil vo vyšetrovacej väzbe, ďalších päť v leopoldovskej väznici. Väzenie síce nezlomilo jeho ducha a hlbokú kresťanskú vieru, navždy však podlomilo jeho zdravie. Biľag politického väzňa sa s ním ťahal

aj po prepustení a nedovolil mu naplno sa venovať vedeckej činnosti. Pracoval ako knihovník v miestnom pracovisku Matice slovenskej v Trnave, kde usporadúval historické fondy zhabanej jezuitskej a gymnaziálnej knižnice. Popritom sa súkromne venoval bádaniu v trnavskom štátnom archíve. Matica slovenská ho však nečakane prepustila zo svojich služieb, čo Jankovič považoval za ďalší nespravodlivý trest. Záchrana prišla zo Slovenského ústavu pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Bratislave. Vendelína Jankoviča prijal do zamestnania vtedajší riaditeľ Ján Hraško, pravda, jeho prijatie podmienil súhlasom Ústredného výboru Komunistickej strany Slovenska. 5. decembra 1959 sa tak začala Jankovičova kariéra pamiatkára.

V čase nástupu do Slovenského ústavu pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody mal 44 rokov, na konte množstvo historických štúdií a článkov





Cenu pre Vendelína Jankoviča prevzali z rúk generálnej riaditeľky PÚ SR Kataríny Kosovej jeho dcéry Iveta Jankovičová a Eva Kočíová. Foto: Ivan Kalev.

a za sebou dramatické životné skúsenosti. Nedávno si založil rodinu a potreboval stabilné zázemie. V ústave začal pracovať v oddelení výskumu, metodiky a dokumentácie, kde plnou mierou zúročil nielen svoje historické vedomosti, ale aj skúsenosti archívára a knihovníka. Od polovice 60. rokov, v čase politicko-spoločenského oteplenia, mohol opäť publikovať. Roky 1964 – 1997 boli jeho najplodnejším obdobím. Za prácu Dejiny mesta Bardejov za feudalizmu mu bola v roku 1965 priznaná vedecká hodnosť kandidáta vied.

Jeho hlavnou pracovnou náplňou sa stali archívno-historické výskumy pamiatok a pamiatkových území, ktoré v ústave dovtedy nemali žiadnu tradíciu. Jankovič sa neuveriteľne rýchlo zorientoval v problematike pamiatkovej starostlivosti, a jeho vklad do poznania pamiatkového fondu Slovenska bol obrovský. Jankovičove výskumy, jeho neprekonateľné literárne zdroje, ako aj schopnosť interpretácie historických textov a vytiahnutie tých informácií, ktoré pomáhali osvetľovať stavebné a výtvarné dejiny pamiatok, sa čoraz viac stávali nenahraditeľnými pri pamiatkových výskumoch. Praktické potreby ho viedli k definovaniu teoretických a metodologických zásad vykonávania archívno-historického výskumu pre potreby pamiatkovej starostlivosti. To, že archívny výskum dnes považujeme za samozrejmu súčasť pamiatkových výskumov, je práve Jankovičova zásluha. Bol prvým historikom, ktorý začal systematicky pracovať na „histórii pre potre-

by ochrany pamiatok“, alebo ak chcete, na „monumentologickej histórii“. Na tomto mieste nie je možné vymenovať všetky jeho bádateľské a publikačné počiny, preto len stručne spomeňme lokality ako Kostofany pod Tribečom, Trnava, Banská Štiavnica, Bardejov, Spišská Sobota, Košice, Kaplná, Hronský Beňadik, Devín, Brodzany, Uhrovec, Veľké Uherce, bratislavské Staré Mesto a Podhradie, Academia Istropolitana, Trnavská univerzita, územie Liptovskej Mary. Mnohí pamiatkari priznávali, že Jankovič ich „učil histórii“, odhaľoval im dejinné súvislosti, ktoré priamo či nepriamo súviseli so stavebným vývojom miest a obcí a výtvarným prejavom jednotlivých krajov Slovenska.

Osobitné miesto patrí Jankovičovi aj v téme dejín pamiatkovej starostlivosti na území Slovenska. Jeho zásadné štúdie v tejto oblasti sa stali fundamentom, z ktorého dodnes čerpajú všetci bádatelia, ktorí sa vydávajú na podobné výskumné cesty. Ak niekto chce robiť dejiny ochrany pamiatok, Jankoviča jednoducho nemožno obísť. Jankovič sa nebál vysloviť ani požiadavky na vedeckú prípravu pamiatkových akcií, ktorej úspešnosť sa pomerne dobre dala sledovať na vydarenosti konkrétnej pamiatkovej obnovy. Čím dôkladnejšie sa pamiatkari venovali skúmaniu a dokumentovaniu pamiatky, tým exaktnejšie a kvalifikovanejšie dokázali určiť správny postup pamiatkovej obnovy. Jankovič tiež na viacerých miestach zdôrazňoval interdisciplinárnosť ochrany pamiatok. Na komplexné poznanie pamiatkového objektu boli a sú

potrebné viaceré profesie a špecializácie, čo Jankovič najlepšie potvrdzoval svojim vedeckým dielom. Málokto vie, že historik – stredovekár bol zároveň autorom metodických materiálov, v ktorých definoval a klasifikoval pojem nehmotná pamiatka, národno-historická pamiatka, technická či archeologická pamiatka. Význačnosť Jankovičovho diela završujú jeho bibliografické práce, ktorým sa venoval už od študentských čias. Aj tu zasiahla komunistická moc, keď jeho najväčšie dielo, takmer osemstostranová Bibliografia k dejinám Slovenska do roku 1965, bolo zošrotované a vyšlo až po Nežnej revolúcii.

Už v dôchodkovom veku zastihla Jankoviča vedecko-technická revolúcia. Stal sa vedúcim odboru vedecko-technických informácií, do ktorého patrili ústredný zoznam kultúrnych pamiatok aj oddelenie dokumentácie. Vtedajší Štátny ústav pamiatkovej starostlivosti zaviedol automatizované spracovanie informácií o evidencii a dokumentácii kultúrnych pamiatok ako vôbec prvý vo východnom bloku. Pri praxi archívára a knihovníka Jankovič spoznal dôležitosť dôkladnej evidencie, zberu dát a ich systemizácie. Jeho zásluhou sa zdokonalila evidencia kultúrnych pamiatok vrcholiaca práve zavedením výpočtovej techniky. V roku 1981 odišiel do dôchodku a na ďalší technický pokrok sa už pozeral len ako hosť prezentačných akcií a pozorovateľ úsilia svojich mladších nasledovníkov. Jeho životná púť sa skončila v Báhoni 2. novembra 1997 vo veku 82 rokov. Pár mesiacov pred smrťou mu Historický odbor Matice slovenskej ako prvému udelil Pamätnú medailu Daniela Rapanta. Vendelín Jankovič svojim vedeckým dielom i každodennou prácou významne pomohol pamiatkárom naplňať víziu Alžbety Güntherovej-Mayerovej vidieť kultúrne pamiatky ako súčasť historického, spoločenského, politického, kultúrneho a ideového procesu s mnohými premennými.

Doktorovi Vendelínovi Jankovičovi záslužene patrí Cena Alžbety Güntherovej-Mayerovej za celoživotné dielo v oblasti ochrany pamiatok. Symbolicky bola odovzdaná autorovi objavnej štúdie o prvom kamaldulskom preklade Svätého písma do slovenčiny práve v priestoroch Červeného Kláštora, v roku 60. výročia jeho nástupu do služieb ochrany pamiatok.

