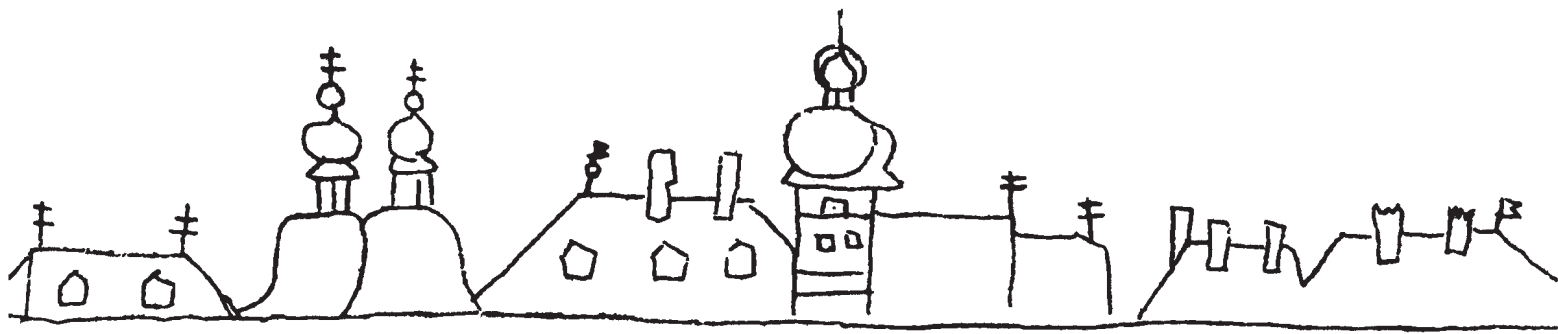




Krajský pamiatkový úrad Trnava

*Pamiatky Trnavy
a Trnavského kraja
23*

Zborník zo seminára
konaného dňa 12. 12. 2019

Trnava 2020

OBSAH

Štuková výzdoba v Trnave a na západnom Slovensku

Pokus o chronológiu a umeleckohistorické hodnotenie v kontexte vývoja štukatúry

v 17. storočí 3 – 20

Die Stuckverzierung in Trnava (Tyrnau) und in der Westslowakei

Ein Versuch über die Chronologie und kunsthistorische Beurteilung im Kontext der Entwicklung der Stuckatur im 17. Jahrhundert

PhDr. Jana Šulcová

privátna bádatel'ka, jansulcova@gmail.com

Objav barokového obrazu pod premal'bou z Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave 21 – 26

Die Entdeckung eines Barockbildes unter einer Übermalung eines Gemäldes aus der Universitätskirche des St. Johannes des Täufers in Trnava (Tyrnau)

Mgr. art. Veronika Daneček Šmigrovská

reštaurátorka, veronika.smigrovska@gmail.com

Coeur de Lion & Victoriae Largitor? K ikonografii objaveného barokového obrazu 27 – 34

Ein Beitrag zur Ikonografie eines neuentdeckten Barockgemäldes

Mgr. Jozef Medvecký, CSc.

Centrum vied o umení SAV Bratislava, dejumed@savba.sk

Nové poznatky k stavebnému vývoju románskeho Kostola Sedembolestnej

Panny Márie v Trstíne – Hájičku 35 – 42

Neue Erkenntnisse zur Bauentwicklung der romanischen

Sieben-Schmerzen-Mariens-Kirche in Trstín (Nadasch) im Flurstück „Hájiček“

Mgr. Daniela Zacharová, PhD.

Pamiatkový úrad Slovenskej republiky, Pro Monumenta Trnava, zachar.daniela@gmail.com

Krypta rodu Zichy vo Voderadoch 43 – 50

Die Krypta des Geschlechts der Zichy in Voderady (Woderad)

Mgr. Marek Gilányi

Ministerstvo školstva, vedy, výskumu a športu SR, gilanyi.marek@centrum.sk

Prierez mlynárstvom v Chtelnici v rokoch 1423 – 1952 51 – 58

Ein Ausflug in das Mühlwesen in Chtelnica (Tellnitz) in den Jahren 1423 – 1952

Ing. Marián Bocán

súkromný bádateľ, mbocan@gmail.com

Príhovor k životnému jubileu Ing.arch Gabriely Kvetanovej, riaditeľky Krajského pamiatkového úradu Trnava

K mohutnému prenikaniu stavebných remeselníkov, umelcov a architektov z Talianska do stredného Podunajska v 1. tretine 17. stor. prispeli najmä tieto faktory: vláda Habsburgovcov v rakúsko – uhorskom súštatí so sídlom vo Viedni a ich podpora rekatolizácie pretavená do architektúry, ako jedného z mnohých nástrojov jej uplatňovania. Znamenalo to sprvu veľký dopyt po talianskych staviteľoch fortifikácií, pretože habsburský dvor sa ocitol ako jeden z hlavných aktérov vo víre najväčších vojnových konfliktov trápiacich v 17. stor. Európu (tridsaťročná vojna, protiturecké vojny a v Uhorsku naviac šľachtická opozícia, ktorá prerastala do opakovaného ozbrojeného odporu). Habsburská monarchia pocítovala z dôvodu vojnových strát, ale aj diskriminácie protestantov, veľký nedostatok schopných odborníkov a všeobecne pracovných síl. To všetko poskytovalo Talianom veľkú príležitosť, aby sa výrazne presadi-

li ako vo vojenskej, tak i v cirkevnej a civilnej architektúre. A kde bola architektúra, tam bola i štukatúra. Prinášali ju dielne a rodiny remeselníkov i jednotlivci, najmä zo severotalianskych a taliansko – švajčiarskych provincií. Štukatúra sa stala jedným z najvýznamnejších umeleckých prejavov spojených s architektúrou 17. stor. pri vytváraní obrazu „seicenta“ v zaalpskom priestore.¹

Západné Slovensko bolo geografickou polohou (susedstvo rakúskych provincií Burgenland, Dolné Rakúsko, Štajersko) a blízkosťou k Viedni týmto prejavom najbližšie. Tu sa aj v 30. – 40. rokoch 17. stor. uskutočnili prvé významné stavebné projekty: v Bratislave prestavba paláca Bratislavského hradu ako priama požiadavka cisára Ferdinanda III., ktorú ako predseda uhorskej komory dostal na starosť gróf Pavol Pálfi. Pálfi s touto akciou organizačne spojil aj stavbu vlastnej rezidence pod hradom. V Trnave začala

stavba Kostola sv. Jána Krstiteľa pre jezuitov, ktorej donátorom bol palatín Mikuláš Esterházy a svojou priazňou ju podporoval generálny prior jezuitskej provincie so sídlom vo Viedni a cisár, pretože išlo o prvý a najvýznamnejší kostol protireformácie na území Uhorska. Všetky tri stavby prebiehali takmer súbežne.

Realizačný tím týchto stavieb vznikol vo Viedni, v confraternite – spoločenstve Talianov žijúcich vo Viedni, kde najväčšie zastúpenie mali ľudia so stavebnými profesiami a aj jej predstaveným (prefektom) bol cisársky architekt *Giovanni Battista Carlone*.² Voľba padla práve preto naňho ako najpovolanejšieho, aby vypracoval projekty. Jednoznačne je doložené jeho autorstvo projektov pre Pálfiho palác³ a pre palác Bratislavského hradu⁴, zatiaľ čo pre Kostol sv. Jána Krstiteľa v Trnave sa s vysokou pravdepodobnosťou predpokladá.⁵ Následne sa palieri a majstri hlavných stavebných remesiel pod dozorom



Obr. 1. Pole klenby so štukatúrou pripisovanou Giovannimu Battistovi Rossovi, Pálfiho palác na Zámockej ulici v Bratislave, foto: J. Šulcová.



Obr. 2. Výzdoba klenby v Kaplnke sv. Ignáca z Loyoly od Giovannibattistu Rossa, Kostol sv. Jána Krstiteľa v Trnave, foto: J. Šulcová.

Carloneho osvedčených staviteľov ujali realizácie. V etape, keď začiatkom 40. rokov prišli na rad štukatúry, sa stal vedúcou postavou stavieb v Bratislave *Filiberto Luchese* – štukatér,⁶ neskôr aj architekt a nástupca Carloneho vo funkcii cisárskeho architekta.

Štukatúry v paláci Bratislavského hradu sa nezachovali. Pre poruchy nových drevených konštrukcií stropov museli byť krátko po dohotovení štukatúry stropy odstránené, a zatiaľ čo neskôr boli stropy obnovené, štukatúry už nie.⁷

Z výzdoby Pálfiho paláca sa zachovalo len minimum. Pri schodisku spájajúcom dnešnú Zámockú a Svoradovu ulicu bolo v novodobom prístrešku ako transfer umiest-

nené jedno pole klenby so štukatúrou pripisovanou *Giovannimu Battistovi Rossovi* (dnes súčasť Pálfiho paláca na Zámockej ulici). (obr.1) To nám dáva približnú predstavu o práci Pálfiho skupiny štukatérov v 40. rokoch 17. stor. v Bratislave.⁸ Za možný Lucheseho návrh pokladáme celkovú koncepciu a výzdobu tzv. saly terreny pri Zámockej ulici. Existujú zvyšky členenia jej stien a nejasné zvyšky malieb v medailónoch a na klenbe, ktoré čerpali z antickej mytológie.⁹

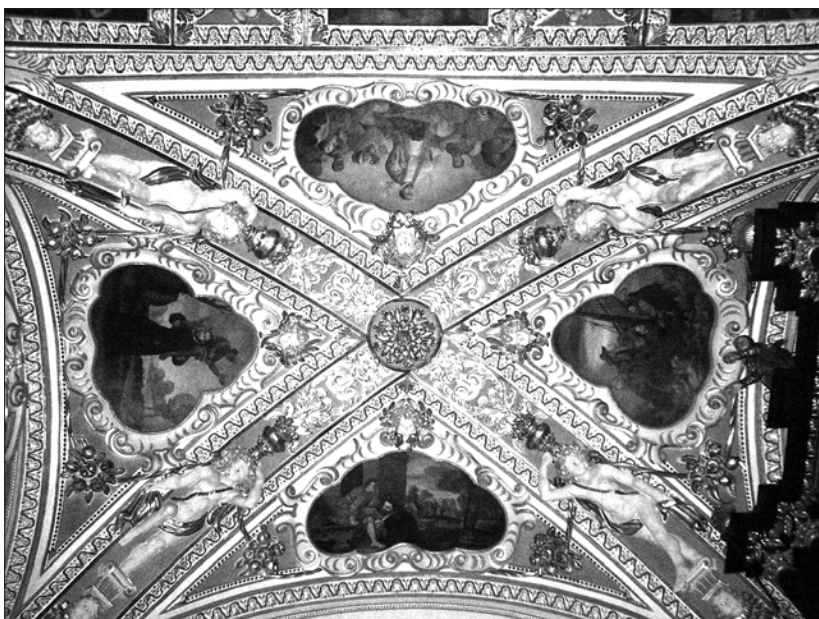
V roku 1639 sa začala štuková výzdoba bočných kaplniek v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave. Prvú a časť druhej kaplnky od oltára na južnej strane vyzdobil spolu s trefou kaplnkou na severe v rokoch 1639 a 1641

Giovanni Battista Rosso, (obr.2) ktorého protežoval mecén stavby kostola palatín Mikuláš Esterházi. Po dlhšej prestávke bol roku 1655 angažovaný štukatér *Jacopo Tornini*. (obr.3) Dokončil druhú kaplnku južne od lode, ktorú začal G. B. Rosso a vyzdobil prvú a druhú kaplnku od oltára na severe. Podľa dvojice anjelov nad jednou z kaplniek, vyzdobených Rossom, zhotovil nad ostatné kaplnky dvojice anjelov pridržiavajúce kartušu s názvom (zasvätením) kaplnky. Po ukončení Torniniho práce nastala opäť odmlka a v štukovej a maliarskej výzdobe interiéru kostola sa pokračovalo až ku koncu 17. stor.

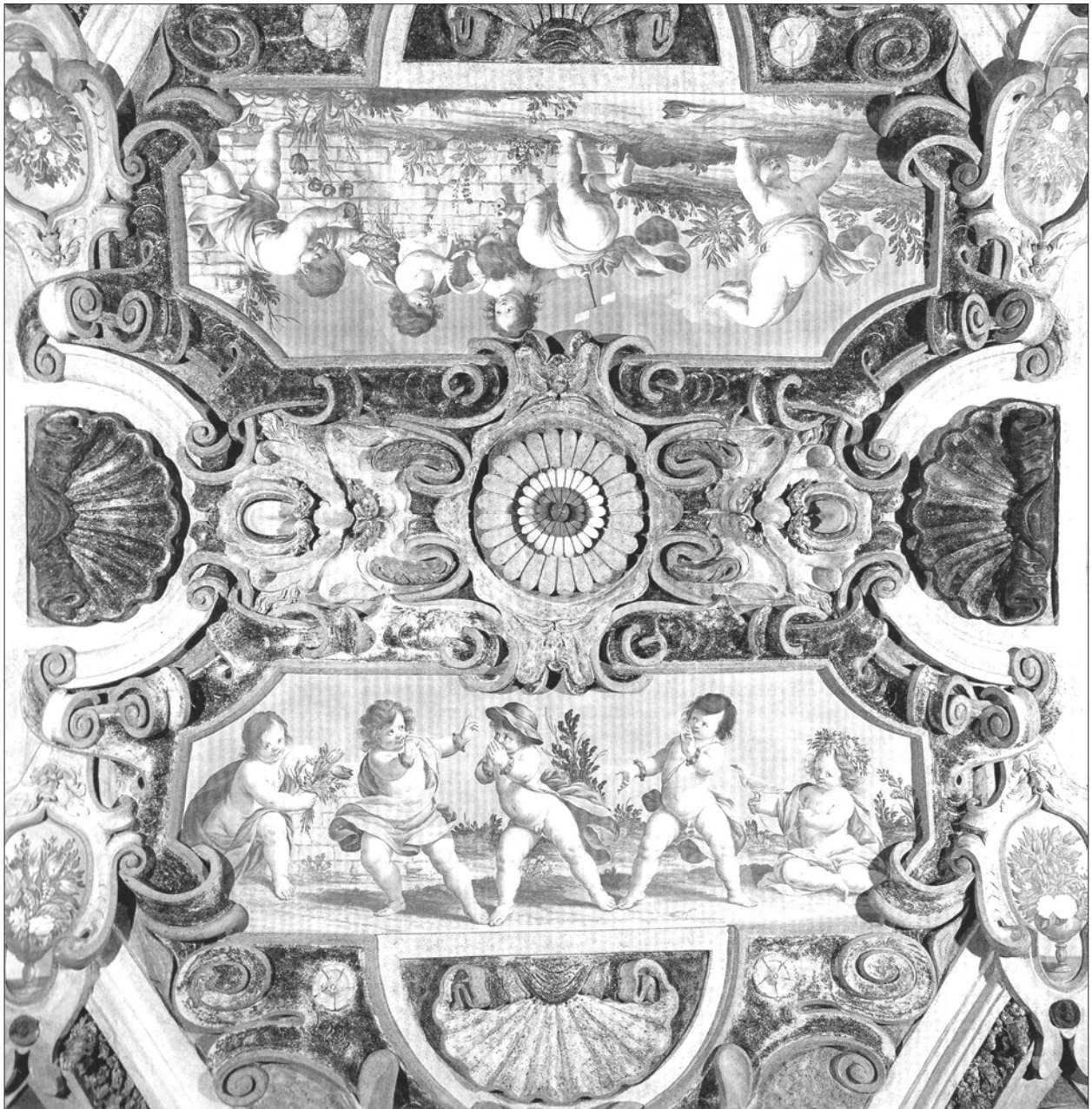
Na prvé významné stavby v Bratislave a Trnave prichádzali štukatéri (Rosso, Tornini a ďalší) zväčša z Klosterneuburgu, kde našli uplatnenie pri prestavbe augustiniánskeho kláštorného kostola početní talianski štukatéri už od 20. rokov 17. stor. Preto má aj štika na západnom Slovensku ešte v 50. rokoch stále formy manierizmu, vychádzajúceho z neskorej renesancie, podobné, s akými prišli talianski štukatéri do Rakúska už predtým – rozvrh výzdoby je prispôbostený geometrickému tvaru klenby, výzdoba je hustá, drobnopisná, niekedy lineárne zdôraznená zlátaním. Geometrické obrazce a hrany klenbových výsečí rámujú motívy tzv. vajcovca a perlovca. Putti (detské postavy zobrazujúce anjelikov s krídlami) a ignudi (detské nahé postavy bez krídel) v úlohe statických atlantov ešte príliš nevynikajú z ostatného dekoru. Vegetatívne prvky – kvetiny, festóny, zväzky ovocia sa uplatňujú v skromnej miere. V klenbových výsečiach sú malé kartuše pre maľby. V zaalpskom prostredí si talianski štukatéri osvojili prvky ako bešlag a boltec a tiež výrazné maskaróny. Rolverk, známy už predtým aj v Taliansku, bol postupne stále výraznejší a častejší, takmer nevyčerpateľne sa uplatňoval v rolverkových kartušiach a boltec a bešlag v groteskách. Maskaróny sa stávali stále bizarnejšími. Po polovici 17. stor. pribúda a pre veľké možnosti štylizácie si získava stále väčšiu obľubu staronový anticový akant a akantová rozvilina.¹⁰

Pálfiovci si *Filiberta Lucheseho* podržali ako projektanta, návrhára štukatúr a sčasti aj ich realizátora na svojich ďalších stavbách v polovici 17. stor. – na západnom Slovensku to bola prestavba hradov Červený Kameň a Bojnice.

V palácovom krídle na Červenom Kamene sa zachovalo najviac uká-



Obr. 3. Výzdoba klenby v Kaplnke sv. Františka Xaverského od Jacopa Torniniho, Kostol sv. Jána Krstiteľa v Trnave, foto: J. Šulcová.



Obr. 4. Sala terrena, hrad Červený Kameň, reprofoto z: RUSINA a kol.: Barok, 1998, obr. 204.

žok pravdepodobne z Lucheseho tvorby. V 50. rokoch zrejme navrhol skoro všetky štukatúry – v obytných miestnostiach a kaplnke na poschodí a v sale terrene na prízemí.¹¹ Jeho prácu a invenciu by mohli ilustrovať napríklad maskaróny, kde časť antropomorfnej tváre vo veľkej grimase prechádza do silne dynamického rolverku. Spleť prelínanie týchto foriem ešte zvyrazňuje farebné riešenie. Je bežné, že Luchese využíval nápady – „capricci“ – z rôznych vzorníkov. Invencia vtedy o.i. spočívala aj v umení výberu a kombinácií z veľkého množstva predlôh. To sa dalo využiť najmä pri realizácii takeého priestoru akým bola sala terrena, (obr.4) už svojou podstatou exotického a plného nápadov: grottové (jaskynné) prvky s vodným živlom, maskaróny, zrnité

omietky s prímiesou drveného skla (pre mihotavý svetelný efekt), optický klam (iluzívna maľba postavy vo dverách), dvojice ignudov vo funkcii malých atlantov, voľná plastika, maliarsky riešené selanky vo sviežich freskových farbách *Carpofora Tencallu*, drobné krajinky a antické mytologické motívy, farebnosť a štruktúra prírodnín.

V kaplnke na Bojníckom zámku (obr.5) sa Luchese ešte o čosi viac uvoľnil od podriadenia architektúre. Na klenbe rozložil rolverkové kartuše a vzájomne ich prepájal a prelínal za pomoci početných ignudov a puttov v dynamických pózach.¹² Použil aj dôvtipné capricci (napríklad dvojice puttov prestrkujú ruky cez blatiné lemy kartuší a držia dva konce stuhy umiestnenej medzi kartušami, na ktorej visí jablko). Napriek všet-

kému dôvtipu a vynachádzavosti aj Luchese ako štukatér patril ešte do okruhu talianskeho manierizmu.

Koncom 60. rokov sa objavuje vo Viedni nový autor – putovný štukatér *Giovanni Battista Barberini* (asi 1625 – 1691/91).¹³ Barberini vyzdobil novostavbu kostola servitov vo Viedni-Rossau úplne novou, nezvyklou a veľmi sugestívnou štukatúrou. Zakladala sa na prvkoch aranžovaných drapérií pridrižiavaných novým, naturalistickým detským typom puttov, ďalej na zvláštnych formách vrstvených mušlí a asymetrických kartuší. Výzdoba mala v oblúbe oválne medailóny a stropné zrkadlá, vejúce stuhy, ovocné a listové girlandy a iné doplnkové motívy. Najmä drapériami dosahoval autor pôsobivý divadelný účinok. Na segmentové oblú-



Obr. 5. Klenba v kaplnke, zámok v Bojniciach, foto: Archív Krajského pamiatkového úradu Trenčín.

ky edikúl rámujuúcich plytké bočné kaplnky usadil voľné plastiky sediacych biblických patriarchov a Sibýl, čo bol ďalší nový a silný efekt.¹⁴ Ďalšie prvky Barberini prevzal do svojho programu, keď začiatkom 80. rokov pracoval v severnom Rakúsku pri barokizácii a výzdobe kláštorného kostola v Kremsmünsteri.¹⁵ Niektorí tam pracujúci štukatéri sa Barberiniho štýlu priučili a priniesli ho do Viedne a odtiaľ aj na západné Slovensko a do západného Maďarska.¹⁶

V Novom Meste nad Váhom dal prepošť Jakub Haško v roku 1672 a potom v 80. – 90. rokoch vyzdobiť štukatúrou v barberiniovskom štýle prepoštský kostol a prepoštský palác – v ňom sa zachovala štukatúra len v Kaplnke sv. Jozefa a v refektári.¹⁷ Dominantnú súčasť výzdoby

hlavnej lode kostola tvoria veľké plnoplastické figúry apoštolov sediace na oblúkoch arkád a medailóny na pozadí riasených drapérií. (obr.6) Vo fyziognómii aj postavách figúr je nápadný naturalizmus. (obr.7) Viacerí bádatelia podotýkajú, že veľkosť figúr je v danom priestore nadmerná a nasvedčuje, že formy na ich zhotovenie boli asi určené pre iný, podstatne väčší priestor.¹⁸ K ďalšej zdôrazňovanej skutočnosti, že sú modelované „v trochu hrubšom vyhotovení“, dodávame, že formy na zostavovanie figúr, napríklad hlavy, sa s obmenami opakovane používali. Niektoré časti tela, napríklad bosé nohy, boli často modelované nešikovne a osadzované anatomicke nereálne, takže od vyhotovovania až po zostavovanie a modeláciu, resp. domodelovanie figúr, išlo zrejme o kolektívnu prácu štukatérov rôznej kvality. Ďalším výrazným prvkom hlavnej lode sú medailóny s malbami svätcov, orámované riasenou drapériou, ktorú pridržiavajú dvojice puttov. Aj putti majú miestami anatomické nedostatky a tvrdo a plošne tvarované drapérie. Nie je známa výzdoba klenby hlavnej lode z tohto štýlového obdobia, pretože pri požiari mesta v r. 1719 klenba údajne utrpela a neskôr bola obnovená s výzdobou uplatňujúcou už pásku. V bočných lodiach kostola sú steny členené symetricky

striedanými dekoratívnymi motívmi a kartušami s malbami svätých. Na stenách a v okenných špaletách sa vyskytuje hojnosť dekoratívnych prvkov ako mohutné zrkadlovo stáčané akantové rozviliny, ovocno – listové girlandy (aj s výskytom iných prvkov ako cvikla, reďkev, melón) s výrazným podielom vavrínového a dubového lístia. Sú tiež použité malé zväzky ovocia a kvetov zavesené na stuhách, dlhé vláčne kartuše a asymetrické kartuše ako vhodné výplne podhládov záklenkov a ne-



Obr. 6. Výzdoba lode, bývalý prepoštský (dnes farský) kostol, Nové Mesto nad Váhom, foto: Archív Pamiatkového úradu SR Bratislava.



Obr. 7. Figúra apoštola Petra, bývalý prepoštský (dnes farský) kostol, Nové Mesto nad Váhom, foto: Archív Pamiatkového úradu SR Bratislava.

pravidelných plôch, husto ryhované mušle a pod. V Kaplnke sv. Jozefa je nerovnorodá plastická výzdoba. Statické sochy na oltári sv. Rodiny majú hladkú, plynulú modeláciu, odlišnú od dramatickej modelácie apoštolov v kostole.¹⁹ Typicky barberiniovské sú trojrozmerné sochy patriarchov Abraháma a Jáкова stojace po bokoch okna súkromného oratória na západnej stene. Na pozdĺžnych stenách kaplnky sú pravidelne usporiadané akantové medailóny s reliéfmi popredných svätcov a svätíc známych rádo. Medailóny pozostávajú z hlboko vyrezávaných tvarov suchých akantových listov. Obmeny tvarovania akantu boli už od 70. rokov 17. stor. jednou z tém inovácií dekoratívnych prvkov štukatúry. Refektár sa vyznačuje prevahou rozmanitých vegetabilných a dekoratívnych prvkov barberiniovskej výzdoby, ktoré sa vyskytujú v kostole, aj v Kaplnke sv. Jozefa, ako sú pravouhlé a kvadriobické rámy obklopené pletencami ružových halúzok aj s kvetmi ruží, stočený akant prepletaný stuhou, ľalie, kartuše stáčané na okrajoch do rohov hojnosti a opäť veľká drapéria pridržiavaná puttami ako pozadie pre reliéfné figúry svätcov. **(obr.8)** Veľké pravouhlé rámy vyzdobené hustými rastlinnými festónmi a ďalšou výzdobou získali veľkú obľubu a boli často umiestňované na stropy a čelné steny významnejších miestností. Barberiniovský výzdobný repertoár už vylúčil vajcovce a perlovce ako lemujuce prvky a miesto nich používal lemovanie výrazným vavrínovým a dubovým listovcom aj s plodmi týchto stromov. Akantové lodyhy sú niekedy zakončené mohutným zhlukom bobúľ – plodov akantu. Modelácia dekóru sa vyznačuje výraznými lapidárnymi tvarmi a dužnatosťou naturalistických ovocných a listových prvkov.

V Trnave, v Kostole sv. Jána Krstiteľa sa pristúpilo koncom 17. stor. k výzdobe posledných dvoch bočných kaplniek pri západnom vstupe do kostola. **(obr.9)** Obidve sú riešené v barberiniovskom štýle. Na oblúkoch arkád sú dvojice veľkých plastík cirkevných otcov. Medzi nimi v štukových kartušiach boli pôvodne maľované erby novomestského prepošta Jakuba Haška (na severnej arkáde je dodnes – ťažko čitateľný, na južnej arkáde je viditeľný len na fotodokumentácii zo začiatku 60. rokov 20. stor., dnes je jeho miesto prekryté neutrálnou farebnou vrstvou). Výzdoba klenby obidvoch kaplniek je tiež rovnaká: v diagonálach klenby dominujú štyri hermovky – polpostavy



Obr. 8. Výzdoba refektára, bývalý prepoštský palác (dnes farský úrad), Nové Mesto nad Váhom, foto: D. Zacharová.

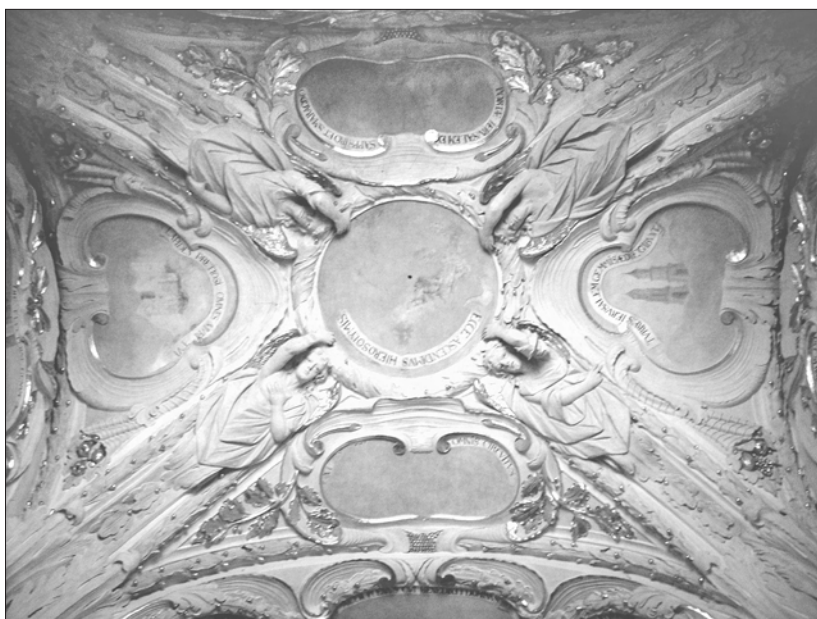
anjelov, ktorí nesú okrúhly medailón v strede klenby. V medailóne bola pôvodne zrejme maliarska výzdoba, ktorá sa nezachovala. Zachované maľby na stenách boli pôvodne orámované reliéfnymi rastlinnými rozvilinami, ktoré neskôr odstránili a zachovali sa len ich odtlačky na omietke. Spôsob stvárnenia figúr vrátane niektorých nedostatkov v modelácii sa opakuje v Novom Meste nad Váhom i v Trnave. Súvislosť medzi figurálnou výzdobou západných kaplniek v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave a v kostole v Novom Meste nad Váhom je nesporná.²⁰ Problémom zostáva spresnenie ich vzájomnej chronologickej následnosti.²¹

Niekoľko ďalších realizácií v barberiniovskom štýle podľa všetkého

vyhotovili v Trnave v priebehu 90. rokov štukatéri, ktorí buď neodišli do Nového Mesta nad Váhom, alebo sa odtiaľ vrátili (za predpokladu, že pri rozsahu a trvaní štukatárskej práce sa štukatéri vymieňali) a našla sa pre nich práca aj v Trnave.

Výzdoba v oratóriu kostola trnavských klarisiek a v trnavskej radnici je štýlovo príbuzná a pozostáva z pomerne úzkej škály barberiniovských prvkov.²²

Oratórium, zaklenuté valenou klenbou s výsečami, malo ako pôvodnú výzdobu z 30.–40. rokov prosté zvýraznenie hrán výsečí a kvadriobických zrkadiel na klenbe perlovcom, vajcovcom a zjednodušeným geometrizovaným listovcom. Niekedy na prelome 80. – 90. rokov



Obr. 9. Južná kaplnka pri západnom vstupe do Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave, foto: J. Šulcová.



Obr. 10. Figurálne reliéfy anjelov, stojacich na obláčkoch a s nástrojmi Kristovho umučenia, klenba oratória klariského Kostola Nanebovzatia Panny Márie v Trnave, foto: M. Kalinová.

boli doplnené na klenbu a do výsečí striedavo figurálne reliéfy anjelov – efébov a puttov, stojacich na obláčkoch a s nástrojmi Kristovho umučenia v rukách. (obr.10) Do kvadrilobov boli osadené plastické listovcové rozety. Na západnej čelnej stene je celoplošná štukatúra akantových rozvilín, doplnená girlandami z ovocia, kvetov a listov a uprostred vsadený veľký pravouhlý štukový rám s bohatým lemom z ružových vetvičiek. Nad rámom je oválna nápisová kartuša a pod rámom je zväzok palmových listov previazaný stuhou s iniciálami CANF a letopočtom 1690.²³ (obr.11)

V dvoch plochostropých miestnostiach bývalého tzv. Kuzmánovského domu, ktorý bol údajne v 20. rokoch 20. storočia pričlenený k radnici, je to v jednej miestnosti výzdoba stropu pravouhlými rámami olemovanými akantovými rozvilinami a kartušami. (obr.12) V druhej, taktiež plochostropej miestnosti, sú dve alegórie v podobe reliéfnych ignudov v okrúhlych medailónoch, s atribútmi. Alegória Chuti (obr.13) má v jednej ruke zväzok hrozňavých strapcov a listia, v druhej ruke – odmietavo natiiahnutej – vetvičku s plodmi citrónov. Tvár s nepríjemným výrazom je obrátená k vetvičke s citrónmi.²⁴ Alegória Ohňa má ako atribúty horiace sviece, misu s plameňmi a okolo seba ďalšie plamene a guľovité bombardy. Dôvodom zobrazenia týchto nesúrodých alegórií bol zrejme subjektívny výber majiteľa.

Figurálne reliéfy v Kuzmánovskom dome i na oratóriu klarisiek majú modelačné nedostatky, ktorými sa figurálna práca trnavskej skupiny vyznačovala. Kvalitnejšie sú len hlavy, zrejme z lepších foriem, ktoré sa na figúrach striedajú. Figurálnu výzdobu v oboch objektoch podľa nás nerealizoval C. A. Neurone, ale iný štukatér – štukatéri, ktorí mohli



Obr. 11. Štuková výzdoba západnej steny oratória v klariskom kostole v Trnave, foto: M. Kalinová.



Obr. 12. Výzdoba stropu štukovými rámami v bývalom Kuzmánovskom dome (dnes súčasť radnice) v Trnave, foto: J. Šulcová.

byť od Neuroneho nezávislí a nevynikali technickou zdatnosťou.

Barberiniovský štýl vidno na výzdobe klenby v miestnosti na prízemí meštianskeho domu na Štefánikovej ulici č. 37.²⁵ (obr.14) Bohatú výzdobu okrem rastlinného dekoru z barberiniovského repertoáru (akantové rozviliny, kvetinové girlandy, zvýraznenie hrán výsečí festónmi dubového listia aj so žaludmi) dopĺňa na klenbe ústredný okrúhly medailón s reliéfom Obrátenie Pavla,²⁶ (obr.15) orly,²⁷ ďalej drobné zoomorfné reliéfy s kresťanskou symbolikou (pelikán krmiaci mláďatá vlastnou krvou, fénix, holubica, baránok, slon zasiahnutý šípmi), olemované ružovými halúzkami zviazanými stuhou. Štukatérská práca



Obr. 13. Alegória „Chuti“ na strope miestnosti v bývalom Kuzmánovskom dome (dnes súčasť radnice) v Trnave, foto: J. Šulcová.

je robustnejšia, čím sa zvýrazňuje podtón jej barberiniovského pojetia. Realizáciu predlohy Obrátenie Pavla v trojrozmernom reliéfe a rovnako ani drobné zoomorfné reliéfy štukatér však modelačne nezvládol. Neskôr bola časť výzdoby klenby odstránená a na jej mieste vytvorený reliéf Najsv. Trojice.²⁸ Nevie sme komu dom v období vzniku štukatúr patril. Nahustený náboženský obsah výzdoby miestnosti mohol presahovať jednoduchý súkromný záujem a miestnosť mohla slúžiť napríklad niektorému náboženskému bratstvu, aké sa v tej dobe stále zakladali a intenzívne fungovali.