Martina Orosová

Rožňavská pamiatkarka Edita Kušnierová

Je pre mňa veľkým potešením, že môžem čitateľskej verejnosti prezentovať laudáciu na pani magistru Editu Kušnierovú pri príležitosti udeľenia Ceny Alžbety Güntherovej-Mayerovej. Pani Editu už dlho osobne poznám. Mala som tú česť viac ako dve desaťročia pracovať po jej boku a byť svedkom jej zariadenia na poli ochrany kultúrneho dedičstva, či už pri plnení pracovných povinností, alebo pri šírení veľmi potrebnej osvetly.

Mgr. Edita Kušnierová sa narodila 26. októbra 1948 v Rožňave, ale celé detstvo a mladosť prežila v blízkom Betliari. Tunajší pôsobivý kaštieľ s parkom vstúpil do jej detských hier a tajomných predstáv, čo poznamenalo jej budúce profesijné smerovanie. Chvíľu sa síce pohrávala s myšlienkou, že bude námornou kapitánkou, a po skončení základnej školy poslala prihlášku na štúdium do Poľska na námornícku školu v Gdaňsku. Došla jej však odpoveď, že dievčatá neberú. Tak sa skončila námorná epizóda v Editkinom živote a stala sa nadobro suchozemcom. V roku 1966 zmaturovala na Strednej všeobecno-vzdelávacej škole v Rožňave. Po maturite odišla študovať na Filozofickú fakultu Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Prešove, odbor filozofia – dejepis. Tu ju zastihla revolučná doba roku 1968, ktorá sa na univerzite prejavila búrlivými diskusiami a odchodom obľúbených profesorov a ich študentov. A medzi nimi, po ukončení šiesteho semestra, opustila štúdium i ona.

Prácu si našla v Slovenskom národnom múzeu-Múzeu Betliar ako lektorka. Keď v roku 1970 vznikla Okresná pamiatková správa v Rožňave, stala sa po riaditeľovi Dušanovi Demkovi jej prvou pracovníčkou a mala výrazný vplyv na formovanie budúceho spôsobu práce pamiatkarov na regionálnej úrovni. V roku 1981, keď sa menilo zameranie práce v pamiatkovej starostlivosti na okresnej úrovni viac k investorskej činnosti, prešla pracovať do Múzea vo Svätom Antone na pozíciu historik – dokumentátor. Neskôr, v rokoch 1981 – 1988, pracovala v Literárnom múzeu A. S. Puškina v Brodzanoch ako samostatný odborný referent. Tu popri zamestnaní vyštudovala Filozofickú fakultu Univerzity Komenského v Bratislave, odbor

estetika a veda o výtvarnom umení. Štúdium ukončila v roku 1987. Za diplomovú prácu *Národné a internacionálne v slovenskej výtvarnej kultúre 19. a 20. storočia s aplikáciou na architektúru* získala Cenu Martina Benku. Toto ocenenie udeľuje Rada Fondu výtvarných umení v štyroch kategóriách na základe odporúčania Komisie pre správu pozostalosti Martina Benku. Získať ho môžu začínajúci aj etablovaní výtvarní umelci a teoretici umenia, ktorí svojimi dielami či teoretickými prácami významne obohatili slovenskú kultúru a umenie.

V roku 1989 sa pani Edita Kušnierová vrátila do Rožňavy a zamestnala sa v Baníckom múzeu v Rožňave ako

ale aj spoločenskej a politickej problematiky, s ktorou začala v roku 1970 najprv v časopisoch Krásy Slovenska a v českých periodikách Turista na cestu a Lidé a země, neskôr v Obzore Gemera (časopis Gemerskej vlastivednej spoločnosti), Vlastivednom časopise, okresnom týždenníku Zora Gemera, v denníkoch a občasníkoch, ale najmä v odborných časopisoch Pamiatky a príroda, Pamiatky a múzeá, Múzeum, Múzejné noviny, Eurostav – Informácie z architektúry, interiéru a designu, Monumentorum tutela – ochrana pamiatok. Je tiež spoluautorkou niekoľkých publikácií regionálneho charakteru.

Spolupracovala aj so slovenskou televíziou. Napísala scenáre k televíz-



Edita Kušnierová: Foto: Ivan Kalev.

vedúca galérie výtvarného umenia. V novembri 1989 bola výraznou tvárou zmeny v Rožňave. Ponuku na politickú kariéru však odmietla a uprednostnila odbornú prácu. Od 1. januára 1992 sa vrátila na pôvodné pamiatkarske pracovisko – Pamiatkový ústav Bratislava, regionálne pracovisko Rožňava – kde ostala aj po organizačnej zmene a vzniku Krajského pamiatkového úradu Košice, pracoviska Rožňava. Tu pracovala až do svojho odchodu do dôchodku v roku 2009.

Ale ani vtedy jej pôsobenie v oblasti ochrany a propagácie pamiatok neustalo. Neprerušila publikačnú činnosť s tematikou kultúrnych pamiatok Slovenska, regionálnej histórie, výtvarného umenia, ochrany prírody,

nym dokumentárnym filmom Rožňavská Metercia a Gemerské barokové oltáre. Je tiež spoluautorkou scenárov k filmom Brány Gemera a Gemerské giornata. Pani Edita Kušnierová je autorkou úspešných výstav: Stredoveká nástenná maľba v Gemerí (putovná výstava inštalovaná v SR, Česku a Maďarsku, 8 inštalácií), Barok z Rákoša, Spomienka na začiatky (k 50. výročiu Múzea v Betliari). Ďalej je spoluautorkou výstav Ľudová architektúra v Gemerí a Malohonte (putovná výstava inštalovaná v SR, Česku a Maďarsku, spolu 11 inštalácií), Stredoveké nástenné maľby v srdci Európy (putovná výstava inštalovaná v jedenástich európskych štátoch, spolu 44 inštalácií) a miestnych výstav Bitka pri Rožňa-



Edita Kušnierová preberá ocenenie z rúk Ing. arch. Zuzany Ondrejčkovej, PhD. Foto: Ivan Kalev.

ve či Tichy Kálmán. Pani Kušnierová je známa aj svojou bohatou prednáškovou činnosťou na rôznych odborných konferenciách a seminároch a publikovaním týchto prednášok v zborníkoch. Početné prednášky s tematikou ochrany pamiatok a regionálnej histórie robí najmä pre školy, spolky, občianske združenia a cirkevné zbory. Určite sa nepomýlim, ak poviem, že ide najmenej o desiatku prednášok ročne, či už pre študentov gymnázia cez maturitný týždeň, prednášky v rožňavskom múzeu, či v klube dôchodcov.

Na záver chcem uviesť, že mám radosť z toho, že pani magistra Kušnierová

dostáva ocenenie v termíne, ktorý ohraničujú dve okrúhle jubileá – jej sedemdesiate narodeniny, ktoré oslávila pred niekoľkými mesiacmi a 50. výročie vzniku Okresnej pamiatkovej správy v Rožňave, kde strávila podstatnú časť svojho profesijného života, ktoré si pripomenieme v budúcom roku. Ocenenie, ktoré dnes pani Edita dostala za svoju celoživotnú pamiatkarsku prax, však nechápeme ako uzavretie jej diela. Pani Editka aj v dôchodku aktívne pracuje v občianskych združeniach zameraných na ochranu kultúrnych pamiatok (Združenie Gotickej cesta, Združenie pre záchranu kostola v obci Brdárka), dodnes prednáša a publikuje, čím pokračuje vo svojej celoživotnej práci popularizácie kultúrneho dedičstva Slovenska, a zvlášť Gemera. A za to jej patrí naša veľká vďaka.