Výzdoba Súdnej siene v bratislavskej Starej radnici je hodnotnou ukážkou barberiniovského štukatérského štýlu v spojení so zaujímavým dobovo aktuálnym programom. (obr.16) Známe sú tu mená umelcov: maliar *Jonas Drentwett* (na klenbe ústredná maľba Posledného súdu, signovaná a datovaná 1695, zrejme aj ostatné maľby s motívmi spravodlivosti) a štukatér *Bastiano Corati-Orsati*.²⁹ Orly vo výzdobe súdnej siene symbolizujú moc, spravodlivosť a ušľachtilosť, girlandy, ktoré orly pridržiavajú, zas samotné myšlienky, teda ide o symboliku dopĺňajúcu predstavu spravodlivej justície. V bočných kartušiach sú alegorické maľby s heslami panovníka Leopolda I. a jeho syna a následníka Jozefa I., ktorými predstavitelia mesta zdôrazňujú svoju lojalitu voči trónu a väzbu spravodlivosti s panovníkom. Mohli ju dať demonštratívne najavo až teraz, koncom 17. stor., keď už mali v predstavenstve prevahu katolíci, pretože inak skoro celé 17. storočie bola situácia opačná.

V trnavskom Kostole sv. Jána Krstiteľa bola od dokončenia stavby klenba hlavného chrámového priestoru (presbytéria a lode) 60 rokov bez výzdoby až do nástupu *Pietra Antonia Contiho*.³⁰ Výzdoba podľa jeho návrhu je komplexné dielo a spočíva (okrem malieb v medailónoch a kartušiach) v jemnej precíznej štukatérskej práci v nízkom reliéfe, ktorou boli realizované najmä akantové rozviliny „v jemnom štýle“ a dlhé bohaté girlandy z kvetín, ovocia a listia. (obr.17) Lístky akantu boli hlboko vyrezávané a stáčané. Figurálnu zložku tvorili len nepočtení drobní putti. Ako akcent boli použité veľké, výrazne modelované a ryhované mušle. So štukatúrou ladila jej jemná pastelová farebnosť v niekoľkých príbuzných odtieňoch – lomená biela, svetlá a sýtejšia žltá a zlátenie. Zásobnicou Contiho štukového tvaroslovie pre Trnavu bol skrom-



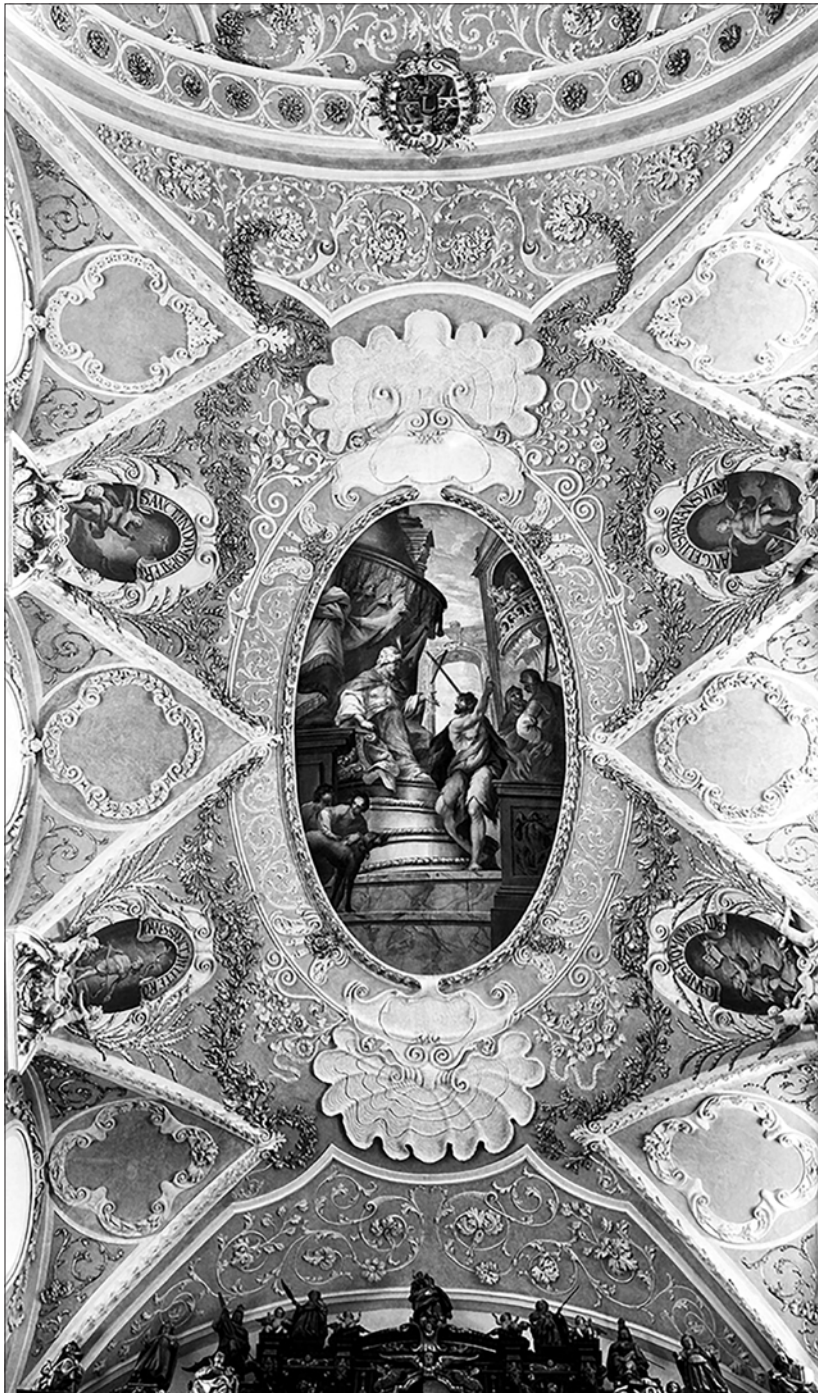
Obr. 14. Klenba miestnosti v meštianskom dome na Štefánikovej ulici č. 37 v Trnave, stav po odstránení mladších náterov, foto: J. Žuffová.



Obr. 15. Obrátenie Pavla, komparácia grafického listu a centrálneho reliéfu (pre lepšiu čitateľnosť v stave pred odstraňovaním mladších náterov) na klenbe v meštianskom dome na Štefánikovej ulici 37 v Trnave, foto reliéfu: J. Žuffová, grafický list zdroj: www.barok.me/KAT/Kat_xyz.htm # x60 navštívený 1.5.2020.



Obr. 16. Výzdoba Súdnej siene v Starej radnici v Bratislave, foto: Mestské múzeum Bratislava, 2013, č. HE 2011 SR 03.



Obr. 17. Štuková výzdoba od Pietra Antonia Contiho na klenbe presbytéria v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave, foto: V. Plekanec.

nejší výber z výzdoby pútnického kostola vo Frauenkirchen, na ktorej Conti už dlhšie pracoval.³¹

Prítomnosť Contiho dielne v Trnave podnietila zrejme jezuitov, aby ju zapojili aspoň sčasti do výzdoby schodiska v ich obytnom (východnom) krídle kolégia. Výzdoba bola začatá snád v 90. rokoch ešte v barberiniovskom štýle, z neznámych dôvodov však nepokračovala. V contiovskom štýle bola vyzdobená tiež len časť schodiska, niektoré časti neboli vyzdobené vôbec. Prvý úsek schodiska má barberiniovskú výzdobu – zaujímavú sú dvaja ignudi sediaci na rímse steny a na klenbe

girlandy, do ktorých sú okrem kvetov a ovocia vpletené aj reďkve a cvikla, čo je známe aj z výzdoby v Novom Meste nad Váhom. V medailónoch na klenbe a v kartušiach na stenách schodiska bola asi plánovaná maliarska výzdoba, podobne ako v jezuitskom kolégiu v Győri, čo však v Trnave zatiaľ nie je overené výskumom. Ďalší vyzdobený úsek schodiska a medzipodesta už majú na klenbe subtilnejšie contiovské štukatúry akantovo – kvetinových rozvilín, ignudi sú tu zakomponovaní medzi rozvilinami. Oblúkové nástupy na schodiskové ramená z prízemia a z 1. poschodia majú pozoruhodnú

bohatú výzdobu: nad záklenkom je stlačená oválna kartuša ozdobená mušľou a dlhými listnatými festónmi, ktoré na bokoch prichytávajú putti a nad nástupom z 1. poschodia je nad kartušou korunovaná imperiálna orlica. Ku contiovskému štýlu patrí aj výzdoba poslednej medzipodesty, kde sú na klenbe akantové rozviliny v ešte jemnejšom štýle než štandardný contiovský. Dopĺňajú ich štvorice okrídlených anjelských hlavíčiek a výrazné contiovské mušle.

Fragmenty kvalitne vyhotovenej plošnej štukovej výzdoby s jemnými akantovými rozvilinami sa nachádzajú na stene po bokoch vstupu do bývalej Kaplnky Zázračnej P. Márie v lodi Kostola sv. Kataríny (dnes ruína) v areáli zaniknutého františkánskeho kláštora zvaného „Katarínka“, v katastri obce Dechtice.³² Ostrá, virtuózna modelácia rozvilín poukazuje na prácu štukatérov z Contiho dielne, ktorí pôsobili v Trnave buď ešte roku 1700, alebo krátko potom. V hornej časti štukovej plochy okolo vstupu do kaplnky sú neurčité obrysy po odstránení reliéfnych štukových figur dvojice adorujúcich alebo vzlietajúcich anjelov, z ktorých sa zachovali len menšie torzá ich krídiel. Figúry anjelov boli zrejme súčasťou väčšieho centrálneho výjavu nad vstupom do kaplnky. K jeho zničeniu došlo v súvislosti s preložením mladšieho okna oratória nad vstupom. V súlade s contiovským štýlom sú aj zistené zvyšky pôvodnej farebnosti štukatúry: biela na ružovom podklade.

Conti v Trnave predstavil nový štýl, ktorý bol po roku 1700 vítanou zmenou a čoskoro sa rozšíril. Väčšinou išlo o použitie len istých prvkov jeho štýlu a jemnosť podania blízke-



Obr. 18. Erb ako súčasť výzdoby v centrálnej časti klenby v meštianskom dome na Štefánikovej ulici č. 3 v Trnave, foto: J. Žuffová.

ho Contiho štukey závisela od rôzne zručných štukatérov. V niektorých prípadoch možno rozoznať stále prítomný barberiniovský repertoár, len zjemnený contiovskou interpretáciou. Jedným z najrozšírenejších prvkov bola kombinácia jemných úponiek akantu³³ s výrazne prerézavanými lístkami, rozvetvených listnatých vetvičiek a listnato-ovocno-kvetinových girland. Do tejto vegetabilnej výzdoby sa vkladali medailóny s maľovanými alebo reliéfnymi výjavmi, alebo sa pridávali drobní ignudi či putti.³⁴ Niekoľko ďalších príkladov sa nachádza v Trnave, jej okolí i vo vzdialenejších lokalitách až po Marianku pri Bratislave, Skalicu a Trenčín.

V meštianskom dome na Štefánikovej ulici 3 v Trnave je v miestnosti na prízemí dekór valenej klenby s výsečami blízky výzdobe na Štefánikovej ulici 37, je však striedamejší a štukatérská realizácia je jemnejšia. (obr.18) Kompozícia výzdoby je zameraná na podčiarknutie erbu v strede klenby (o ktorom však nevieme, komu patril) v oválnom medailóne orámovanom ovocno-listnatým festónom. Medailón obklopujú ovocno-kvetinové girlandy s vejúcimi stuhami. Vo výbehoch klenby sú figúry orlov s rozpätými krídlami, stojace na vrstvených mušliach. Hrany

výsečí sú zvýraznené vavrínovým listovcom, doplnkovými motívami sú vetvičky a vo výsečiach klenby ploché akantové rozviliny s okrídlenými anjelskými hlavičkami. Erb v medailóne má v plochom, ale veľmi jemnom reliéfe prepracované rozviate prikrývadlá (faŕnochy). Voľba výzdobného repertoáru a jeho brilantné spracovanie nás vedú k názoru, že ide o prácu contiovského štukatéra – štukatérov z roku 1700, alebo krátko potom. Štýlu zodpovedá aj zistená pôvodná farebnosť vo svetlých odtieňoch: ružová a okrová na podklade v odtieni slonovej kosti.

V Brunovciach, na polceste medzi Piešťanmi a Novým Mestom nad Váhom, má kaplnka v kaštieli valenú klenbu s výsečami i okenné špalety pokryté reliéfnym dekórom akantových rozvilín, blízkom štýlu jemných úponiek. Miestami vidno nereliéfné akantové lístky, len vyryté do podkladu a pretreté rovnakým náterom ako reliéf. V osi klenby sú väčšie oválne medailóny s listnatými rámami a rolverkovými výbežkami, ktoré podopierajú ignudi. Plocha veľkých i malých medailónov je novšie pretretá bielym náterom, v malých medailónoch vo výsečiach klenby sú vložené girlandy zo zväzkov listia. Baculatí ignudi sú z väčšej časti skladaní z odliatkov z foriem, dopĺňaných

nešikovne tvarovanou nohou alebo rukou, čo je čiastočne maskované šerpou, alebo výhonkom akantovej rozviliny. Predpokladáme, že výzdoba je prácou dielne, ktorá sa po roku 1700 oboznámila s prvkami contiovského štýlu. Dnešné farebné riešenie po obnove okolo roku 2007 je v súlade s obvyklou farebnou škálou pastelových odtieňov okolo roku 1700: ružová a svetlo okrová, ignudi bieli, zlátenie drobných detailov.

V Modre, v meštianskom dome na Štúrovej ulici 13 bola do miestnosti, ktorá slúžila evanjelikom (po skončení ich prenasledovania vyhlásením Šopronského snemu roku 1681), navrátená funkcia evanjelickej modlitebne a neskôr bola v ďalšej miestnosti zriadená aj krstiteľňa. Obidve miestnosti majú klenbu s výsečami bohato zdobenú štukatúrou.³⁵ Štukatéri svoje remeslo zručne ovládali, ale výraz obidvoch miestností sa navzájom líši. Väčšia miestnosť, tzv. modlitebňa, je vyzdobená akantovou a vetvičkovou štukatúrou, prísne rešpektujúcou tektoniku klenby a zvýraznenou farebne kontrastnými pásmi a lístkovým strapcami na hranách výsečí. (obr.19) Do líc výsečí a do stredu klenby vložili medailóny s reliéfmi biblických výjavov, alegórií štyroch ročných období, reliéfmi Panny Márie a niekoľkých



Obr. 19. Štukatúra v tzv. „modlitebni“ v dome na Štúrovej ulici č. 13 v Modre, foto: D. Zacharová.



Obr. 20. Klenba tzv. „krstiteľne“ v dome na Štúrovej ulici č. 13 v Modre, foto: J. Žuffová.

svätíc a medailóny s dvomi šľachtickými erbmi (nepochybne garantmi „modus vivendi“ v nábožensky zmiešanej spoločnosti mesta). V čelách výsečí sú medailóny alegórií kresťanských mravoučných princípov, doplnené textami v nápisových páskach. V rastlinnom dekóre vidno značnú mieru štukátorskej improvizácie, keď rytá predkresba – s odchýlkami v súmernosti – bola často pozmenená aj pri modelácii detailov. Protikladom zručne realizovaných dekoratívnych prvkov sú veľmi diletantsky modelované figurálne scény s „reálnou“ farebnosťou v medailónoch. Kontrastná farebnosť odtieňov – sivoružový podklad, sivý, pomerne hustý, rastlinný dekór, tehlovočervená a zelená dodávajú štukovej

výzdobe tejto miestnosti výraz preplnenosti či ťažkopádnosti, výrazne odlišný od dojmu ľahkosti v menšej miestnosti (tzv. krstiteľni). V krstiteľni je použitý len vegetabilný dekór: subtilne vetvičky s lístím a kvetmi, zväzky kvetov, lístia a ovocia zavesené na stuhách, jemnejšie „vzdušnejšie“ akantové úponky a malé mušle. Ako klenák jednej z dvojíc výsečí je uplatnený výtvare pôsobivý motív hrozového strapca ovinutého úponkou viniča. (obr.20) Aj tu je hojný výskyt narysovaných, ale reliéfne nevytváraných lístkov, niekedy pretretých len farbou reliéfu, na účel dosiahnutia svetelného dojmu poltónov. So zreteľom na skutočnosť, že zriaďovanie akýchkoľvek ďalších evanjelických cirkevných priestorov okrem modlitebni bolo možné (alebo trpené) až neskôr, (podľa toho, ako sa vydávali ďalšie čiastkové povolenia a výnimky) predpokladáme, že krstiteľňa vznikla neskôr ako modlitebňa a teda ju aj vyzdobil iný štukatér – štukatéri, nezávislí od tvorcov výzdoby v modlitebni. Preto má aj iný celkový výraz, ktorý ju posúva do 1. desaťročia 18. storočia.

V Trnave, v Bazilike sv. Mikuláša ranobarokovú štukovú výzdobu v kaplnke v severnom podveží a v sakristii dal vyhotoviť trnavský rodák a mecenáš – prelát Andrej Kürtössy. Jeho identitu dokladajú erby v týchto priestoroch.³⁶ Výzdoba upútava bohatou figurálnou reliéfnou zložkou. V podveží je to dramaticky modelovaný ústredný reliéf Nanebovzatia P. Márie a dôstojne stlmené reliéfy štyroch evanjelistov

a Zvestovania Márii. (obr.21) Doplnkový dekór tvoria zarolované drapérie spínané okrídlenými hlavičkami anjelíkov – putti, oblaky a dlhé zvlnené nápisové pásky s dnes zatretými nápismi. Pasívne plochy pokrývajú jemne modelované akantové rozviliny s dlhými výhonkami a riedko osádzanými lístkami, medailóny spájané do pásov, alebo zakomponované do akantu – v týchto medailónoch sú v škále ružovohnedých tónov maľované postavičky puttov hrajúcich na hudobné nástroje. V dvojpriestorovej sakristii sa v západnej časti už objavuje výraznejšia podoba páskového dekóru, reliéfne figúrky puttov na oblakoch s atribútmi Kürtössyho prelátskeho stavu (kanonik ostrihomského arcibiskupstva s právom pontifikálií, t. j. infule a berly) a jeho erb s nápisovou páskou a chronogramom (letopočet sa nedá spresniť pre poškodené miesta v nápise). Vo východnej časti sakristie sedia na dvoch kútových pätkách klenby veľké plnoplastické figúry orlov, na líci a v čelách výsečí je výzdoba vetvičiek a na klenbe je opäť dekór pásky v kombinácii s jemnými akantovými rozvilinami. (obr.22) V medailónoch v dvoch poliach klenby sa vznášajú reliéfni putti v oblakoch. Putti držia atribúty, ktoré vyjadrujú počiatok a vrchol Kürtössyho cirkevnej dráhy od vysvätenia (kalich, paténa, štvorhranná čiapka duchovných „kvadrátik“, kniha) po získanie titulu trogirského biskupa v roku 1709 (biskupský kríž, berla, kniha). Kürtössyho výzdoba v Bazilike sv. Mikuláša je významným kvalitným súborom štukatúr s prelínaním prvkov barberiniovského a contiovského dekóru a objavujúcej sa pásky z prelomu 1. a 2. desaťročia 18. storočia. Je tiež obsahovo zaujímavým príkladom výtvareneho vyjadrenia vlastnej cirkevnej kariéry preláta.

Bravúrný štukatérsky štýl a modelácia postáv, ktorá charakterizuje výzdobu v severnej podvežovej kaplnke a v sakristii v bazilike, sa nápadne zhoduje s reliéfom sv. Vojtecha s puttami pridržiacimi jeho atribúty (biskupskú berlu a tri oštepky) nad vstupom do kaplnky pristavenej ku severnému krídlu seminára Adalbertina. Zo štýlového a časového hľadiska ho mohol vytvoriť štukatér, ktorý pracoval aj pre Kürtössyho. Súčasťou reliéfu sv. Vojtecha je erb (neúplný) novomestského prepošta Jakuba Haška a hovoriaca páska so zatretým textom. V budúcnosti by odkrytie textu na páske v rámci reštaurátorskej obnovy reliéfu mohlo prispieť k vysvetleniu toho zvláštneho anachronizmu.



Obr. 21. Výjav Nanebovzatia P. Márie v severnej podvežovej kaplnke v Bazilike sv. Mikuláša v Trnave, foto: M. Dobšovič.



Obr. 22. Štukatúra na klenbe vo východnej časti sakristie v Bazilike sv. Mikuláša v Trnave, foto: P. Ďurko.

Vplyv contiovského štýlu mal dosah aj do väčších vzdialeností od pôvodného trnavského centra a nezáviselo to len od geografických daností, ale aj, či skôr hlavne, od záujmov donátorov.

V Marianke pri Bratislave, v areáli bývalého pavlínkeho kláštora s významnou pútnickou tradíciou, je Kaplnka sv. Studne. Vnútri je v konchách a v ich cvikoch nad oknami a nad vstupom celoplošný štukový motív akantových rozvilín v štýle jemných úponiek s neobvyčajne dynamicky („strapato“) vykrajovanými listami, ktoré predstavujú jednu z krajných možností vývinu barokového akantu a svedčia o vysokej zručnosti štukatérov. Štukatúra sčasti zasahuje aj do malieb v konchách. Predpokladáme, že ju mohli realizovať kvalitní remeselníci z Contiho okruhu.³⁷

Kláštorný refektár v Marianke bol vyzdobený v rámci rozsiahlych prác, ktoré v areáli kláštora uskutočnil kardinál prímás Christian August Saský, keď si ho po roku 1711 zvolil ako trvalé sídlo, pretože v Bratislave sa už dlhší čas šírila morová epidémia. Štukovú výzdobu refektára, zaklenutého valenou klenbou s výsečami pokladáme za kompozíciu barberiniovsko – contiovských vege-

tabilných motívov, už ovplyvnených štýlom Santina Bussiho.³⁸ (Obr. 23) Mušľa a hmotnejší akant sú nad dnes zamurovanými dvernými otvorami traktu a v podhladoch okenných ník. Vo veľkých kvadrilobických medailónoch sú len fragmenty malieb. Menšie kruhové a oválne medailóny majú lemy z naturalisticky modelovaného ovocia, listov a kvetín, hore zviazaných stuhou a dolu s priloženými väčšími akantovými listami. Motív obklopujú subtilne akantové rozviliny a symetricky rozložené vetvičky, pričom rovnako sú vetvičky previazané stuhami na obvodových stenách. Reliéfny dekór dopĺňajú ryhované mušle a okrídlené anjelské hlavičky. V menších oválnych reliéfoch sú drobné figurálne reliéfy scén zo života sv. Pavla z Téb (Pavol Pustovník). Sprievodné texty k nim boli uvedené v nápisových páskach pod medailónmi, dnes sú však veľmi zlomkovité a zle čitateľné.³⁹ Vegetabilný dekór je štýlovo dosť rôznorodý, vyznačuje sa pomerne veľkou rozmanitosťou motívov a dobrou kvalitou štukatérskych prác, kým tvorcom figurálnych reliéfov v medailónoch zreteľne chýbala štukatérska zručnosť. Reštaurátorsky obnovená farebnosť štukovej výzdoby je na bielom podklade ružová, figu-

rálne reliéfy v medailónoch sú biele, hovoriace pásy, lemy klenbových výsečí a štukových zrkadiel na klenbe nesú svetlookrovú farebnosť.⁴⁰

V Skalici, v Kostole Najsvätejšej Trojice je štuková výzdoba sústredená na víťazný oblúk, vstup do sakristie a organový chór (nevynímajúc náročne riešené oltäre).⁴¹ Od strednej kartuše na víťaznom oblúku, podopieranej dvojicou puttov, prechádzajú jemné akantové a listovcové



Obr. 23. Výzdoba refektára v bývalom kláštore pavlínov (dnes exercičný dom Kongregácie bratov tešiteľov z Getsemany) v Marianke, foto: J. Šulcová.



Obr. 24. Výzdoba vo frontóne nad vstupom do sakristie v Kostole Najsvätejšej Trojice v Skalici, foto: M. Kalinová.

girlandy k pilierom víťazného oblúka. Na rímsach pilierov sedia veľké plnoplastické figúry adorujúcich anjelov. Nad vstupom do sakristie je dynamický, konkávny rozoklaný frontón, ktorého dekor tvoria dlhé bohaté kvetinové girlandy a okříd-

lené anjelské hlavičky v oblakoch. (obr.24) Napriek mnohým vápeným náterom tu možno tušiť kvalitnú modeláciu štukatúry. Girlandy a rozviliny sa opakujú aj na architektonicky subtilne riešenej arkádovej prednej stene organového chóru. Zvlášť



Obr. 25. Výzdoba dekórom pásky a puttov v priestore lekárne v bývalom kláštore jezuitov (dnes piaristov) v Trenčíne, foto: Archív Pamiatkového úradu SR Bratislava.

bohato a drobnopisne je modelovaná dlhá girlanda odvíjajúca sa od stredu trojuholníkového tympanónu nad stredným oknom chóru. Zaujímavé sú aj veľké ažúrové konzoly parapetu chóru. V podklenutí chóru sú veľké oválne medailóny s maľbou a v cvikoch okolo malieb jemné akantové rozviliny v contiovskom štýle jemných úponiek s použitím rôzne odstupňovaného reliéfu akantových lístkov a úponiek. V celej lodi a na podporách arkád chóru je použitý náročný prvok kompozitnej volútovej hlavice s figúrami orlov, ktorí držia v zobákoch malé listové girlandy. Štukové prvky sú zatiaľ pokryté vrstvou náterov (posledný biely), ktoré potláčajú ich modeláciu. Výzdoba sa zatiaľ bez bližších údajov a spresnení pripisuje *Pietrovi Antoniovovi Continmu*.⁴² O nových prvkoch a výraznej figurálnej výzdobe veľkými sochami, zatiaľ v okruhu jeho tvorby po roku 1700 na západnom Slovensku nezvyklých, sa dá povedať, že sú prejavom jeho sochárskeho talentu, ktorý tu mal možnosť preukázať, i keď nevieme, či sa v návrhu opieral o vzorníky a na modelovanie a realizáciu svojich návrhov mal dobrého modelára – modelárov, v štukatérstve označovaných ako *plasticatore*.

V bývalom jezuitskom, neskôr piaristickom kláštore v Trenčíne sa po požiari kláštora uskutočňovali v rokoch 1709 – 1713 opravy a výzdoba, ktorej ukážky nachádzame v bývalých priestoroch refektára a lekárne. V refektári sa nachádza štuková výzdoba z prvkov známych aj z contiovského dekoru, avšak výraznejších a zhustenejších. Charakteristický contiovský štýl jemných akantových rozvilín tu abscentuje, naopak prevažuje starší typ výrazného barberiniovského akantového listu na akantových kartušiach, okrúhlych stropných zrkadlách a vo výbehoch klenbových výsečí. V kartušiach sa striedajú ovocno-listové koše a ovocno-listové zväzky zviazané stuhou. Na čelnej stene je štukovým rámom a ovocnými girlandami sprevádzanými vejúcimi stuhami vyznačené čestné miesto. Modelácia je precízna a má dobrú výtvarnú úroveň, ale na nízkej klenbe pôsobí ťažko. V lekární sa ku contiovským prvkom na klenbe a na medziokennom pilieri pridáva v okenných nikách výrazný dekór pásky. (obr.25) Putti v medailónoch v nikách okien majú v rukách lekárenské rekvizity. Ide tu okrem čiastkovej práce zrejme viacerých príležitostných štukatérov aj o odraz prelínania štýlových vplyvov v situácii okolo a po roku 1700.

Súhrnne možno povedať, že v 17. a na začiatku 18. storočia mohlo západné Slovensko vďaka svojej zemepisnej polohe prijímať podnety štukatárskej tvorby zo širšej oblasti rakúskeho Podunajska a prihraničných oblastí, avšak cez určitý filter realizácií úzkej skupiny významných stavebníkov a donátorov z kruhov šľachtickej a cirkevnej elity. Odraz

týchto podnetov sa potom objavuje v štukovej výzdobe v prostredí širších spoločenských vrstiev vrátane meštianskych, vo viac alebo menej kvalitnom pochopení a remeselnom zvládnutí až do 1. štvrtiny 18. storočia, kedy štukatérsky repertoár 17. storočia doznieva a mizne. Do úvahy treba tiež brať, že dnes zachované významnejšie pamiatky štukatúry

17. storočia na západnom Slovensku predstavujú len torzo pôvodného riešenia a aj s pomocou zatiaľ taktiež medzerovitých historických správ a dokumentov ich môžeme hodnotiť len s vedomím relativity našich záverov.

Poznámky

¹PREIMESBERGER, Rudolf: Notizen zur italienischen Stukkatur in Österreich. In: *Arte e artisti dei Laghi Lombardi, vol. II : Gli stuccatori dal barocco al rococo*. Como, 1964, s. 325 – 350; VOIT, Pál: *Der Barock in Ungarn*. Budapest, 1971; TAPIÉ, Victor-Lucien: *Barok*. Bratislava: Pallas, 1971; SCHEMPER, Ingeborg: *Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum*. Wien-Köln-Graz: Böhlau Verlag, 1983; SCHEMPER-SPARHOLZ, Ingeborg: *Höfische Dekorationen des 17. Jahrhunderts im burgenländisch – westungarischen Raum*. In: *Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland, Heft 73*. Sigel WAB, 73, 1986, s. 217 – 249; FIDLER, Petr: *Architektúra seicenta: Staviteľia, architekti a stavby viedenského dvorského okruhu v Rakúsku, Čechách, na Morave a na Slovensku v 17. storočí*. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV, 2015, 923 str.

²FIDLER, ref. 1, s. 115.

³ŠULCOVÁ, Jana: Stavba pálfyovskej záhradnej rezidencie v Bratislave. In: *ARS*, 1991, 2, s. 139 – 149; Filiberto Luchese (1606 – 1666) pôsobil od r. 1640 ako štukatér, staviteľ a fortifikačný inžinier vo Viedni. Postupne prevzal práce na stavbách projektovaných G. B. Carlom a po jeho smrti (1645) ho vystriedal aj v hodnosti cisárskeho staviteľa na stavbách za Ferdinanda III. Popri tom pracoval aj na stavbe Pálfiho záhradnej rezidencie, podľa: FIDLER, ref. 1, s. 157 – 158; Možno vysloviť predpoklad (zatiaľ nedoložený), že aj na štukatérskej výzdobe v paláci Bratislavského hradu, ktorá naplno prebiehala koncom 40. rokov, mohol Luchese viesť skupinu štukatérov pracujúcich aj na výzdobe Pálfiho rezidencie.

⁴JANKOVIČ, Vendelín: Historická štúdia. In: KRIŽAN, Maxo – JANKOVIČ, Vendelín – ŠEPÁKOVÁ, Petra: *Zámocká ulica č. 47 v Bratislave – zbytok Pálffyovského paláca, podrobný umelecko – historický a architektonický sondážny výskum, sprievodná správa*. Mestská správa pamiatkovej starostlivosti Bratislava, 1975. Archív Mestského úradu ochrany pamiatok Bratislava, sign. V-100/b.

⁵FIDLER, ref. 1, s. 88 a pozn. 153.

⁶FIDLER, ref. 1, s. 145 – 149, 157 – 158; Roku 1641 štukatér „pán Phylliberto“ dostal za (neznáme) štukatérske práce v záhradnom paláci pomerne veľkú sumu 142 zlatých. ŠULCOVÁ, ref. 3, s. 145 a pozn. 26.

⁷ŠULCOVÁ, Jana: Opravy stropov v paláci Bratislavského hradu v 17. storočí. In: *Pamiatky a múzeá*, 1992, 2, s. 39 – 40. Doskové maľby od Leonarda Juvenela, zobrazujúce činy a cnosti cisára Ferdinanda II. boli na stropy znova osadené do jednoduchých lištových rámov ozdobených len pozlátenými gombíkmi. Táto výzdoba zanikla pri tereziánskej prestavbe paláca v 18. stor.

⁸RUSINA, Ivan: *Renesančná a baroková plastika v Bratislave*. Bratislava: Tatran, 1983, s. 56 a obr. IX. G. B. Rosso bol žiadaný štukatér, potvrdená je jeho výzdoba v rokoch 1639 – 1640 v dvoch bočných kaplnkách a potom v roku 1649 v jednej – nedokončenej v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave. In: DUBNICKÝ, Jaroslav: *Ranobarokový univerzitný kostol v Trnave*. Bratislava, 1948. V roku 1641 sa G. B. Rosso zrejme zúčastnil na výzdobe bočných kaplniek jezuitskeho kostola v Győri (VOIT, ref. 1, s. 27), potom snáď pracoval dlhšie v Pálfiho paláci v Bratislave, kde roku 1646 vyzdobil štukatúrou dva

z piatich okrúhlych záhradných pavilónov (FIDLER, ref. 1, s. 100 – 101 a pozn. 187). Treba povedať, že predpokladaná Rossova štukatúra (transfer) a jeho doložená výzdoba v Trnave sa značne líšia: trnavská je drobnopisná, husto vyplňajúca klenbu, bratislavská je voľnejšia, pozostáva z väčších tvarov a plôch a z menšieho množstva výzdobných prvkov, čo vedie k úvahe, že tu nejde o Rossovu štukatúru, prípadne, že realizoval návrhy iného štukatéra – do úvahy prichádza Filiberto Luchese (pozri o ňom tiež ŠULCOVÁ, ref. 3 a 11). Za prístup do objektu a súhlas s fotografovaním v Pálfiho paláci ďakujem vlastníkovi pánovi Karolovi Pavlú.