Eva Šmelková

Dušan Tóth a jeho cesta od grafického technika k digitalizérovi

Dušan Tóth bol dlhoročným vedúcim Oddelenia grafickej dokumentácie Pamiatkového úradu SR a jeho predchodcov. Oddelenie vybudoval a viedol až do roku 2015, keď sa dostal do „ôsmej dekády“, ako zvykol hovoriť, a odišiel zo zdravotných dôvodov do dôchodku. Jeho špecifický humor, optimistický pohľad na svet, popískovanie a asi do roku 2010 aj cigaretový dym, nás sprevádzali na pracovných cestách po celom Slovensku, aj v budove nášho úradu. Bol jedným z tých ľudí, ktorých sme mohli zaradiť do kolónky „pamiatkový inventár“.

Dušan Tóth sa narodil 3. júla 1945 v Liptovskej Osade v rodine lesníka a učiteľky. Mal štyroch súrodencov. V roku 1950 sa rodina presťahovala na bratislavské Palisády, kde sa, ako s hrdosťou spomína, aktívne zapájal do pouličných šarvátok miestnych detských skupín. Absolvoval stavebnú priemyslovku a nastúpil na Stavebnú fakultu Slovenskej technickej univerzity v Bratislave, kde vydržal dva



Dušan Tóth. Foto: I. Kravjanská.

semestre. Odtiaľ prestúpil na odbor psychológie na Univerzite Komenského v Bratislave, ktoré navštevoval ďalších šesť semestrov. Podľa jeho vlastných slov sa v druhej polovici búrlivých šesťdesiatych rokov popri vzdelávaní „trošku venoval radostiam posunutej puberty“, čo ho nakoniec viedlo k roz-

hodnutiu zanechať vysokoškolské štúdium. Od 1. mája 1968 sa zamestnal v Slovenskom ústave pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody. Pracoval ako technik v archeologickom oddelení pod vedením PhD. Adriana Vallaška. Bol to zlatý vek veľkých pamiatkových výskumov, v ktorých Dušan Tóth začínal zameriavaním a dokumentovaním archeologických výskumov. V Banskej Štiavnici spolu s výskumným tímom postupne zdokumentoval objekty Kammerhofu a Starého zámku, domy na Trojičnom námestí a na Hlavnej ulici, Rotundu sv. Juraja v Skalici, hrad Beckov či kaštieľ v Holíči. Nezameniteľnou skúsenosťou bola dokumentácia objektov v zátopovej oblasti Liptovská Mara. Práca u pamiatkarov mu priniesla osudové stretnutie – jeho priamou vedúcou sa stala Mgr. Štefánia Tóthová – jeho budúca manželka.

Získané odborné zručnosti priviedli Dušana Tótha do Štátnych reštaurátorských ateliérov, kde sa od júna 1983

stal vedúcim oddelenia grafickej dokumentácie. Dostal príležitosť vybudovať toto oddelenie personálne aj metodicky, čo naplno využil. Grafická dokumentácia sa stala nevyhnutnou súčasťou reštaurátorskej dokumentácie. Pod Tóthovým vedením dokázali pracovníci, resp. pracovníčky oddelenia graficky zdokumentovať a „analogovo“ zamerať typovo rôznorodé sakrálne a meštianske objekty, ale aj hnutelné mobiliárne kostolov, najmä oltáre, ikonostasy, nástenné maľby a podobne. Ich počet postupne narastal, až dosiahol viac ako 300 pamiatkových objektov na celom území Slovenska. Spomeňme aspoň najvýznamnejšie akcie: podrobné zdokumentovanie južnej strany Dómu sv. Alžbety v Košiciach, Katedrály sv. Martina v Spišskej Kapitule, zameralie farského kostola v Banskej Bystrici, Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave, románskeho paláca na Spišskom hrade, hradných veží na Ľubovnianskom a Šarišskom hrade, Kostola Svätého ducha v Žehre a ďalších. V rámci medzinárodnej spolupráce medzi slovenským a maďarským pamiatkovým úradom sa podieľal na zameraní gotických kostolov s nástennými maľbami na území Maďarskej republiky v lokalitách Aba-újvár, Szentsimon, Ózd, Rakacaszend a Lónya.

Nežnú revolúciu a zmenu politicko-spoločenských podmienok privítal Dušan Tóth s nadšením. V rokoch 1989 – 1990 sa aktívne zapájal do budovania novej podoby organizácie pamiatkovej starostlivosti. Participoval na návrhoch organizačných zmien a aktívne prispel k zachovaniu Štátnych reštaurátorských ateliérov aj v nasledujúcom období. Po ich zlúčení so Slovenským ústavom pamiatkovej starostlivosti v roku 1994 pokračoval vo vedení oddelenia grafickej dokumentácie v novozriadennom Pamiatkovom ústave. Oddelenie sa okrem vytvárania grafickej dokumentácie pre reštaurovanie



Návšteva detí zo ZŠ Narnia v Bratislave 16. 12. 2014. Foto: Anna Sučíková.

začalo spolupodieľať aj na rôznych typoch pamiatkových výskumov.

Významným počinom s nesmiernym presahom do budúcnosti sa stalo postupné zavádzanie výpočtovej techniky, ktoré sa v oddelení grafickej dokumentácie začalo už v roku 1991, a ktorého výsledkom bolo vykresľovanie pamiatkových objektov v CAD programoch. Vďaka úsiliu pracovníkov oddelenia neustále zlepšovať techniku zdokumentovania a stopercentne ovládať nové výpočtové zručnosti získalo oddelenie grafickej dokumentácie Pamiatkového ústavu v roku 2000 grant od japonskej vlády, a to bezodrazovú totálnu meraciu stanicu a digitálny zrkadlový fotoaparát s príslušenstvom. Skúsenosť s prácou s výpočtovou technikou a s novými meracími technológiami bola determinantom pre nástup digitálnej dokumentácie pamiatok v Pamiatkovom úrade SR v nasledujúcom období.

V roku 2012 sa Pamiatkový úrad SR stal nositeľom európskeho projektu Digitálny pamiatkový fond v rámci Operačného programu Informatizácia spoločnosti – Rozvoj pamäťových a fondových inštitúcií a obnova ich ná-

rodnej infraštruktúry. V tom istom roku sa oddelenie grafickej dokumentácie pod vedením Dušana Tótha včlenilo do novovznikajúceho Odboru digitalizácie a grafickej dokumentácie a stalo sa realizátorom projektu. V hlavnom období trvania projektu v rokoch 2012 až 2015 pracovníci oddelenia zdokumentovali a zdigitalizovali 400 pamiatkových objektov a metodologicky participovali na externej digitalizácii na ďalších 1 455 pamiatkových objektoch. Projekt digitalizácie je momentálne vo fáze udržateľnosti, ktorá potrvá do roku 2020.

Dušan Tóth patrí k tým šťastlivcom, ktorí si môžu povedať, že ich odkaz stále žije. Vybuodoval silné, odborne a kvalitatívne špičkové oddelenie, ktoré sa dokázalo pretransformovať na moderné pracovisko 21. storočia. Všetci kolegovia želajú laureátovi Ceny Alžbety Güntherovej-Mayerovej veľa zdravia a pohody, nech ho nikdy neopúšťa jeho neutíchajúci optimizmus a humor, a nech ho okolo seba rozdáva ešte veľa šťastných rokov.

Ivica Kravjanská



27. výročné rokovanie Spoločnosti Wartburg pre výskum hradov a zámkov

Krems an der Donau 2019

Správy

Hostiteľkou 27. výročného rokovania spoločnosti Wartburg pre výskum hradov a zámkov bola Dunajská univerzita v rakúskom meste Krems an der Donau. Univerzita je zameraná na vzdelávanie vysokoškolských absolventov, teda na postgraduálne štúdium v oblasti architektúry, umenia, lekárskej a ekonomických vied. Bola založená v roku 1995 a sídli v budove bývalej tabakovej továrne z roku 1850. V roku 2005 bol areál historickej továr-

2000 na zozname pamiatok UNESCO v rámci dolnorakúskej oblasti Wachau. Vyrástol tu tak moderný univerzitný kampus, v ktorom sídli ďalšie vedecké inštitúty, odborná vysoká škola medzinárodného manažmentu či filmová galéria. Túto modernizovanú urbanistickú zónu aktuálne dopĺňa aj novootvorená a architektonicky mimoriadne zaujímavá budova Kunsthalle.

Výročné rokovanie Spoločnosti Wartburg sa uskutočnilo v dňoch 2. – 5.

ktorý je vytvorený prepojeným súborom niekoľkých meštianskych domov z 13. storočia a ich adaptáciou na funkciu reprezentačného ranogotického sídla. Ide o hodnotný stredoveký komplex, v roku 2007 mimoriadne citlivo pamiatkovo obnovený, za čo získal v roku 2009 Cenu Europa Nostra. V súčasnosti v ňom sídli pobočka rakúskeho pamiatkového úradu (Bundesdenkmalamt, Abteilung für Niederösterreich). Okrem pôsobivého súboru ranogotických architektonických prvkov vyniká aj hodnotnými nástennými maľbami zachovanými vo výnimočnej kvalite a v rámci stredo európskeho priestoru, resp. v Rakúsku ide zrejme o najstaršie nástenné maľby zachované v profánom prostredí – erby, datované do druhej polovice 13. storočia.

Spoločnosť pre výskum hradov a zámkov bola založená v roku 1992 na hrade Wartburg pri Eisenachu v Du-



Benediktínske opátstvo Göttweig je príkladom prepojenia gotickej fortifikačnej a barokovej sakrálnej architektúry so súčasnou.
Foto: Michaela Kalinová, 2019.

ne komplexne veľmi citlivo pamiatkovo obnovený a v rámci jej adaptácie na novú školskú funkciu k nej bola pristavaná moderná prístavba kovo-presklenej konštrukcie kombinovanej s monolitickými betónovými objemami. Strohé architektonické výrazové prvky vtipne oživujú hravé detaily, napr. mozaiky imitujúce orientálne koberce rozložené na oddychových plochách. Táto zaujímavá realizácia je výrazným moderným vstupom do historického prostredia pôvodne dvoch samostatných stredovekých mestečiek, pretože je situovaná v polohe prepájajúcej mesto Krems s jeho miestnou časťou Stein an der Donau – obe sú od roku

mája 2019, pričom odborný program začal už v popoludňajších hodinách 1. mája. Účastníci rokovania, ktorí pricestovali v tento deň, mali možnosť zúčastniť sa prehliadky historických jadier Kremsu a Steinu. V oboch je zachovaných niekoľko zaujímavých stredovekých sakrálnych objektov, okrem farských kostolov oboch mestečiek sú to predovšetkým kláštorné súbory františkánov a dominikánov, či biskupský dvorec s Kaplnkou sv. Uršuly. V bývalom dominikánskom kláštore v Kremse je zriadené miestne múzeum, v ktorom je o. i. aj výstava o známej kremšskej horčici. Pozornosť upúta aj tunajší mestský hrad, tzv. Gozzoburg,

rínsku, podľa ktorého je pomenovaná. Táto medzinárodná organizácia združuje odborníkov, výskumné i pamäťové inštitúcie z 12 krajín strednej a východnej Európy od Francúzska po Rusko. Jej cieľom je vytvárať nezávislé vedecké fórum pre interdisciplinárny výskum hradov, zámkov, mestských palácov, opevnení či šľachtických sídiel. Tohtoročné rokovanie spoločnosti bolo zamerané na kláštorné opevnenia, na ktoré sa prihlásilo a svoje referáty prednieslo 30 výskumníkov z Rakúska, Nemecka, Belgicka, Francúzska, Česka, Maďarska a Slovenska. Práve geografická poloha sa stala kľúčovou pri zaradení príspevkov do jednotlivých sekcií.

Prvá sekcia bola venovaná témam z Dolného Rakúska. Po uvedení do problematiky fortifikovaných kláštorov Anjou Grebe a Ulrichom Großmannom vo všeobecnosti sme sa postupne oboznámili s obrazovými zdrojmi opevnených kláštorov v Dolnom Rakúsku, ich opevňovacími prvkami z pohľadu architektúry či s ich výzbrojou. Detailne bola analyzovaná úloha cistercitov v Lilienfelde počas osmanskej výpravy s cieľom dobyť Viedeň v roku 1683 a obranné stavebné elementy ďalších dolnorakúskych cistercitských kláštorov, ale i prepoštstiev. Samostatná prednáška bola venovaná obranným architektonickým prvkom v stavebnom vývoji benediktínskeho opátstva v Melku a ďalšia kláštora augustiniánov v Ochsenburgu situovanom v južnej časti mesta Sankt Pölten. Aktivity v štvrtom roku existencie Múzea nemeckých hradov v Heldburgu na záver sekcie predstavila jeho riaditeľka Adina Rösch. V sekcii o rakúskych opevnených monastických komplexoch odznali tri referáty. Prvý bol zameraný na prehľad o opevneniach štajerských kláštorov, druhý na konkrétny augustiniánsky kláštor vo Voreau v Štajersku a posledný na monastické fundácie významných šľachtických rodov v priestore východných Álp (Horné Rakúsko, Kransko, Bavorsko). V sekcii nemeckých opevnených kláštorov bolo Bádensko-Württembersko zastúpené príspevkom o fortifikačných elementoch cistercitského konventu v Maulbronne a benediktínskeho opátstva v Comburgu, ktorý je dnes súčasťou mesta Schwäbisch Hall. Bavorský vojvoda Ľudovít IV. z rodu Wittelsbachovcov, neskôr aj cisár Svätej ríše rímskej, v roku 1330 založil v obci Ettal v Hornom Bavorsku kláštor pre benediktínov, v ktorom v 18.

storočí fungovala vojenská akadémia. Referujúci hodnotil teoretickú prípravu i praktickú výučbu v oblasti vojenskej architektúry na tejto akadémii. Nakoniec bola osvetlená aj komplikovaná situácia benediktínskeho opátstva sv. Emeráma v bavorskom Regensburgu, ktorého niektoré opevňovacie prvky tvorili súčasť mestských hradieb.

Najviac prednášok odznalo v poslednej sekcii zameranej na fortifikované mníšske objekty v ostatných európskych krajinách. Z územia Francúzska bol prezentovaný fortifikačný systém svetoznámeho benediktínskeho komplexu Le Mont-Saint-Michel i opevňovacie prvky grangií cistercitského



Aggsbach, kartuziánsky kláštor s ohradením doplneným fortifikačnými prvkami bášť. Foto: Michaela Kalinová, 2019.