⁹Podobu saly terenu, ktorá bola v 80. rokoch 20. stor. v dezolátnom stave, zisťoval rad architektonicko – historických a reštaurátorských výskumov. Následne boli nálezy reštaurátorský konzervované, ale neodstránené príčiny vlnnutia objektu zavinili opäť ich značné poškodenie a v súčasnosti konštatujeme, že hrozí ich zánik. KRIŽAN – JANKOVIČ – ŠEPÁKOVÁ, ref. 4; IVICOVÁ, Lucia – SNOPOK, Ladislav – ŠTASSEL, Ivo: *Umeleckohistorický, architektonický a archeologický výskum Zámocká ul. 47 (bývalý Pálffyovský palác), sprievodná správa*. Bratislava: Mestská správa pamiatkovej starostlivosti, december 1985. Za poskytnutie autorského exemplára na štúdium a na reprodukciu vybraných výkresov a obrázkov ďakujem I. Štasselovi z Mestského ústavu ochrany pamiatok Bratislava; *Reštaurátorský prieskum a zaisťovanie omietok v sale terene bývalého Pálffyho paláca, 1. etapa, Zámocká ul. 47, Bratislava, 1986/87*. Vysoká škola výtvarných umení, Katedra reštaurovania umeleckých a historických pamiatok. Archív MÚOP Bratislava, sign.

V 1444 (len fotodokumentácia, nečíslované, autori výskumu a dokumentácie neuvedení); *Reštaurátorský prieskum a zaistovanie omietok v sale terrene bývalej Pálffyho paláca, 2. etapa, Zámocká ul. 47 Bratislava, 1987/88*. Vysoká škola výtvarných umení, Katedra reštaurovania umeleckých a historických pamiatok. Archív MÚOP Bratislava, sign. V 1443 (len fotodokumentácia, nečíslované, autori výskumu a dokumentácie neuvedení). Steny sály terreny majú na ploche iluzívne kvádrovanie a plastické členenie pilastrami so zrnitým povrchom hnedočervenej farby s prímiesou drveného skla (na vytvorenie jagavého efektu). Pilastre nesú jemne profilovaný preklad. Pod hlavicami pilastrov sú plastické maskaróny. Medzi pilastrami sú plytké, polkruhovo zaklenuté polia evokujúce niky a nad „nikami“ sú polygonálne vpadliny. „Niky“ i vpadliny majú stredný spustený klenák, iluzívne maľovaný v podobe maskarónu. V „nikách“ i vpadlinách sú stopy maľby, ktoré sa v niektorých vpadlinách podarilo zrekonštruovať – predstavujú bájne morské bytosti – tritónov, jeden trúbí na mušľu, druhý sa vezie na vzpínajúcom sa fantazijnom „morskomo koňovi“. Plastické profilované ostenia pôvodných, oblúkom zaklenutých vstupov, majú v cvikoch štukové aj iluzívne „en grisaille“ maľované pololežajúce postavy, imitujúce výraz kamenných sôch. Nad jedným zo vstupov je fragment figurálnej maľby znázorňujúcej Paridov súd. V iných polohách nad architektonickým riešením stien sa fragmenty výjavov nedali sceliť, celkovo však naznačujú, že išlo o motívy z antickej mytológie. K výzdobe valenej klenby so silne zvetranou a opadanou omietkou nepriniesla dostupná dokumentácia žiadne poznatky. Výrazné architektonické poňatie stien pripomína aspoň voľbou základnej koncepcie fasády veľkého talianskeho vzoru – architekta Giulia Romana – ktorý pred polovicou 16. storočia vytvoril v Mantove v početných palácových fasádach a najmä v Palazzo del Té – záhradnom paláci kniežacieho rodu Gonzaga – veľmi napodobňované predlohy. Domnievame sa, že tento vplyv sa mohol odraziť na návrhu sály terreny, ktorého autorom mohol byť Filiberto Luchese. Za prístup do objektu a súhlas s fotografovaním v Pálffyho paláci ďakujem vlastníkovi pánovi Karolovi Pavlú.

¹⁰PREIMESBERGER, ref. 1; SCHEMPER, 1983, ref. 1; VOIT, ref. 1.

¹¹V rokoch 1654 – 1655 pracoval v izbach na poschodí ako pomocník štukatéra Carla Marliana Alessandro Sereni (neskôr majster a žiadaný štukatér v Rakúsku). Na štukovej výzdobe v sale terrene pracoval v rokoch 1655 – 1657 s prestávkami Francesco Bussi (ďalšia činnosť nie je známa) a za realizáciu grotty v sale terrene dostal zaplatenú pomerne vysokú sumu 200 florénov. Roku 1655 pracoval na štukatúrach v kaplnke brat Filiberto Lucheseho Domenico. Individuálny prejav zúčastnených štukatérov sa nedá spoľahlivo rozlíšiť, zrejme preto, že pracovali podľa návrhov autora *Filiberto Lucheseho*, čo neumožňovalo ich výraznejší vlastný prínos a tiež preto, že ich iné práce nie sú známe, resp. sú anonymné, podľa: MEDVEČKÝ, Jozef: *Anjelsky hrad v Karpatoch: Carpofovo Tencalla a ranobaroková výzdoba hradu Červený Kameň*. Societas Historiae Artium, 2015, s. 36, 44 – 46; ŠURIN, Miroslav: *Hrad Červený Kameň. Sala terrena: Správa z reštaurátorského*

prieskumu a návrh na reštaurovanie. Bratislava, október 1999. Umeleckohistorická spolupráca E. Ševčíková, umeleckoremeselné práce Vladimír Kubovčík, metodik Pamiatkového úradu SR – regionálne stredisko Bratislava, E. Sabadošová. Archív PÚ SR, č. R 3658; ŠURIN, Miroslav: *Hrad Červený Kameň. Sala terrena: Dokumentácia vykonaných reštaurátorských prác*. Bratislava, apríl 2002. Archív PÚ SR, č. R 4015.

¹²Predlohou mu mohol byť vzorník ornamentálnych návrhov, ktorý publikoval nemecký striebrotepec a grafik žijúci v Holandsku Jan Lutma (1584 – 1669), podľa: SCHEMPER, 1983, ref. 1, obr. s. 110. Plocha klenby zaplavená rolervkovými kartušami a hustým figurálnym komparzom vytvárala v štukatúre 17. stor. nezvyklú štruktúru s novým výtvarným efektom. Treba však pripomenúť, že v nádašdyovskom zámku Šárvar je okrem klenby slávnostnej sály v inej miestnosti klenba „bez prerušenia pokrytá štukovou sieťou kartuší“, SCHEMPER-SPARHOLZ, 1986, ref. 1, s. 230. Jej autorom by mohol byť okolo roku 1657 tam činný *Andrea Bertinalli* a nápad mohol mať priamo od *Lucheseho*, s ktorým mohol udržiavať kontakt od čias, keď spolupracovali na výzdobe Pálffyho záhradnej rezidencie v Bratislave, alebo sprostredkované cez svojho chlebobdarcu grófa Nádašdyho.

¹³Barberiniho pravdepodobne poznal Carlo Martino Carlone (Lucheseho staviteľ) a priviedol ho z Lombardie do Viedne, aby vyzdobil vnútro nového kostola servitov vo Viedni-Rossau (Luchese bol zrejme autorom návrhu fasády kostola a C. M. Carlone ju realizoval). Barberini – celoživotne putovný štukatér – mal vtedy už za sebou skúsenosti z realizácie viacerých kostolov vo svojej domovine a takto získaný výtvarný arzenál využil vo svojom prvom ucelenom diele na pôde Rakúska vo Viedni - Rossau. Barberiniho výzdoba bola v roku 1670 už hotová, SCHEMPER, 1983, ref. 1, s. 136. Preimesberger uvádza dokončenie výzdoby až roku 1678, čo je otázne, PREIMESBERGER, ref. 1, s. 326.

¹⁴Prototypmi plastík prorokov a Sibyl boli pred Berninim vždy ich maľované figúry od Michelangela v Sixtínskej kaplnke a tiež Raffaelove maľby bradatých starcov. Aj v 17. storočí boli ešte aktuálne a širé množstvom rytín, SCHEMPER 1983, ref. 1, s. 149 – 150. Tieto vzory preberal i Barberini.

¹⁵Okrem tvarosloví, ktoré si prevzal z výzdoby kostola servitov vo Viedni-Rossau, v Kremsmünsteri vytvoril figúry mladíkov – efébov, ktoré mali pôvodne zdobiť výbehy klenieb v každom klenbovom poli hlavnej lode, ale použili sa pre bočné lode. Pramene dokazujú, že figúry vytvoril sám Barberini. Jedným z jeho pomocníkov bol *Girolamo Alfieri*, ktorý neskôr v kláštornej priestoroch mimo kostola pracoval aj samostatne, ale úplne v barberiniovskom štýle. Prvky výzdoby z Kremsmünsteru (figurálne, vegetabilné i architektonické) veľkou a mnohotvárnosťou prekonáva výzdoba v blízkych kláštoroch – staršia z roku 1677 v kostole v Garstene, mladšia z roku 1684 v sakristii kostola v Schlierbachu, podľa: PREIMESBERGER, ref. 1, s. 333 – 334.

¹⁶AGGHÁZY, Maria G.: Stuccatori e scultori comaschi in Ungheria. In: *Arte Lombarda*, 1955, 1, s. 99 – 108. (szerk.); FAZEKAS, István – KÁDÁR, Zsófia –

KÖKÉNYESI, Zsolt: *Jezsuita jelenlét Győrben a 17. – 18. században: Tanulmányok a 375 éves szent Ignác-templom történetéhez*. : Győr, 2017; Štukatúry na hlavnom schodisku bývalého jezuitského konventu v Győri, datované 1697 (obr. s. 60 – 61) a v jezuitskej lekárni tamtiež, datovanej maľbou P. Márie v štukovej kartuši na koniec 17. stor. (obr. s. 270 – 271), bez autorskej atribúcie, sú zostavené z barberiniovských prvkov.

¹⁷J. Gábriš uvádza zmienky podľa dnes neprístupných správ (denník J. Haška, záznam o škole z r. 1697, záznamy v archíve prepozitúry „z neskoršej doby“) a opiera sa tiež o tradované údaje. Podľa nich štedrý mecén Juraj Selepčeni roku 1672 ako Haškov protektor sľúbil financovanie barokizácie prepoštského kostola, ku ktorej dal sám podnet. Juraj Selepčeni Haška ovplyvnil pri výbere umelcov (t.j. barberiniovského smeru) a Haško sám navrhol štukovú a maliarsku výzdobu kostola, kaplnky aj refektára. Výzdoba všetkých priestorov trvala údajne 15 rokov. Gábriš čerpal tieto údaje prevažne z: REVICZKY, Bertalan: *A boldogságos Szűzről címzett Vágújhelyi prépostságos története*. Trencsén, 1897, podľa: GÁBRIŠ, Július: *Dejiny prepozitúry Panny Márie v Novom Meste nad Váhom*. Bratislava 1968, s. 42 – 43. Súhlasíme s názorom Čerchlovej, že išlo skôr o návrhy ideového programu výzdoby v týchto priestoroch. ČERCHLOVÁ Zuzana: *Štuková výzdoba kostola Narodenia P. Márie, kaplnky sv. Jozefa a refektória bývalej prepoštskej budovy v Novom Meste nad Váhom: Diplomová práca*. Bratislava: Katedra dejín výtvarného umenia FFUK, 1999, s. 28. Je možné, že Haško poznal, aspoň sprvu, barberiniovskú výzdobu len zo Selepčeniho informácií. Selepčeni sa mohol s Barberiniho výzdobou kostola oboznámiť počas svojich častých úradných návštev Viedne. Predpokladáme, že túto výzdobu do Nového Mesta priniesli (dnes neznámi) viedenský štukatéri, doporučení Selepčeni, možno Taliani, ale nie je vylúčené, najmä neskôr, že popri nich už aj štukatéri domáceho pôvodu. AGGHÁZYOVÁ-GYULÁCSI, Mária: Niekoľko pamiatok z dielne G. B. Barberiniho na Slovensku. In: *ARS*, 1969, 1, s. 141 – 148; AGGHÁZY, Maria G.: *Neuere Fragen zur Tätigkeit der norditalienischen Stukkateure in Ungarn*. In: *Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa*. Hg. Konstantin Kalinowsky, Poznaň, 1981, s. 141 – 157. Výzdoba za prepošta Haška prebiehala s prestávkami zhruba v troch etapách: výzdoba presbytéria v kostole mohla byť ukončená roku 1672, keďže v tomto roku bol zhotovený a snáď aj inštalovaný hlavný oltár (ČERCHLOVÁ, ref. 17, s. 42 – 43), výzdoba ostatných priestorov v kostole, refektára a Kaplnky sv. Jozefa potom zrejme pokračovala 2. etapou podľa toho ako postupovali stavebné práce a ako bol k dispozícii potrebný počet výkonných štukatérov a financie. Čerchlová uvádza, že Kaplnka sv. Jozefa a refektár boli podľa nápisov okolo stropných maľieb v oboch priestoroch vyzdobené až v rokoch 1687 – 1694 (ČERCHLOVÁ, ref. 17, s. 77). Keďže ide o značne dlhý časový údaj, mohol by podľa nášho názoru znamenať skôr jednu z etáp celej výzdoby v Novom Meste nad Váhom. Domnievame sa, že k realizácii 3. etapy – veľkých sôch apoštolov a dvojíc putov v kostole mohlo dôjsť až po rokoch 1680 – 1682, kedy bol Barberini činný pri výzdobe kláš-

torného kostola v Kremsmünsteri a jeho monumentálna figurálna tvorba sa stala známou a priučili sa jej aj jeho pomocníci – snáď až koncom 80. rokov, alebo dokonca po roku 1692 (porov. AGGHÁZYOVÁ-GYULÁCSI, ref. 20).

¹⁸PREIMESBERGER, ref. 1; AGGHÁZYOVÁ-GYULÁCSI, 1969, ref. 17; AGGHÁZY, 1981, ref. 17. Aggházyová tu uvádza pre výzdobu kostola i Kaplnky sv. Jozefa veľkými sochami veľmi skoroé datovanie 1667. To nepokladáme za možné, pretože vtedy ešte nebola hotová ani výzdoba v servitskom kostole vo Viedni-Rossau, ani Barberininho práce v Kremsmünsteri v rokoch 1680 – 1682; SCHEMPER 1983, s. 165, ref. 13. Schemper uvádza, že ide o možné diela Barberininho spolupracovníkov, ktorí v hrubom prevedení použili jeho figurálne formy. Aj napriek veľkosti sôch môže byť dôsledkom toho, že boli použité staršie formy postáv, vytvorené pôvodne pre väčší priestor.

¹⁹„K tejto náročnej práci, k vytvoreniu trojrozmerných figur, mohol byť prizvaný na krátku dobu kvalitnejší, na túto prácu špecializovaný štukatér.“ a „Oltár a pravdepodobne aj západná stena Kaplnky sv. Jozefa mohli vzniknúť po roku 1687.“ Podľa: ČERCHLOVÁ, ref. 17, s. 77. Je možné, že iný osobitný umelec sa zhostil aj návrhu bohato členenej architektúry oltára. Oltár a sochy (aj v nadstavci) nespája jeden štýl.

²⁰Poukázal na ňu už DUBNICKÝ, ref. 8, s. 104 – 115 a KAHOUNOVÁ, Denisa: *Nové Mesto nad Váhom: umelecká monografia*, 1960, s. 34 – 50. AGGHÁZYOVÁ-GYULÁCSI, ref. 1, s. 148, udáva rok realizácie výzdoby kaplniek 1692 ako archívne doložené (uvádza prameň Országos levéltár, Budapest, Acta Jesuitica Tyrnaviensia, Fasc. 7, fol. 17 – 22, zost. Gyéressy), nie však presnú citáciu k výzdobe dvoch kaplniek po bokoch západného vstupu do Univerzitného kostola v Trnave, ktorá bola realizovaná v barberiniovskom štýle a z iniciatívy prepošta Haška, ako dokazujú jeho erby v kartúšiach medzi dvojicami sôch cirkevných otcov. PAVLOVSKÝ, Ladislav – KOŽAR, Vladimír – ŠTURDÍK, Sergej – KLAČAN-SKÁ, Katarína (umeleckohistorická časť – v zväzku sa nenachádza): *Reštaurovanie štukovej a maliarskej výzdoby kaplnky vchodovej (vľavo) v Univerzitnom kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave, záverečná reštaurátorská správa*. Trnava, november 2001. Archív PÚSR, sig. R 3952; SABO, Lubomír: *Záverečná správa z reštaurovania kaplnky južnej vchodovej Kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave*. 2000. Archív PÚSR, sig. R 3829; V súčasnosti, v stave po ukončení reštaurátorských prác, je erb na severnej arkáde ťažko čitateľný. Na južnej arkáde je miesto erbu prekryté neutrálnou farebnou vrstvou – erb je viditeľný len na fotodokumentácii zo začiatku 60. rokov 20. stor. In: LEIXNER, Albert: *Protokolárny záznam o reštaurovaní štukovej výzdoby prvej ľavej kaplnky univerzitného kostola v Trnave*. 1962. Archív PÚSR, osobný fond Alberta Leixnera, inv.č. OF AL 329 – 331. V priloženej fotodokumentácii sa nachádza aj fotografia arkády južnej (pravej) kaplnky s viditeľným Haškovým erbom.

²¹Zatiaľ je priestor len pre dohady a nepriame súvislosti, z ktorých by sa dalo usudzovať, že talianskych štukatérov zabezpečil v 2. pol. 80. rokov (prednostne pre Trnavu) arcibiskup Selepčeni.