Krems, mestský hrad, tzv. Gozzoburg po nedávnej obnove. Foto: Michaela Kalinová, 2019.

opátstva Les Chambons, kým z Grécka opevnené hospodárske dvory a veže patriace autonómnej mníšskej republike patriace autonómnej mníšskej republike opátstva sv. Jána Evanjelistu na ostrove Patmos. Belgicko bolo zastúpené referátom o archeologických vykopávkach stredovekých obranných murív Kostola Panny Márie v meste Tongeren, Anglicko príspevkom o benediktínskom opátstve Panny Márie opäť v urbánnom prostredí, v meste York. Rôzne formy kláštorných opevnení boli ilustrované aj na monastických komplexoch stredovekého Katalánska v Španielsku. V poslednom bloku prednášok referenti poskytli

prehľady o fortifikovaných rehoľných domoch na území krajín bývalého východného bloku. Vladislav Razím informoval o stredovekých opevnených kláštoroch v Česku, kláštorne opevnenia z 11. – 13. storočia a z 15. – 17. storočia v centrálnej a južnej časti bývalého Uhorského kráľovstva priblížil István Feld a nakoniec odznel príspevok Bibiany Pomfyovej, Michaely Kalinovej a Henriety Žažovej o stredovekých a ranonovovekých fortifikáciách kláštorov na území dnešného Slovenska.

Prednesené príspevky mali pomerne rôznorodý charakter. Niektoré poňali problematiku vyslovene z historického pohľadu, ktorý umožňujú



Unikátne zachovaná profánna výmalba s heraldickými motívmi v hlavnej sieni Gozzoburgu z druhej polovice 13. storočia s historickým dreveným trámovým stropom, dendrochronologicky datovaným do roku 1254. Foto: Michaela Kalinová, 2019.

archívne pramene, iné sa sústredili viac na samotné architektonicko-historické zhodnotenie existujúcich architektur, resp. architektonických torz fortifikácií identifikovaných archeologickými výskumami alebo na základe dobových ikonografických prameňov (napr. vedút a iných historických obrazových podkladov). Po každom referáte nasledovala diskusia, pričom k často pertraktovaným problémom patrili otázky z oblasti terminológie, stavebných konštrukcií, funkcií jednotlivých architektur a pod. Záverečný odborný príspevok Anji Grebe a Thomasa Kühtreibera bol zhrnutím prezentovaných odborných a vedeckých prednášok, pričom ich snahou bolo pokúsiť sa stručne definovať okruh hlavných otázok k tejto problematike, tak ako vyplynuli z prezentovaného stavu poznania v rámci prednesených príspevkov. Ako sa ukázalo, stav nášho poznania fortifikácií kláštorných areálov je doposiaľ značne torzovitý a čiastkový, a to v rámci celoeurópskeho pohľadu. Je zrejmé, že tejto problematike bola odborná pozornosť venovaná doposiaľ len okrajovo, takže často je základným problémom identifikovať samotnú podstatu fortifikácie, t. j. kedy dochádza k zmene pôvodného ohradenia kláštorného areálu na vyslovene fortifikačný systém. Veľkým problémom je aj stav zachovania daných architektur a samotný stav ich terénneho výskumu. Organizátori na záver konštatovali potrebu ďalšieho systematického výskumu v tejto oblasti, z ktorého by následne mohli vyplynúť komplexnejšie poznatky, pričom dúfajú, že práve táto konferencia bude jedným z podnetov na ďalšie bádanie. Prednesené príspev-

ky budú publikované v zborníku Spoločnosti Wartburg v sérii *Forschungen zu Burgen und Schlössern*.

Súčasťou programu bola aj exkurzia do okolitých opevnených kláštorov. Kartúzu Marienpforte (*Cartusia Portae Beatae Mariae*) v Aggsbachu pre kartuziánov založil v roku 1380 Heidenreich z Maissau s manželkou Annou z Kuenringu ako tretiu najstaršiu na území Rakúska. V roku 1673 bol komplex prestavaný v barokovom štýle a neskôr došlo k jeho rokokovým úpravám. Tento vývoj sa uzavrel, keď cisár Jozef II. v rámci svojich osvietenských reforiem kláštor zrušil a v roku 1784 tak začal kostol s časťou areálu kláštoru slúžiť miestnej farnosti. V súčasnosti je v časti budov zriadené múzeum kontemplatívnej rehole kartuziánov a novozrekonštruovaná záhrada je od roku 2016 vyhradená meditáciám. Práve okolo nej je doposiaľ zachovaný ohradný a fortifikačný systém so sústavou malých obranných bášť. Benediktínske opátstvo apoštolov sv. Petra a sv. Pavla v Melku (*Abbatia SS. App. Petri et Pauli apud Melk*) bolo založené v roku 1089 a čoskoro sa stalo strediskom vzdelávania a významným skriptóriom. Do barokovej podoby bol kláštor prebudovaný v rokoch 1702 – 1736 architektom Jakubom Prandtauerom. Kostol freskami vyzdobil Johann Michael Rottmayr a knižnicu zo stredovekými rukopismi zase Paul Troger. Až do súčasnosti slúži areál benediktínom, časť je funkčná ako gymnázium, časť sprístupnená verejnosti s múzejnou a umeleckou expozíciou vrátane parku. V rámci exkurzie boli prezentované predovšetkým jeho zachované fortifikačné prvky, a to dve stredoveké

bašty chrániace hlavný vstup do areálu. Na vrchu Göttweig bola už v roku 1072 postavená najstaršia sakrálna stavba – Kaplnka sv. Erentrudis, ktorá tu dodnes stojí v gotickej podobe. Založil ju pasovský biskup sv. Altmann, ktorý tu vybudoval aj biskupskú rezidenciu. Tento stredoveký hrad so zachovanými baštami bol nedávno rekonštruovaný. Biskup Altmann na Göttweig v roku 1083 povolal augustiniánov, ale od roku 1094 sa mníši riadia regulou sv. Benedikta. Stredoveký komplex budov benediktínskeho opátstva Nanebovzatia Panny Márie (*Abbatia Beatae Mariae Virginis Assumptae*) v Göttweigu bol takmer úplne zničený požiarom v roku 1718. Z toho dôvodu sa v priebehu 18. storočia pristúpilo k vybudovaniu nového barokového kláštorného areálu podľa plánov architekta Johanna Lucasa Hildebrandta. Jeho objekty dodnes využívajú rehoľníci, časť slúži turistom, ktorí tu okrem múzea nájdu aj ubytovacie a reštauračné zariadenie. Z tunajšieho zachovaného fortifikačného systému boli prezentované časti zachovaného ranostredovekého klasového muriva – zvyšky primárnej biskupskej rezidencie, neskôr adaptované do vrcholnostredovekej fortifikácie tvorenej kamenným hradbovým múrom s kľúčovými strieľňami a cimburím, napojeným na sústavu vstupných valcových bášť. Táto stredoveká fortifikácia prešla viacerými stavebnými úpravami, ale zásadne bola poznačená spomínanou barokovou prestavbou celého komplexu, pri ktorej bola z väčšej časti odstránená a nahradená monumentálnym barokovým systémom bastiónov vybudovaných z tehál. V tomto prípade však ich obranná úloha už nebola prioritná, lebo mali najmä demonštratívnu funkciu. Všetky tri prezentované monastické komplexy zahŕňajú teda rozličné obranné prvky vybudované v rôznych obdobiach hroziaceho nebezpečenstva od stredoveku po 19. storočie a sú tak príkladom pestrosti zachovaných fortifikovaných kláštorných objektov.

Budúci rok sa 28. výročné rokovanie Spoločnosti Wartburg uskutoční 21. – 24. mája 2020 na zámku v poľskom Malborku a jeho ústrednou témou budú hrady a križiacke výpravy v severovýchodnej Európe. Viac informácií nájdete na webovej stránke: www.wartburggesellschaft.de.

Henrieta Žažová
Michaela Kalinová

Reštaurovanie barokového oltára z Koceloviec a nové bádateľské výzvy

Záchrana gemerských oltárov z obdobia baroka a začiatku „dlhého storočia“ patrila medzi dlhoročné priority Pamiatkového úradu SR a jeho Oblastného reštaurátorského ateliéru (ORA) Bratislava, ktorý sa podieľal na reštaurovaní zatiaľ jedenásťich pamiatok z predmetnej skupiny.¹ Z umeleckohistorického hľadiska pritom ide, čo sa týka publikovaných vedeckých výstupov, o značne zanedbanú oblasť výskumu. Jej špe-

cifikom je vstrebávanie abovských a spišských štýlových podnetov, ktoré miestni umelci a remeselníci voľne kombinovali do sebe vlastných ľudových výtvorov. Gemer je pritom zvlášť bohatý na umeleckohistorické objekty a čo do počtu evanjelických pamiatok ide o vôbec najplodnejší región Slovenska.

Súčasťou tejto množiny cenných diel je aj neskorobarokový hlavný

oltár z evanjelického kostola v Kocelovciach. Vďaka nájdeným textovým značeniam bolo jeho datovanie upresnené na rozmedzie rokov 1760 – 1776.² Na jeho záchrane pracoval po dobu siedmich rokov tím reštaurátorov pod vedením akademickej maliarky Zuzany Chovanovej. Práce na prinavrátaní autentického vzhľadu pamiatky a záchrane jej hmotnej podstaty boli realizované v kooperácii s historikmi umenia a chemikmi. Práce boli spolufinancované z programu Ministerstva kultúry SR – Obnovme si svoj dom – a organizačne riadené Zuzanou Tahy, vedúcou ORA Bratislava.

Tak, ako veľká časť gemerských drevených mikroarchitektúr, i kocelovský oltár bol v stave pred danými zásahmi značne poškodený vplyvom drevokazného hmyzu, nepriaznivých poveternostných podmienok a nevhodných sekundárnych zásahov. Výskumné a reštaurátorské práce na pamiatke boli finalizované v lete roku 2019, keď bol oltár opätovne umiestnený do presbytéria, zdobeného cennými gotickými nástennými maľbami – vytvárajúc tak zaujímavý vizuálny kontrast medzi dvoma rôznymi obdobiami výtvarného rozmachu Gemera.

Plánovaný výskum ORA Bratislava v súčinnosti s Chemicko-technologickým oddelením Pamiatkového úradu SR a ďalšími odborníkmi bude v blízkej budúcnosti porovnávať výsledky už uskutočnených bádání a analýz, prevedených na gemerských dielach. Poznatky, nadobudnuté pri reštaurovaní a interdisciplinárnom výskume, sú jedným z východiskových krokov pri hlbšom poznaní fungovania miestnych umeleckoremeselných dielní a ich majstrov.

Patrik Farkaš



Hlavný oltár evanjelického kostola v Kocelovciach, 1760 – 1776, ca. 600 × 320 cm.
Foto: Ivan Kalev, 15. august 2019.

¹ Ide o barokové oltáre z Ardova, Brdárky, Gočova, Henckoviec, Koceloviec, Markušky, Rejdovej, Rochoviec, Roštára, Rožňavského Bystrého a Slavošoviec.

² V dolnej časti štítu pod obrazom *Boh Otec* bolo odkryté maľované vročenie 1776 a na reverze oltára boli zdokumentované nápisy *PAULUS BARTsch 1776* (alebo *PAULUS BART fct 1776*); *MARTINUS DOBRIK ANO 1760*; *MICHAEL IAMNICKI 1770*.

95 (+) rokov dejín umenia na Univerzite Komenského

KOLBIARZ CHMELINOVÁ, Katarína - BEŇOVÁ, Katarína (eds.). *95 (+) rokov dejín umenia na Univerzite Komenského*. Bratislava : Stimul pre Katedru dejín výtvarného umenia Filozofickej fakulty UK, 2018, 148 s. ISBN 978-80-8127-222-6.

Rok mnohonásobných výročí podnietil vznik radu publikácií, zameraných (aj) na dejiny a prínos vybraných inštitúcií. Medzi ne možno zaradiť aj najnovší knižný počín bratislavskej katedry dejín umenia, ten sa však v niektorých momentoch vymyká vžitým predstavám o klasickom prehľadovom diele.

Azda nie je nutné zvlášť zdôrazniť množstvo osobnostných a osudových spojív medzi storočnou pamiatkovou starostlivosťou na Slovensku a univer-

zitným pracoviskom, k úlohám ktorého patrí aj príprava odborníkov pre ochranu stavebného a umeleckého dedičstva. Oboch inštitúcií sa citlivo dotkli turbulencie doby, prinášajúce rýchle striedanie (spravidla) krátkych fáz nádejí a dlhých etáp neistoty, stagnácie i ne-dobrovoľných odchodov tých, ktorých skúsenosti a erudícia mohli znamenať cennú devízu do budúcnosti.

Dejiny umenia ako samostatný odbor sú na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave (FiFUK)

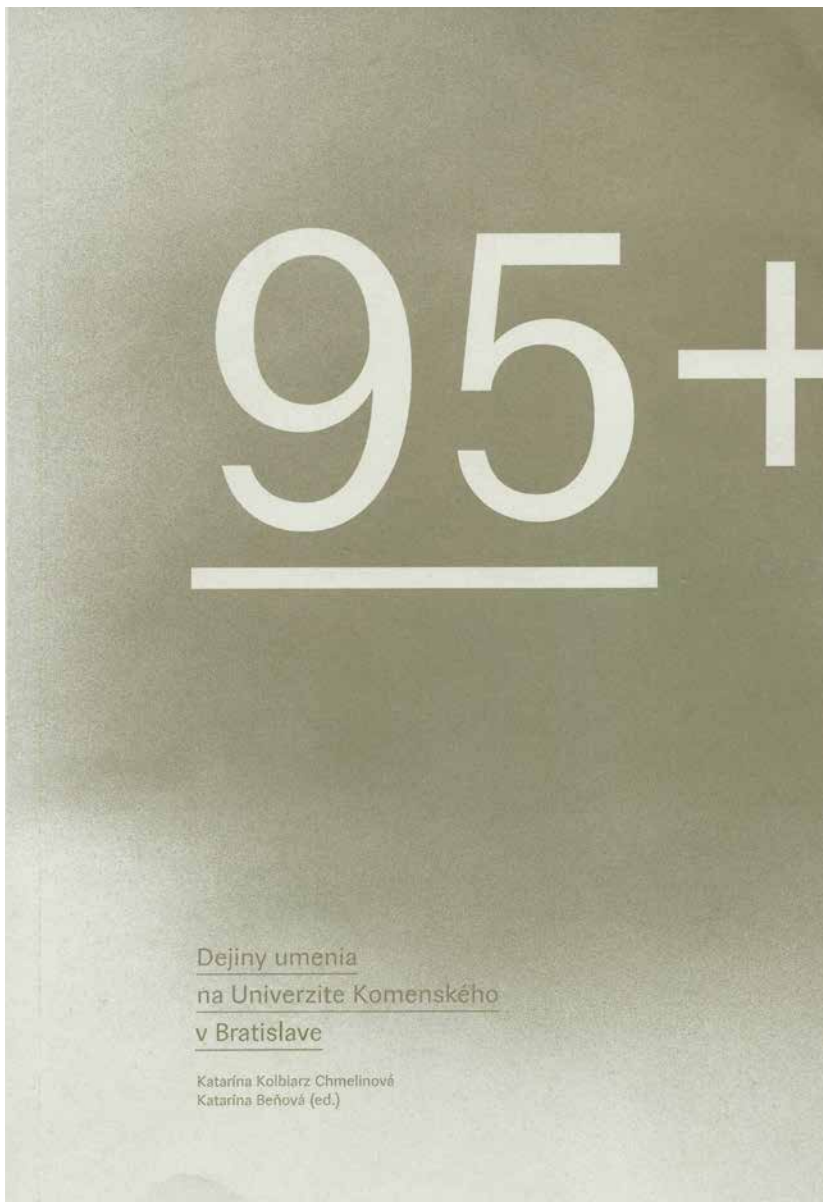
prítomné od roku 1923. Malé jubileum poskytlo vhodný impulz na vydanie spisu, ktorý možno chápať ako krok smerom k „veľkým“ dejinám katedry. Potreba revidovať medzerovité poznatky o dejepise umenia na pôde prvej slovenskej univerzity si žiadala široko zameraný, kritický výskum prameňov, predovšetkým z Archívu Univerzity Komenského. Dodajme, že na zbieraní a spracovaní materiálov sa aktívne podieľali aj študenti.