²²DUBNICKÝ, ref. 8, s. 128. ČAMBÁL,

Pavol: *Reštaurátorský prieskum oratória v Západoslovenskom múzeu v Trnave*. Ars Antiqua, 1992. Správa je uložená v Západoslovenskom múzeu – muzeálna knižnica, evid. č. 124; ČAMBÁL, Pavol: *Návrh na reštaurovanie štukovej výzdoby oratória bývalého kláštora klarisiek v Trnave*. Trnava 05 1995. Archív Krajského pamiatkového úradu Trnava, príř. č. 52; ORIŠKO, Štefan: Z výsledkov výskumu domu č. 1 na Hlavnej ulici v Trnave. In: *Pamiatky Trnavy a Trnavského kraja* 6. Trnava, 2003, s. 23 – 28 a pozn. 1. Reštaurátorské prieskumy domu č. 1 na Hlavnej ulici v Trnave realizovala v rokoch 1993 – 1995 firma Ars Antiqua (reštaurátori L. Sabo a M. Nemeč), vyhodnotenie vykonal Štefan Oriško.

²³ŠTIBRÁNYIOVÁ, Mária: Trnavskí majstri murári, kamenári, sochári, maliari a štukatéri 17. storočia. In: *Problémy umenia 16. – 18. storočia, zborník referátov zo sympózia*. Umenovedný ústav SAV: Bratislava, 1987, s. 79 – 91. Zatiaľ je prijímaná interpretácia iniciál s dátumom ako „Carlo Antonio Neurone fecit (zhotovil) roku 1690“ podľa Štibrányiovej. Štibrányiová vzťahuje tento údaj na celú výzdobu oratória. Možnosť pripísať C. A. Neuronemu celú výzdobu však spochybňujeme pre veľký rozdiel v kvalite výzdoby západnej steny oproti figurálnej výzdobe. Domnievame sa, že štukatérskym zameraním bol Neurone *decoratore* – špecialista na ozdobné prvky a nie *plasticatore/plastificatore* – figuralista, sochár. Štibrányiová v citovanej štúdii zároveň uvádza v Trnave dvoch štukatérov Neuronovcov, pravdepodobných bratov – Carla Antonia a Marca Antonia, ktorí pôsobili v Trnave koncom 80. rokov až asi do roku 1696, kedy údaje o nich miznú. Výdavky na nemenovaných štukatérov v účtovnej knihe mesta Trnava z r. 1689 vo výške 100 florénov za výzdobu izby v Kuzmánovskom dome, sa podľa Štibrányiovej najpravdepodobnejšie týkajú Neuronovcov. Domnievame sa však, že ak radnica platila aj za výzdobu v Kuzmánovskom dome, potom by tento dom (alebo jeho časť, ktorej sa výzdoba týkala?) mal patriť radnici už vtedy a nie až od 20. rokov 20. storočia. Výzdoba v radnici mohla byť súčasťou rozsiahlejších úprav, ku ktorým mohlo dôjsť napr. po veľkom požiari mesta roku 1683. Štukatúry za 100 florénov, ktoré nemohli byť drobnou prácou, sa dnes už v priestoroch pôvodnej radnice nenachádzajú. Ak existovali, mohli zaniknúť pri mladších stavebných úpravách, ktoré zatiaľ neboli architektonicko – historicky skúmané.

²⁴Veľmi podobnú charakteristiku uvádza RAMLER, Karl Wilhelm: *Allegorische Personen zum Gebrauche der bildenden Künstler der bildenden Künstler*. Berlin, 1788, s. 23, heslo Der Geschmack.

²⁵V súčasnosti sa reštaurátorská obnova štukovej výzdoby nachádza v štádiu po očistení a čiastočnom vytmelení poškodení dekoratívnych prvkov. Pri čistení bola zistená pôvodná farebnosť: podklad ružový, reliéfne prvky sivé a okrové, plocha hviezdicového zrkadla v strede klenby modrá. Na zistenie pôvodnej farebnosti reliéfu Obrátenie sv. Pavla v medailóne v strednom zrkadle klenby chýba odstránenie tvrdej krusty mladších náterov neznámeho zloženia, ktoré by vyžadovalo osobitnú pozornosť. ČAMBÁL, Pavol: *Štefánikova 37, Trnava, reštaurátorská správa z výskumu a návrh na reštaurovanie*

štukovej výzdoby klenby. Trnava, 2010. ŽUFFOVÁ, Jaroslava: Meštiansky dom na Štefánikovej ulici č. 37 v Trnave: K najvýznamnejším poznatkom architektonicko – historického výskumu. In: *Pamiatky Trnavy a Trnavského kraja* 18. Trnava 2015, s. 11 – 26 (k štukovej výzdobe s. 20 – 24). Podľa chronogramu na strednom klenáku uličného portálu: „16 DOMA RENO 76“ bol dom opravovaný v roku 1676. K tomuto dátumu však nemožno vzťahovať štukovú výzdobu vnútri domu, ktorá je podľa nášho názoru zo štýlových dôvodov neskoršieho pôvodu.

²⁶Scéna je reliéfnou reprodukciou zobrazovania tejto témy od francúzskeho maliara Laurenta de La Hyre z roku 1638. Maliar vyhotovil rozmerný obraz s touto témou na objednávku parížskeho cechu zlatníkov, ktorý ho ako votívny dar dal umiestniť do Katedrály Notre Dame. Následne autor vytvoril lept, ktorý sa rýchlo rozšíril a obraz spopularizoval, takže vznikali jeho kópie. Téma a jej výtvárné spracovanie Laurentom de La Hyre boli úspešné najmä v krajinách, kde prebiehala rekatolizácia. Ako maliarska kópia sa obraz roku 1641 objavil aj na oltári v jednej z bočných kaplniek jezuitského kostola v Győri a zrejme ako inšpirácia cestou intenzívnych kontaktov győrskejších a trnavských jezuitov aj v Trnave. Za informáciu a poskytnutie fotografií (originál obrazu, lept, oltárny obraz v Győri) ďakujem Jozefovi Medveckému.

²⁷S figurami orlov sa stretáme v štukovej výzdobe v poslednej tretine 17. stor. na západnom Slovensku viackrát: v Trnave (v dome na Štefánikovej 37, neskôr na Štefánikovej 3, v sakristii Baziliky sv. Mikuláša) a v Bratislave (Súdna sieň v Starej radnici). Orol bol v kresťanskej symbolike nositeľom mnohých významov: okrem atribútu apoštola sv. Jána je symbolom Kristovho nanebovstúpenia, pri Poslednom súde volá „Bedal!“, je znamením moci a kráľovskej hodnosti, orli pridrievajúci kvetinové festóny symbolizujú ušľachtilé myšlienky a pod. (HALL James: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha, 1991, s. 315). Tiež symbol Božej všemohúcnosti, obraz sily viery, spravodlivosti, neúnavnosti v hľadaní duchovného poznania, kontemplácie a pod. (STUDENÝ Jaroslav: *Křesťanské symboly*. Olomouc 1992, s. 210 – 211). Stvárnenie orla v týchto súvislostiach nachádzalo v 17. storočí, v dobe zostavovania mnohovýznamových ikonologických programov výtvárnej výzdoby, veľa možností využitia.

²⁸Predlohou mohla byť sochárska kompozícia Najsv. Trojice v nadstavci hlavného oltára v augustiniánskom kláštornom kostole v Klosterneuburgu od Mathiasa Giulianiho Steinla z r. 1714. Na Štefánikovej č. 37 je jej reliéfná podoba, avšak v podaní menej zručného štukatéra, ktorému okrem modelácie robilo problém aj dodržanie vzájomnej miery hlavných a podružných postáv (anjeli).

²⁹Jonas Drentwett, freskant z augsburgskej dynastie Drentwettovcov, činný najmä vo Viedni a okolí. Čoskoro zmenil maliarsky štýl, po roku 1700 vynikol najmä ako maliar grotesiek, ktorými vyzdobil palácové stavby a parkové pavilóny princa Eugena Savojského. Rodina Corati-Orsati (tiež Caratti-Orsatti) pochádzala z Bissonne v švajčiarsko-talianskej provincii Ticino/Tessin. Pochádzali z nej viacerí architekti a štukatéri: vo Viedni sa roku 1694 spomína Giovanni Battista Carate-Orsato

(*Armoriale Ticinese*, s. 81) a ďalší s týmto priezviskom, Peter, v 30. – 50. rokoch 18. storočia (PREIMESBERGER, ref. 1, s. 331). Spomína sa príbuzenstvo rodiny Corati-Orsati s G. B. Barberinim a Girolamom Alfierim (1654 – 1740), ktorí pracovali pri výzdobe kláštorného kostola v Kremsmünsteri v rokoch 1684 – 1687. Pracovník vzťahu Barberiniho a Alfieriho spomína okrajovo aj AGGHÁZYOVÁ, ref. 11 a ref. 16. Meno Bastiano Corati-Orsati sa v uvedených súvislostiach nevyskytuje, hoci v jeho štukatárskej práci výrazne rezonuje barberiniovský štýl. Nespomína sa ani v lexikónoch výtvarných umelcov. Meno Antona Corati-Orsatiho, pravdepodobne štukatéra, je zachytené v 17. storočí v Trnave. V skomolenej forme Anton Charadi Ersoty je v roku 1699 zapísané v Maisterbuchu cechu murárov a kamenárov v Trnave (RAGAČ Radoslav: Príspevok k dejinám ranonovovekej talianskej komunity v Trnave. In: *Pamiatky Trnavy a Trnavského kraja* 22. Trnava 2019, s. 9 – 13, tam pozn. 19). Anton Stucator, štukatérsky majster, mal v roku 1695 daňové nedoplatky u mesta Trnavy. Vlastnil meštiansky dom bez pozemkov (RAGAČ, tamže, s. 11 a pozn. 19). Ide zrejme o jednu a tú istú osobu štukatérského majstra Antona Corati-Orsatiho, ale jeho príbuzenský vzťah k Bastianovi nepoznáme a nevieme mu zatiaľ pripísať žiadne konkrétne štukatérské dielo.

³⁰Úlohou zabezpečiť štukovú i maliarsku výzdobu a zlátenie, vrátane obstarania materiálu a lešenia poveril Contiho zmluvou z júna 1699 mecén kostola, palatín knieža Pavol Esterházi (1639 – 1713), ktorý toto poslanie prevzal po svojom otcovi, palatínovi kniežati Mikulášovi Esterházim. (1583 – 1645). Nepochybne to bol Pavol Esterházi, kto odsúhlasil návrh výzdoby, vypracovaný zrejme Contim a uložil mu aj jeho realizáciu do konca roka 1699 (čo sa predžilo až do augusta 1700). DUBNICKÝ, ref. 8. Išlo pritom možno o to, aby bol Conti čo najmenej zdržiavaný od práce pri výzdobe františkánskeho pútnického kostola na esterházijskom panstve vo Frauenkirchen (vtedy Boldogaszony), ktorý dávali Esterháziovci zároveň stavať ako svoj definitívny rodový pohrebný kostol.

³¹SAUR *Allgemeines Künstlerlexikon*. Band 21. K. G. Saur, München – Leipzig 1990, s. 13 – 14, heslo Conti, Pietro Antonio: Pôvodne sochár, štučky porovnateľné so Santinom Bussim a Baltasarom Fontanom. Pochádzal z Lugana, rok narodenia a úmrtia nie je známy, ani doba, kedy začína pracovať v habsburskej monarchii. Po roku 1696 realizoval štukovú výzdobu slávnostnej siene v kaštieli sudcu Istvána Felsőbüki-Nagya v obci Bük (pri Kőszegu), kde sa výrazne prejavuje jeho sochárske nadanie a po dekoratívnej stránke vplyv raných prác viedenského štukatéra Santina Bussiho (o Bussim pozri: BAGYINSZKI Zoltán: *Száz magyar kastély*. Debrecen, 2001, s. 120 – 121). V Győri je Contimu pripisovaná štuková výzdoba hlavného schodiska v bývalom jezuitskom kolégiu v roku 1697, v rokoch 1697 – 1702 (s prerušením 1699 – 1700 v Trnave) v službách Pavla Esterháziho vyhotovil výzdobu františkánskeho kostola vo Frauenkirchen. Conti realizoval štukovú výzdobu v kostoloch v Kőszegu a v Šoproni a po roku 1704 vyzdobili podľa jeho návrhu bývalý karmelitánsky Kostol Najsvätejšej Trojice v Skalici, BALÁŽOVÁ, Barbara – MEDVECKÝ, Jozef –

SLIVKA, Dušan: *Medzi zemou a nebom*. Societas historiae artium 2009, s. 36.

³²ŽUFFOVÁ Jaroslava: *Kláštór sv. Kataríny Alexandrijskej* (tzv. *Katarínka*) pri *Dechticiach*, ruina lode a presbytéria kostola: *Architektonicko – historický a umelecko – historický výskum*, 6. etapa. Bratislava, december 2018, 141 s., nálezovalá situácia NS 3. s.51–54. Archív KPÚ Trnava, zbierka výskumných správ, sig. T 837. Na celkové zveladenie a okrášlenie už existujúcej kaplnky odkázal roku 1698 vo svojom testamente finančné prostriedky Ján Labšanský starší, ktorý bol pokračovateľom v donátorskej činnosti zakladateľov kláštora Gabriela Erdődyho a jeho manželky Judity Amade. Štukovú výzdobu vnútra Kaplnky Zázračnej Panny Márie i vstupu do nej z lode kostola považuje Žuffová (cit.d.) za podobnú výzdobe klenby a pilastrov trnavského Univerzitného kostola.

³³V štukatúre tento výraz akantovej rozviliny predznačili už koncom 80. rokov 17. storočia viedenský štukatér tzv. „štýlom jemných úponiek“ (Stil der zarten Ranken), ktorý sa od polovice 90. rokov (prvé práce r. 1695) už naplno prejavuje u Santina Bussiho (PREIMESBERGER, ref. 1, s. 327 – 328); Rozvíliliny modelovali štukatéri na predryté tvary úponiek a lístkov často s improvizácnou ležernosťou – niektoré úponky a lístky neboli vymodelované do reliéfu (niekedy ani na predryté miesto), ale boli ponechané len v rytom tvare a opatrené náterom podľa farebného rozvrhu celku. Tieto nuansy reliéfu slúžili na dosiahnutie väčšej živosti a malebnosti celku (SCHEMPER, 1983, ref. 1, s. 158).

³⁴Pôvodcom tejto zostavy bol vlastne Santino Bussi, ktorým sa Conti inšpiroval (SAUR, ref. 31; BAGYINSZKY, ref. 31; PREIMESBERGER, ref. 33).

³⁵Záujem o výzdobu sakrálnych priestorov (najmä maliarsku, ktorá bola relatívne najprístupnejšia a neraz veľmi bohatá) nebol protestantom cudzí. Za konzultáciu ďakujem Prof.ing.arch. Janke Krivošovej PhD.; Pozri tiež KRIVOŠOVÁ Janka: *Evanjelické kostoly na Slovensku*. Liptovský Mikuláš: Transcius 2001; ŽUDEJ Juraj – DUBRAVSKÝ Ján a kol.: *Dejiny Modry*. Mesto Modra: Mestský úrad Modra, b.d., s. 173 – 175, 539; PAVLOVSKÝ L. – ŠTURDÍK S. – KOŽÁR V.: *Meštiansky dom, Štúrova ul. č. 13, Modra*, č. ÚZPF 475/0 – štuková a maliarska výzdoba: *Reštaurátorský výskum a návrh na reštaurovanie štukovej a maliarskej výzdoby*. 2004; SABADOŠOVÁ Elena: *Modra, meštiansky dom, Štúrova č. 13, štuková a maliarska výzdoba klenieb dvoch miestností: Umeleckohistorický výskum*. Bratislava, 2004 (je súčasťou *Reštaurátorského výskumu a návrhu na reštaurovanie*). Reštaurátorské práce prebehli v rokoch 2004 – 2013. PAVLOVSKÝ, Ladislav – ŠTURDÍK, Sergej – KOŽÁR, Vladimír – SABADOŠOVÁ, Elena (umeleckohistorické vyhodnotenie): *Meštiansky dom, Štúrova ul. č. 13, Modra*, č. ÚZPF 475/0 – štuková a maliarska výzdoba: *Dokumentácia vykonaných reštaurátorských prác*. December 2013. SABADOŠOVÁ Elena: Ojedinelá štuková výzdoba meštianskeho domu v Modre. In: *Monument revue*. Roč. 8, 2019, č. 1, s. 2 – 9. O prvom obnovení štukatúry ako celku (vrátane prepísania textov v nápisových páskach modernou slovenčinou a moderným písmom) hovorí text tabuľky pod medailónom s reliéfom „Chod“ za Kristom: OBNOVIL SAMU-

EL ŽÁK S MANŽELKOU KRISTÍNOU r. ŠTETKA r. P. 1911. Pod tabuľkou je nápis: Maľoval R. Hornák z Modry. Dnešný výraz a farebnosť štukatúry je výsledkom reštaurátorského výskumu a vyhodnotenia stavu zachovalosti viacerých vrstiev polychrómie. Po plošnom odkryve bola obnovená 3. vrstva, v erboch obnovená rekonštrukcia farebnosti z r. 1911 (cit. z: *Dokumentácia vykonaných reštaurátorských prác*. December 2013, s. 5-6, 8, 23).

³⁶Andrej Kürtössy (1648 – 1732) po štúdiách v generálnom seminári v Trnave bol farárom na rôznych miestach, kanonikom ostrihomského arcibiskupstva, opäť rôznych kláštorov a predstaveným cirkevných okrskov v rôznych diecézach Uhorska. Jeho kariéra vyvrcholila, keď bol v roku 1709 vymenovaný za trogirského biskupa. Na Trnavu pamätal rôznymi donátorskými aktivitami, medzi najväčšie patrí oprava a rozšírenie kláštora klarisiek po požiari roku 1683 (krátené): GILÁNYI Marek: Niekoľko poznámok k erbom v Bazilike sv. Mikuláša v Trnave. In: *Pamiatky Trnavy a Trnavského kraja* 20. Trnava, 2017, s. 41 – 45; ŠMIGROVSKÝ, František: *Trnava, r. kat. kostol sv. Mikuláša, severná podvežbová kaplnka, reštaurátorský výskum a návrh na obnovu*. 2012. So súhlasom autora výskumu F. Šmigrovského a autora fotografií M. Dobšoviča mi dokumentáciu poskytol Tomáš Kucman – týmto im za porozumenie a spoluprácu ďakujem. Výskum zistil základný jednotiaci biely náter štukového povrchu, prvú vrstvu farebnéj polychrómie (v malých sondách zistená biela v odtieni slonová kosť, svetlosivá a okrová, čierne písmená na nápisových páskach) a ďalšie 3 – 4 nátery s posledným dnešným v odtieňoch lomenej bielej a svetložltej. V sakristii sa reštaurátorský výskum zatiaľ nekonal, dnešná farebnosť štukatúry je lomená biela na svetložltom podklade.

³⁷Na stavbu prispeli čiastkou 1000 zlatých palatín Pavol Esterházi a krajinský personál (zástupca panovníka v súdnych záležitostiach) barón Maholáni. Na strednom klenáku kamenného vstupného portálu kaplnky je vyrytý letopočet 1696. Roku 1698 dokončil v kaplnke „neznámy bratislavský maliar“ výmalbu na tému legendy objavenia zázračnej sošky P. Márie, ukrytej v Svätej studni. SERFŐZŐ, Szabolcs: Die Deckenmalerei der Pauliner Walfahrtskirche und der Heiligen Brunnenkapelle in Mariatal. In: *ARS*, 43, 2010, 2, s. 157 – 159. Štuková výzdoba, ktorá z technologických dôvodov musela predchádzať maľbu, vznikla pravdepodobne v rokoch 1696 – 1698. Svätá studňa bola ťažiskovým miestom významu celého kláštora pavlínskeho rádu ako pútnického miesta a celouhorského centra rádu. Výstavba architektonicky i výtvarne premyslenej kaplnky bola preto významným počínom, ktorým sa prezentovali najvyšší hodnostári krajiny (palatín Pavol Esterházi) a cirkvi (arcibiskup a zároveň generálny predstavený pavlínskeho rádu Imrich Esterházi). Bolo by preto len prirodzené, keby na vyhotovenie štukatúry palatín poskytol pár štukatérov pracujúcich v jeho službách.

³⁸BAGYINSZKI, ref. 31 a PREIMESBERGER, ref. 33.

³⁹V refektári sa stretávame s dosť častým javom, že výzdoba končila pri okraji klenby alebo v kúte miestnosti ako neúplný fragment – „koľko vyšlo.“ Zatiaľ nebolo preukázané, že stena, po ktorú bola výzdoba dotiahnutá, bola priečkou, ktorá by len prerušila ucelenú výzdobu pôvodnej

väčšej miestnosti (tento jav sa vyskytoval aj na stene s oknami). Domnievame sa, že dôvodom bolo, že návrh výzdoby nebol vyhotovený presne podľa rozmerov konkrétneho priestoru. Je zvláštne, že to zrejme neprekážalo a dlhodobo sa to vyskytovalo (napríklad jednoduché štukové lemy geometrických obrazcov z 30. – 40. rokov na klenbe oratória v klariskom kostole v Trnave, figúry orlov vo výzdobe Súdnej siene Starej radnice z r. 1695 v Bratislave a iné).

⁴⁰SIKORIAK, Ján – FLAJŽÍK, Milan: *Mariánka, objekt bývalého pavlínskeho kláštora, reštaurátorský výskum a návrh*

na reštaurovanie výtvarnej výzdoby miestnosti kláštorného refektára. Október 1997, strany nečís. Archív KPÚ Bratislava, dokumentácia bez čísla. Reštaurátorským výskumom boli zistené tri vrstvy omietky s fragmentmi výzdoby. Štuková výzdoba s maľbami v kvadrilobických zrkadlách na klenbe sa nachádzala na 2. historickej vrstve omietky – táto bola zvolená na reštaurátorskú obnovu štukatúry a konzervačné ošetrovanie fragmentov malieb v zrkadlách na klenbe.

⁴¹Kostol si pôvodne postavili v polovici 17. stor. protestanti. V období zostreňných represíí im bol odobraný a pridelený jezu-

itom, ktorí ho užívali, kým si nedostavali vlastný kostol. V roku 1700 prevzali kostol karmelitáni a okolo roku 1704 sa pustili do stavebných úprav a výzdoby kostola. Po rozpustení kontemplatívnych rádov za Jozefa II. dostal kostol a kláštor rád milosrdných bratov, ktorý dal začiatkom 19. stor. kláštor prestavať na nemocnicu. KOL. AUTOROV: *Súpis pamiatok na Slovensku, zväzok tretí R – Ž*. Bratislava: Obzor, 1969, s. 106, heslo Skalica, Kostol a kláštor Milosrdných.

⁴²*Encyclopaedia Beliana*, ref. 31; SAUR, ref. 31; MEDVECKÝ – BALÁŽOVÁ – SLIVKA, ref. 31, s. 23.

Die Stuckverzierung in Trnava (Tyrnau) und in der Westslowakei Ein Versuch über die Chronologie und kunsthistorische Beurteilung im Kontext der Entwicklung der Stuckatur im 17. Jahrhundert

Von Werkstätten und Handwerkerfamilien sowie Einzelpersonen vornehmlich aus den norditalienischen und italienisch-schweizerischen Regionen mitgebracht in das Gebiet der heutigen Slowakei, wurde die Stuckatur zu einer der bedeutsamsten künstlerischen Ausdrucksformen im Kontext der Architektur des 17. Jahrhunderts bei der Erschaffung des „Seicento“-Bildes im transalpinen Raum. Aufgrund der geografischen Lage (in Nachbarschaft zum Gebiet der westungarländischen Gespanschaften auf dem Gebiet des heutigen Burgenlandes, zu Österreich unter der Enns – heute Niederösterreich – und zur Steiermark) und der Nähe zu Wien stand das Gebiet der heutigen Westslowakei diesem Impulse nahe. Dort wurden in den 1630er- und 1640er-Jahren auch die ersten bedeutenden Bauprojekte realisiert: etwa in Pressburg an der Donau (Bratislava) der Umbau des Burgpalais der Pressburg (Burg über der Stadt) im direkten Auftrag des Kaisers Ferdinand III. Verantwortlich für die Umsetzung war der Vorsteher der Ungarischen Hofkammer Graf Paul Pálffy von Erdöd (†1653), der mit diesem Unternehmen organisatorisch auch den Bau seiner eigenen Residenz unterhalb der Burg verknüpfte. In Tyrnau begann der Bau der Jesuiten-Universitätskirche St. Johannes der Täufer; ihr Stifter war der Palatin Nikolaus Esterházy

de Galantha (†1645), das Unternehmen unterstützte mit seiner Gunst der General-Prior der Ordensprovinz mit Sitz in Wien – und auch der Kaiser, da es sich um die erste und die bedeutsamste Kirche der Gegenreformation und Rekatholisierung auf dem Gebiet des Königreichs Ungarn handelte. Alle drei Bauten wurden beinahe zeitgleich realisiert unter Beteiligung von Architekten und Baumeistern des Wiener Hofumfeldes sowie Stuckateuren, die überwiegend unter den an der Klosterkirche in Klosterneuburg nahe Wien arbeitenden Fachleuten ausgewählt wurden. Im Palais der Pressburg hat sich von der Stuckverzierung des 17. Jahrhunderts gar nichts herübergerettet, von der Pálffy-Residenz unterhalb der Pressburg nur ein Minimum (ein transferiertes Gewölbefeld mit Stuckatur, welche bislang Giovanni Battista Rossa zugeschrieben wurde) und Überreste der Innenraumgestaltung des Gartensaals (*Sala terrena*), vielleicht nach einem Entwurf von Filiberto Lucchese. In der Universitätskirche zu Tyrnau wurde die Verzierung von sechs der insgesamt acht Seitenkapellen realisiert, die übrigen beiden Kapellen wurden erst an der Wende der 1680er- und 1690er-Jahre und das Gewölbe des Presbyteriums erst in den Jahren 1699 – 1700 mit Verzierungen ausgestaltet. Um die Jahrhundertmitte zeigte der Stuck in der österreichischen Einflussphäre immer noch Formen des spätrenaissancehaften Manierismus. Jenseits der Alpen fanden Beschlagwerk, Knorpelwerk, Rollwerk und Maskaron und nach der Mitte des 17. Jahrhunderts der altneue Akanthus Eingang ins Reper-

toire der italienischen Stuckateure. Die Pálffys rekonstruierten und verzierten für sich um die Jahrhundertmitte in diesem Stil die Burgen Bibersburg (heute Červený Kameň unweit von Pressburg) und Weinitz bei Priwitz (heute Bojnice bei Prievidza), wo Filiberto Lucchese als Architekt und Stuckator dominierte. Einen völlig neuen Stil des stuckatorischen Dekors brachte Gian Battista Barberini Ende der 1660er-Jahre hervor. Elemente seiner Verzierung aus Wien und Klosterneuburg erschienen im Bereich der heutigen Westslowakei durch italienische Stuckateure, die vom Probst Jacob Hasko berufen wurden. Sie traten erst im Laufe der 1680er- und 1690er-Jahre bei der Verzierung der Probstkirche, des Refektoriums und der St.-Josef-Kapelle in Neustadt an der Waag (heute Nové Mesto nad Váhom) in Erscheinung und waren bis zur Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert eine der tonangebenden Richtungen der Stuckverzierung im Bereich der heutigen Westslowakei, nicht nur in Kirchenbauten (in Tyrnau zwei Seitenkapellen in der Universitätskirche und das Oratorium in der Klarissenkirche), sondern auch in weltlichen Bauwerken (in Tyrnau das heutige Rathaus, Stadtbürgerhäuser, ein Teil des Treppenhauses im Ostflügel des Jesuitenkollegs; in Pressburg die Verzierung des Gerichtsaals im Alten Rathaus; letztere ist die einzige Stuckatur aus dieser Zeit, bei der der Name des Autors und die Datierung bekannt sind: Bastiano Corati-Orsati aus dem Jahre 1695). In der Universitätskirche zu Tyrnau wurde 1699 – 1700 die Stuckverzierung des Gewölbes im

Presbyterium und des Schiffes nach dem Entwurf von Pietro Antonio Conti realisiert. Sein florales Dekor, vornehmlich freies Akanthusrankenwerk in feinem Stile und eine dezente Farbigkeit erlangten eine erhebliche Beliebtheit (Beispiele finden sich in Tyrnau – Trnava, Marienthal bei Pressburg – heute Marianka, und an weiteren Orten). Der „contische“ Stil taucht auch in Kombination mit „barberinischen“ Elementen auf, als eine geeignete Art und Weise der Veredelung, etwa in der Landschloßskapelle in Brunotz (heute Brunovce) und im Haus in der heutigen Štúrstraße (Štúrova ul.) 13 in Modern (heute Modra).

In der St.-Nikolaus-Basilika zu Tyrnau – in der Kapelle in der nördlichen Vorturmhalle sowie in der Sakristei – ist das verfeinerte contische Pflanzendekor aus dem frühen 18. Jahrhundert bereits gleich mit einem Gitter im Stile der Frühwerke des Santino Bussi angereichert. In Skalitz (heute Skalica) in der Dreifaltigkeitskirche gibt es eine Verzierung – inklusive bildhauerischer Figuralkomponenten –, welche ebenfalls Pietro Antonio Conti zugeschrieben wird. Die Anregungen der italienischen Produktion des 17. Jahrhunderts aus dem österreichischen Donaubereich und den angrenzenden Regionen flossen

in die Stuckschöpfung in der Westslowakei in Form einer mehr oder weniger hochwertigen Aneignung bis in das erste Viertel des 18. Jahrhunderts ein, wo ihr Einfluss dann verblasste und sich verlor. Es ist auch zu beachten, dass die heute erhalten gebliebenen aussagekräftigeren Denkmale der Stuckatur des 17. Jahrhunderts in der Westslowakei nur einen Rump fzustand präsentieren, den wir auch mithilfe der bislang gleichfalls lückenhaften historischen Referenzen und Dokumente lediglich im Bewusstsein eines eingeschränkten Geltungsanspruchs unserer Schlussfolgerungen beurteilen können.

Abbildungen

Abb. 1: Gewölbefeld mit Stuckatur, bislang Giovanni Battista Rossa zugeschrieben; Pálffy-Palais zu Pressburg (Bratislava), Foto: Jana Šulcová.

Abb. 2: Gewölbeverzierung von Giovanni Battista Rossa in der St.-Ignatius-von-Loyola-Kapelle, Universitätskirche St. Johannes der Täufer zu Tyrnau (Trnava), Foto: Jana Šulcová.

Abb. 3: Gewölbeverzierung von Jacopo Tornini in der St.-Franz-Xaver-Kapelle, Universitätskirche St. Johannes der Täufer zu Tyrnau (Trnava), Foto: Jana Šulcová.

Abb. 4: Der Gartensaal (Sala terrena) in der Bibersburg, Reprofoto aus: Ivan Rusina et al.: Barok. Dejiny slovenského výtvarného umenia. Bratislava: SNG, 1998, Abb. Nr. 204.

Abb. 5: Kapellengewölbe, Schloss Weinitz (Bojnice), Foto: Archiv des Bezirksdenkmalamtes in Trenčín (Trenčín).

Abb. 6: Gewölbe des Schiffs, ehem. Propstkirche (heute Pfarrkirche), Neustadt an der Waag (Nové Mesto nad Váhom), Foto: Archiv der Denkmalschutzbehörde der Slowakischen Republik in Pressburg (Bratislava).

Abb. 7: Figur des Apostels Peter, ehem. Propstkirche (heute Pfarrkirche), Neustadt an der Waag (Nové Mesto nad Váhom), Foto: Archiv der Denkmalschutzbehörde der Slowakischen Republik in Pressburg (Bratislava).

Abb. 8: Verzierung im Refektorium, ehem. Propstkirche (heute Pfarrkirche), Neustadt an der Waag (Nové Mesto nad Váhom), Foto: Daniela Zacharová.

Abb. 9: Südkapelle am Westeingang der Universitätskirche St. Johannes der Täufer zu Tyrnau (Trnava), Foto: Jana Šulcová.

Abb. 10: Figurale Reliefs mit den Leidenswerkzeugen Christi und auf Wölkchen stehenden Engeln, auf dem Gewölbe im Oratorium der Klarissenkirche Mariä Himmelfahrt zu Tyrnau (Trnava), Foto: Michaela Kalinová.

Abb. 11: Stuckverzierung der Westwand im Oratorium der Klarissenkirche Mariä Himmelfahrt zu Tyrnau (Trnava), Foto: Michaela Kalinová.

Abb. 12: Deckenverzierung mit Stuckrahmen im ehem. Kuzmány'schen Haus (heute Teil des Rathauses) in Tyrnau (Trnava), Foto: Jana Šulcová.

Abb. 13: Allegorie „Geschmackssinne“ auf der Raumdecke im ehem. Kuzmány'schen Haus (heute Teil des Rathauses) in Tyrnau (Trnava), Foto: Jana Šulcová.

Abb. 14: Gewölbe eines Wohnraums im Bürgerhaus in der heutigen Štefánikstraße (Štefánikova ul.) 37 in Tyrnau (Trnava), Zustand nach der Beseitigung der jüngeren Anstriche, Foto: Jaroslava Žuffová.

Abb. 15: Bekehrung des Paulus, Gegenüberstellung des grafischen Blattes und des Zentralreliefs (für bessere Lesbarkeit im Zustand vor der Beseitigung der jüngeren Anstriche) auf dem Gewölbe im Bürgerhaus in der heutigen Štefánikstraße (Štefánikova ul.) 37 in Tyrnau (Trnava), Foto des Reliefs: Jaroslava Žuffová, grafisches Blatt – Quelle: http://www.barok.me/KAT/Kat_xyz.htm#x60 (zuletzt abgerufen am 29.06.2020).

Abb. 16: Verzierung des Gerichtssaals im Alten Rathaus zu Pressburg (Bratislava), Foto: Museum der Stadt Pressburg (Múzeum mesta Bratislavy), 2013, Nr. HE 2011 SR 03.

Abb. 17: Stuckverzierung von Pietro Antonio Conti auf dem Gewölbe im Pres-

byterium der Universitätskirche St. Johannes der Täufer zu Tyrnau (Trnava), Foto: Vladimír Plekanec.

Abb. 18: Wappen als Bestandteil der Verzierung im zentralen Teil des Gewölbes im Bürgerhaus in der heutigen Štefánikstraße (Štefánikova ul.) 37 in Tyrnau (Trnava), Foto: Jaroslava Žuffová.

Abb. 19: Stuckatur in der sog. „Gebetsstube“ im Haus in der heutigen Štefánikstraße (Štefánikova ul.) 13 in Modern (Modra), Foto: Daniela Zacharová.