Obsah útlej knihy s modernou grafickou úpravou sa opiera najmä o zmienené archívne zdroje. Akoby protiváhou k strohému výpočtu údajov sú spomienky absolventov a bývalých pedagógov dejín umenia na FiFUK, medzi nimi i nedávno zosnulého doc. Karola Kahouna. Výpovede tých, ktorí kladne zareagovali na výzvu editoriek, ponúkajú vzácnu sondu do atmosféry doby a diania na fakulte pred rokom 1989. K spoločným menovateľom spomienok patrí ocenenie toho, že katedra si napriek dobovému ideologickému tlaku i problematickým organizačným zmenám udržiavala solídnu úroveň kurzov a seminárov.

Jadro publikácie tvorí chronológia Dejín umenia na FiFUK, od začiatkov po akademický rok 2018/2019. Jednotlivé body dokumentujú meniace sa personálne obsadenie a sídlo katedry, ako aj významnejšie momenty jej fungovania. Na túto kapitolu nadväzujú zoznamy prednášok, doplnené o prepisy a fotoreprodukcie ďalších písomností. Sériu archíválií symbolicky uzatvára návrh na obnovenie samostatnej katedry dejín výtvarného umenia na FiFUK z 8. decembra 1989. Medzi kapitoly boli zaradené aj krátke state o budovách, v ktorých počas uplynulých dekád prebiehala výučba dejepisu umenia. Knihu uzatvára menoslov absolventov (1923 – 2018), zostavený na báze vydaných diplomov a evidencie záverečných prác.

Aktuálna „95+“ je určená v prvom rade do vlastných radov, teda historikom umenia a študentom dejín umenia, ako i odborníkom a študentom z príbuzných kultúrno-historických odborov. Je zrejmé, že poznanie minulosti vlastnej disciplíny, školy či pracoviska má patriť k základom štúdia a práce vo vybranej sfére. Rovnako platí, že reflektovanie dejín odboru prispieva k lepšiemu chápaniu jeho problémov, aktuálnych potrieb a perspektív.

Peter Buday



Unique stucco ornamentation of a town house in Modra

Elena Sabadošová

Representative stucco ornamentation of two rooms in the street wing of a vineyard house on Štúrova Street no. 13 in Modra reflects the peak of the golden age of the Baroque in the last third of the 17th century, when stucco was a distinctive and full-featured artistic expression. Its compositional solution respects the architectural features of the rooms by emphasizing the edges of the vaults with leaf tassels and plaits. Naturalistic ornamentation with softer modelling of hand-shaped elements is not strictly symmetrical, but visually it respects the symmetry of the compositions. In the northern room, the decorative component of stucco ornamentation is accompanied by embossed figures in medallions that represent five thematic areas. The dominant theme – bound to the Old Testament scenes – personifies stories with King David, Solomon and Abraham's sacrifice. Other themes – anthropomorphized seasons and holy helpers – are represented by two coats of arms that Dr. Federmayer identified as coats of arms of the Jalkóczy and von Sixty families. The largest thematic area is represented by medallions in the fronts of the arches with messages accented by inscriptions and represented by Christian symbols. In terms of the use of ornamental forms and brilliance in design, the quality of Modra stucco ornamentation complements the mosaic of stucco artwork of Italian masters. In terms of history, it is associated with the house for poor choristers, established by Benedictines, in the spirit of anti-reformist ideology.

The "lost" epitaph of the Wolfgang Kögl family. About the turbulent fate of one tombstone from the Bratislava Cathedral

Patrik Baxa

The façade of a supporting pillar, which supports the southeast corner of the three-nave of the Bratislava Cathedral, used to bear a remarkable Renaissance epitaph of the family of Wolfgang Kögl († 1587) – a long-time town councillor, butler, captain, bour-

geois and mayor. The epitaph was still there in the middle of the 20th century. The work consisted of three basic parts: a central relief scene surrounded by two caryatids, an inset in the form of a lettering plaque placed in a Renaissance aedicula complemented by an allegorical statue of Love (*Caritas*), and the bottom part, represented by a second signboard with side consoles and a quadrant of volutes. Out of these elements, an exceptionally valuable central relief has been preserved in the Cathedral crypt, but the other parts are considered missing according to the scientific literature. The article sheds light on the hitherto unknown fate of the epitaph related to the great restoration of the St. Martin's Cathedral in the second half of the 20th century. It was during this time that the decision was made in 1958 to restore the work. However, due to its dilapidated condition, the restorers made a copy of almost the entire tombstone, which – supplemented by the original central relief and the lower signboard – was to be installed in its original location. However, this never happened and the elements were later removed from the St. Martin's Cathedral, leaving only the most valuable part of the epitaph – the central relief. Most of the fragments were found, identified and documented by the author of the article: several original elements of the tombstone and copies thereof were preserved at the premises of the Roman Catholic Parish Office of St. Martin in Kapitulská Street in Bratislava. Unfortunately, the originals of the two caryatids are apparently lost forever, but their replicas are currently displayed in the former Sigismund Imperial Oratory of the Bratislava Cathedral as part of the exhibition there.

Paintings of Anton Schmidt (1713 – 1773) in the church of Seven-Sorrowed Virgin Mary and their restoration

Patrik Farkaš

The work of Anton Schmidt – an Austrian painter based in Banská Štiavnica (Schemnitz) – also includes a valuable set of works that decorate the interior of the Church of the Seven-Sorrowed Virgin Mary in Brhlavce. The article aims to summarize the state of decoration of the church, and also brings

some new findings. The main altar and four side altars, conceived as pendants with Schmidt's Christological images, are part of the original furnishing. Together with a pair of smaller portrait paintings of *St. Teresa of Ávila* and *St. Aloysius Gonzaga*, they are currently being restored under the auspices of the Monuments Board. Before the rescue operations, the works were in a desolate state – canvas carriers were significantly damaged and required relining. The original outer frames were infested with wood-destroying insects and covered with overpainting. A new piece of art-historical research is the discovery of the prototype of Schmidt's painting *The Imagery of the Cross*, modelled on the painting of Martin Altomonte (1657 – 1745) from the collection of Heiligenkreuz Monastery. The artist adapted the picture composition, including the positioning and gesturing of the characters. He significantly reduced their intensity, which made the scene less complicated and his work easier. As a result, the destructed upper parts of the analogue from Brhlavce can be re-finished with a *tratteggio* retouching on the basis of the Altomonte prototype. Anton Schmidt adhered to earlier designs also in his other paintings, where his inspirations were graphic prints by Jan Sadeler (1550 – 1600) and Johann Christoph Weigl (1661 – 1726).

Works of painter Franz Russo sr. in the Trnava Region: Research Notes

Katarína Tánčosošová

The study presents a collection of altar paintings by a Viennese painter Franz Russo Sr. (1817 – 1892) in the Roman-Catholic Church of St. Michael the Archangel in Gbely and the Roman-Catholic Church of Holy Trinity in Trnava. Monumental altar paintings became an object of research interest during the fulfilment of the Monuments Board's main task *Revision of the Central List of the Monuments Fund*. In basic research of the paintings, the author illustrates the process of declaring objects of cultural value as national cultural monuments. Painter Franz Russo Sr. reportedly came from Bohemia. He studied and worked in Vienna, where he devoted his time to genre, portrait and religious painting orders, until his

death in 1892. A survey of primary literature and period press profiles him as an established artist. In 1853, at the request of Emperor Ferdinand I, he painted a collection of altar paintings for the interior of the newly built Church of St. Michael the Archangel in Gbely. The three works are the main altar painting with a motive of *St. Michael the Archangel triumphing over the devil*, the left-side altar painting of *the Immaculate Virgin Mary*, and the right-side altar painting of *St. Joseph, the foster father*. The result of basic research is the identification of a Baroque template for the main altar painting, its likely model in the collections of the Slovak National Gallery in Bratislava, and a formal analysis of the works as well as the author's oeuvre. Following field research, this important Viennese author was credited with another painting in addition to the collection of Gbely paintings – a painting with a motive of the Divine Heart of Jesus on the side altar of the Church of Holy Trinity in Trnava.

Chasuble from oriental-style fabric – A candidate for a national cultural monument

Radomír Sabol

The purpose of the article is to present a unique vestment, which was preserved as part of the set of paraments in the Convent of the Comforters in Marianka near Bratislava. The chasuble is extremely rare because of the used fabric with oriental motives, untypical for Catholic worship garments. The apparently used secondary fabric is a testament to the popularity of Chinoiserie in the Baroque period, which is also reflected in the fabric patterns. The application of the so-called bizarre pattern used on the chosen chasuble matches the characteristics of the peak period of the Baroque (1700 – 1705). It is, therefore, possible to date the chasuble to the first third of the 18th century. Similar fabrics that apply emblematic figural, animal, and architectural oriental motives from the Far East were inspired, for example, by the illustrated publication *China Illustrata* by Athanasius Kircher. The chasuble was probably used directly in the pilgrimage temple of the Nativity of the Virgin Mary in Marianka and later became part of the collections of the museum close to

the church. Even though the museum ceased to exist due to unfavourable historical circumstances, the chasuble remained in the monastery along with the other old paraments. A set of paraments was presented to the professional public in a diploma thesis from 2018. In 2019, the Monuments Board of the Slovak Republic received a motion to declare several of the most valuable chasubles from the set of paraments as national cultural monuments. For obvious reasons, the chasuble discussed in the article was included in the motion.

Rusovce Mansion. Graphic documents of the last historical stage

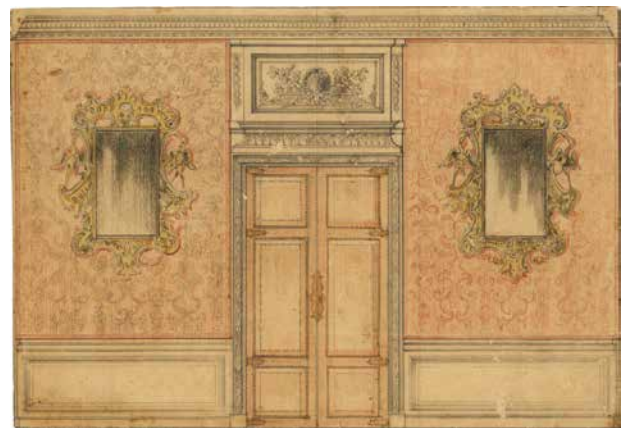
Mária Smoláková

An almost unknown and unpublished set of 125 plans and drawings concerning the neo-Gothic manor house in Rusovce has been preserved and will be registered in the Archive of the Monuments Board of the Slovak Republic in Bratislava. The set refers to the last historical period of the manor house after 1906, when the Lónyays – Belgian Princess Stéphanie and her husband Count Elemér Lónyay – became the new owners of the house. In addition to the inevitable introduction of electricity, central heating and the establishment of numerous bathrooms, the set documents primarily the planned renovation of interiors in the spirit of traditional historicism. Several designs and plans are signed by renowned authors and companies, especially from Budapest and Vienna, among them one well-known Bratislava company. Considering the number of documents, the emphasis was placed on the main premises of the ground floor, a large staircase hall and the sala terrena with demanding ceiling solutions, as well as on the owners' social and private rooms on the 1st floor of the southern wing. However, the renovation was not carried out to the intended extent. Out of the representative rooms, the new alterations only partially affected the staircase hall, and the private rooms of the Lónyay family were the only ones altered to a noticeable extent. Nevertheless, the remodelling did not interfere with the building essence of the original mansion, nor with the original appearance of the interiors.

Restorer Mária Mariániová and her "private" restoration documentation. The examples of restoration events in Markušovce (1982) and Slovenská Ves (1979 – 1984)

Katarína Kučerová Bodnárová

Thanks to the quality of their content and information, private collections are an important part of the archival heritage. They contain unique information not only about the personality of their originator, but also about his or her professional activity. One of such professionally rich personal funds is the documentation of the restorer Mária Mariániová (1913 – 2004). She received her degree in art history and worked as a restorer at the Slovak Monuments Board in Bratislava with the exception of short periods from the mid-1950s with breaks until 1973 when she worked in Martin, Kežmarok, and Košice. The preserved volume of documents shows her emphasis on consistent heuristics in the case of each topic and location she professionally dealt with. One of the systems to be chosen from when processing parts of her documents is sorting and arranging them according to individual restoration events. Broadly speaking, she kept the official documents from restoration events (restoration proposals, records of acceptance and occupancy permits, economic contracts, protocols from conservation and restoration, etc. – all in the form of originals or concepts), accounting documents (budgets, accounting diaries, notes, payrolls, etc.), working diaries (summaries of the whole restoration events, even those managed personally by other restorers), correspondence (her own and other people's, received correspondence as well as concepts of posted mail), manuscripts notes (on the site and during the restoration, excerpts from literature and archival sources, sketches and colour samples) and press cuts and photo documentation (in the form of photographs and negatives). Based on these documents, which are for the purposes of this article referred to as "private restoration documentation," it is possible to conduct research of the course of restoration works beyond the information value of the official documents. As an example, we chose restoration events in Markušovce (1982) and Slovenská Ves (1979 – 1984) which took place after Mária Mariániová had retired.



Ludwig Behr: Nerealizovaný návrh s variabilnými detailmi na úpravu červeného salónu na 1. poschodí východného krídla kaštieľa v Rusovciach. Zdroj: Archív PÚ SR.