Abb. 20: Das Gewölbe der sog. „Taufstube“ im Haus in der heutigen Štefánikstraße (Štefánikova ul.) 13 in Modern (Modra), Foto: Jaroslava Žuffová.

Abb. 21: Szene der Aufnahme Mariens in den Himmel in der nördlichen Turmvorhallenkapelle in der St.-Nikolaus-Basilika zu Tyrnau (Trnava), Foto: Mário Dobšovič.

Abb. 22: Stuckatur auf dem Gewölbe im östlichen Teil der Sakristei in der St.-Nikolaus-Basilika zu Tyrnau (Trnava), Foto: Pavel Ďurko.

Abb. 23: Verzierung im Refektorium des ehem. Paulinerklosters (heute das Exerzierhaus der Kongregation der Tröster von Gethsemani) in Marienthal (Marianka), Foto: Jana Šulcová.

Abb. 24: Verzierung im Giebel über dem Eingang zur Sakristei in der Dreifaltigkeitskirche in Skalitz (Skalica), Foto: Michaela Kalinová.

Abb. 25: Verzierung mit Band- und Puttidekor im Innenraum der Apotheke im ehem. Jesuitenkloster (heute Piaristenkloster) in Trenčín (Trenčín), Foto: Archiv der Denkmalschutzbehörde der Slowakischen Republik in Pressburg (Bratislava).

Na začiatku série udalostí vedúcich k predmetu môjho príspevku, bola idea Arcibiskupského úradu v Trnave na revitalizáciu série obrazov z Kostola sv. Jána Krstiteľa, nachádzajúcich sa dlhší čas v depozitári.¹

Keďže v kaplnkách kostola sa nachádzali v 19. stor. plochy s fragmentmi plánovanej, ale nerealizovanej výzdoby, rozhodol sa v tom čase zástupca rímskokatolíckej cirkvi tento priestor dotvoriť osadením spomínanou sériou obrazov, ktorá by sceľovala výsledný dojem. Išlo o diela zo série zobrazujúcej výjav z života Panny Márie a Ježiša Krista. Maľby pravdepodobne z 19. stor. boli vytvorené technikou temperovej maľby na plátne. Úplný cyklus (sú zachované, resp. známe len niektoré diela) predstavujú výjavy: Zvestovanie Panny Márie (140x300 cm), Narodenie, Klaňanie pastierov (absentuje), Umývanie nôh apoštolom (199,5x317 cm), Prijímanie apoštolov (absentuje), Ježiš v Getsemane (210x450 cm), Pieta (140x280 cm), Ukladanie do hrobu, Zmŕtvychvstanie Krista (absentuje), Zjavenie apoštolom - Neveriaci Tomáš (150x230 cm), Nanebovzatie Panny Márie (150x230 cm).² Revitalizácia prebiehala na dielach: Umývanie nôh apoštolom, Ukladanie do hrobu, Zjavenie apoštolom – Neveriaci Tomáš a Nanebovzatie Panny Márie. Obrazy sú osadené v zlátených profilovaných rámoch, ktoré boli predmetom reštaurovania Mgr. Františka Šmigrovského. Autora obrazov nepoznáme, pretože na žiadnom zo známych diel nebola zaznamenaná signatúra. Na obraze Nanebovzatie Panny Márie je len fragmentárne zachovaný votívny nápis „Ex pio voto,“ čiže „zo zbožného venovania/sľubu/priania“...Pitroff.³ Muži s menom Pitroff (aj forma Pitroff) sa spomínajú v dejinách mesta v 19. stor. Jedným je farár Štefan Pitroff a druhý člen rodiny je mešťan Ján Pitroff, ktorý založil v r. 1833 katolícky hudobný spolok.⁴ Na identifikačných listoch Krajského pamiatkového úradu (ďalej len KPU) Trnava sú uvedené datovania siahajúce od 1. pol. 18. stor. až po 19. stor.⁵ Na základe výsledkov reštaurátorského výskumu bolo možné preukázať, že maľba bola vyhotovená technikou tempery s nedostatočnou

prímesou pojiva. Výsledkom nesprávne použitej technológie bola strata adhézie farby k podkladu a práškovenie farby. Vplyvom vlhkosti a zatečenia sa na ploche obrazu vytvorili mapy, ktoré lokálne vyústili do napadnutia mikroflórou, čo sa podpísalo na kondícii maľby. Zachovanie hmotnej podstaty diela bolo podmienené reštaurátorskou intervenciou v podobe konzervovania originálu a rekonštrukcie absentujúcich častí. Prioritným zásahom bolo upevnenie degradujúcej farebnej vrstvy. Počas lokálneho upevňovania farebnej vrstvy na diele

Umývanie nôh apoštolom miestami vystupovala do popredia tvarová, pastózna modelácia, nerešpektujúca výstavbu výjavu. Keďže nebolo jasné, či ide o úpravy zámeru, pristúpili sme k sondážnemu výskumu v danom mieste. Pritom sonda objavila prítomnosť nesúvisiaceho figurálneho námetu. Na pravej strane rúcha apoštola v modrom plášti bola odkrytá tvár muža.

Nasledujúce plošné odkryvy pokračovali po dohode so zástupcom majiteľa diela a zástupcom KPÚ Trnava. Zamerali sa na zistenie rozsahu diela a stavu zachovania



Obr. 1. Skúmanie stavu zachovania premalby s motívom *Umývanie nôh apoštolom* a napojenia maliarskej vrstvy na jednotlivých častiach zošitého pláteného nosiča.



Obr. 2. Sondy na premalbe *Umyvanie nôh apoštolom*.



Obr. 3. *Snímanie premalby*.

pôvodnej neznámej maľby. Vertikálne a horizontálne sondy, zasahujúce do najmenej prepracovaných častí maľby, prechádzali cez takmer celú plochu obrazu. Vďaka

nim sa podarilo jednoznačne určiť, že pôvodná neznáma maľba tvorí jeden súvislý celok. (obr.1,2) S ohľadom na výtvarné hodnoty novšieho námetu obrazu a sna-

hu o zachovanie kompletnosti pôvodného súboru obrazov, bola po dohode so zástupcom majiteľa – generálnym vikárom Trnavskej arcidiecézy Mons. Jánom Pavčírom a Štefanom Zvončanom, ako aj zástupkyňou KPÚ Trnava Žofiou Geričovou vyhotovená technologická kópia novšieho námetu – *Umyvanie nôh apoštolom*.⁶ Po zhotovení a osadení kópie obrazu s novším námetom do bočnej kaplnky Kostola Jána Krstiteľa sme pristúpili k odhaleniu pôvodnej maľby. Proces snímania premalby z originálneho barokového obrazu bol fotograficky dokumentovaný. (obr.3) Počas obhliadkového výskumu originálnej barokovej maľby bol v priestore medzi napínacím podrámom a ozdobným rámom objavený artefakt – listina s fragmentmi pečate.

Podrám obrazu bol originálny, pričom ručne kované klnice boli usporiadané v jednom rade. Na napínacom podráme chýbala ochranná lišta, čo sa prejavilo v pretláčaní podrámu do plochy maľby. Podrám obrazu bol v havarijnom stave z dôvodu výrazného napadnutia drevokazným hmyzom. Zabezpečenie stabilnej opory a dostatočného pnutia plátenného nosiča podmienilo tvorbu nového, tvarovo identického podrámu. Plátený nosič bol pôvodne napnutý na minimálnej ploche plátna. Lanové, ručne tkané plátno s plátnovou väzbou je zošité z piatich častí rozdielnych formátov do jedného celku. Na plátennom nosiči je nanesený červenohnedý bolusový podklad.⁷ Prítomnosť bolusu, červených, hnedých železitých hliniek a okru bola potvrdená na všetkých odobratých vzorkách. Chemicko – technologický výskum potvrdil aj prítomnosť olovenej bieloby v podmaľbe.⁸ Vysvetľovanie (vrstva farby nanášaná na budúce svetlé miesta) olovenou bielobou na bolusovom podklade je základ barokovej olejomaľby. Datovanie do obdobia baroka potvrdila aj prítomnosť kobaltového skla (modrý pigment). V knihe *Pigmenty* od autoriek Šimůnková - Bayerová je označený za typický barokový pigment.⁹ Vzorky preukázali aj prítomnosť masikotu, rumelky, uhľikovej a kostnút čerň, kremičité zrná a prímies uhlíčitánu vápenatého.¹⁰ Okrem deštruktívneho chemicko – technologického a sondážneho výskumu prebiehal aj výskum nedeštruktívnym pozorovaním pod rôznymi druhmi svetla. RTG žiarenie, ktoré umožňuje zobrazíť pigmenty



Obr. 4. Šípky na RTG snímku zobrazujú pigmenty na báze ťažkých kovov na tvári klačiaceho muža z pôvodného obrazu.

na báze ťažkých kovov zaznamenalo časti originálnej barokovej maľby pod vrstvou temperovej premaľby ešte pred jej sňatím. (obr.4)

UV luminiscencia nepreukázala žiadne ďalšie sekundárne zásahy, stmavnutý lak bol z povrchu maľby čiastočne odstránený počas snímmania premaľby. IR reflektografia zobrazila uhlíkovú podkresbu na inkarnátoch, avšak žiadne výrazné autorské úpravy, či zmeny kompozície neboli zaznamenané. (obr.5)

Po vyhodnotení výskumov sa pristúpilo k reštaurátorskej realizácii. Reštaurovanie objaveného barokového obrazu prebiehalo v rámci odbornej reštaurátorskej praxe autorky pod vedením reštaurátora Róberta Mercella. Realizovalo sa podľa požiadaviek KPU Trnava na



Obr. 5. Šípka na IR reflektografii zobrazujú podkresbu na uhlíkovej báze na tvári vojaka z pôvodného obrazu.



Obr. 6. Detail hlavy klačiaceho muža po optickom scelení retušou.

reštaurovanie a v súlade s budúcim využitím pamiatky.

Miesta chýbajúcej farebnej a podkladovej vrstvy boli upevnené pomocou roztoku gleja. Zadná strana obrazu bola vyčistená od hrubej vrstvy nečistôt a depozitov mechanicky. Lokálne perforácie, ktoré boli sekundárne prelepené z prednej strany diela záplatami z papiera, boli sňaté nabobtnaním a mechanicky odstránené pomocou skalpela. Drobné „prskance“ farby sme chemicky odstránili pomocou rozpúšťadla. Plátenný nosič bol na viacerých miestach perforovaný. Z toho dôvodu sme museli sceliť plátno pomocou tvarovo prispôbených záplat z ľanového plátna. Drobné defekty boli vyplnené vláknami ľanového plátna a upevnené pomocou polyamidového prášku a tepelnej špachtle. Po scelení perforácií bolo doplnené plátno z prednej strany ošetrované vrstvou farebne

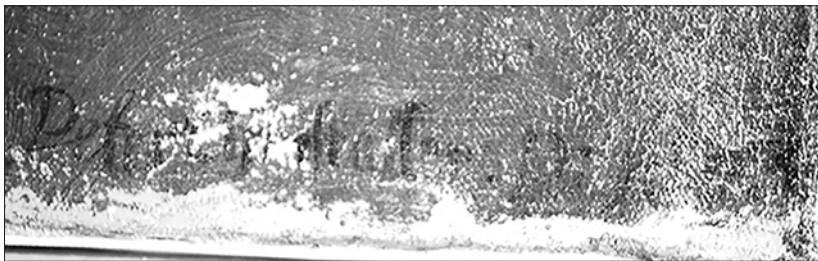
prispôbeného tmelu. Predtmeľovanie akrylátovým tmelom prebiehalo na všetkých častiach obnaženého plátenného nosiča. Na takto pripravenú farebnú vrstvu bola nanosená vrstva ochranného damarového laku v pomere 1:6 s terpentínom. Po zaschnutí bol pomocou gleja na celú plochu obrazu nanosený klobučnícky papier, čím sa vytvoril ochranný prelep, ktorého hlavným účelom je zamedzenie straty farebnej a podkladovej vrstvy pri manipulácii a pri tepelnej aktivácii adhezíva počas rentoaláže (t.j. počas podliepenia maľby na plátenej podložke novým plátnom).

Na pracovný podrám bolo napnuté nové ľanové plátno, na ktoré bol prenesený obrys originálneho diela. Vnútorňa plocha obrysu bola celoplošne potretá adhezívom značky Beva, rovnako ako zadná strana originálnej maľby. Po preschnutí adhezíva bol obraz nažehľený



Obr. 7. Detail vojska za mužom na koni po optickom scelení retušou.

na nové plátno pomocou teplých a studených žehličiek. Po dubláži (po zdvojení materiálov) bolo plátno upevnené na podložku a následne napnuté na nový, tvarovo prispôsobený podrám. Ten bol vytvorený zo smrekového dreva s možnosťou



Obr. 8. IR reflektografiou zobrazená signatúra pôvodného obrazu.

napínania v štyroch smeroch pomocou klinov. Okrajové časti podrámu boli opatrené lištou s poloblúkovou profiláciou s cieľom zamedziť ďalšiemu pretláčaniu podrámu do plochy maľby. Nažehlené plátno bolo napnuté na nový podrám pomocou napínacích klieští. Miesta absentujúcej farebnej a podkladovej vrstvy boli vytmelené pomocou akrylátového tmelu, farebne prispôbeného originálnemu bolusu. Po zarovnaní tmelov s povrchom maľby (chemicky pomocou vatového tampónu a acetónu) bolo dielo opätovne zala-

kované ochranným regeneračným lakom. Farebná vrstva bola esteticky upravená pomocou akvarelových farieb formou nápodobivej retuše. Na dosiahnutie hĺbok tmavých tónov sme použili reštaurátorské farby na báze prírodnej živice zn. Maimeri Colore a Vernice per RESTAURO. (obr.6,7)

Počas estetického sceľovania diela sa podarilo zaznamenať fragment signatúry autora. Farebný tón použitý na signatúru sa od pozadia odlišoval len minimálne a opticky zapadal do rytmiky trávnatého porastu. Signatúra bola podrobená rôznym typom žiarenia (UV, IR) a bola predmetom umelecko – historického výskumu. (obr.8)

Pri reštaurovaní sa v prvom rade prihliadalo na zachovanie originálu v pôvodnej hmote a výraze s použitím reverzibilných materiálov. Estetické prehodnotenie sekundárnych a absentujúcich prvkov umožnilo plnohodnotnú prezentáciu pamiatky. (obr.9) Umelecko – historické vyhodnotenie a ikonografické skúmanie diela bolo realizované Ivanom Rusinom a Jozefom Medveckým. Na základe výskumu J. Medveckého bolo dielo ikonograficky určené ako *Zjavenie sv. Juraja*.¹¹

Základný popis pamiatky na základe obhliadkového výskumu

Závesný obraz má tvar vertikálne orientovaného obdĺžnika ukončeného zhora odskočeným segmentovým oblúkom. Motív *Zjavenie sv. Juraja* predstavuje jazdecký výjav umiestnený do exteriéru hornatej krajiny. Značnú časť diela tvorí monumentálny skalnatý vrch ukončený dvoma fragmentmi zlomených stromov. Hroťité ukončenie zlomených stromov dotvára nehostinný charakter skalnatých svahov. Ponurý exteriér je uzavretý oblohou s oblakmi typu kumulonimbus, tzv. búrkový mrak.¹² Farebnosť obrazu je zemitá s dominantnými bielymi a červenými akcentmi. Kompozícia diela je orientovaná v spodnej časti obrazu na cestu pod bralom, ktorá je dejiskom výjavu. Diagonálnou dominantou



Obr. 9. Stav celého diela po reštaurovaní.



Obr. 10. Jazdec odtý v kyrysníckej zbroji po reštaurovaní.

kompozície je postava jazdca sediac na plavom koni. Kôň je zobrazený v jemnej perspektívnej skratke, kompozične podporuje priestorovú dynamiku. Na chrbte koňa sedí muž v zbroji na sedle, ukrytom pod kožušinovou prikrývkou. Odev muža tvorí trojštvrťová kyrysnícka zbroj,¹³ hlavu mu pokrýva „pappenheimka“ (tzv. šišák) s lícnicami zostavenými z prekryvajúcich sa kovových plátov.¹⁴ Helmu ukončuje chochol z pštrosích pier červenej a bielej farby. V páse má tzv. pteruges (kožené pásiky)¹⁵ a okrovú šerpu, na ktorej je zavesené puzdro na meč. V zdvihnutej pravej ruke drží diagonálne smerujúci jazdecký meč.¹⁶ (obr.10)

Akcent obrazu je tvorený po-

hľadom kľáčiaceho muža a ostrím meča. Kľáčiaci muž je zobrazený z trištvrťprofilu smerom k jazdcovi. Kľáči na ceste, odtý má kyrys a okolo pásu šerpu na meč. Ruky má zopnuté v modlitbe, malíček pravej ruky zdobí zlatý prsteň. Tvár muža smeruje na jazdca s mečom a evokuje prosebné gesto. Za postavou kľáčiaceho muža je vyobrazený biely kôň v perspektívnej skratke. Hlava koňa smeruje von z kompozície, pričom pohľad koňa presúva pozornosť do centra výjavu. Kôň má na hlave čelenku so striebornou ozdobou v tvare polmesiaca smerujúceho nadol. Na hrudi má vyobrazený ozdobný postroj, ukončený strieborným medailónom s hviezdou v kruhu.



Obr. 11. Muži v baretoch po reštaurovaní.



Obr. 12. Detail hlavy psa po reštaurovaní.

Ide pravdepodobne o španielskeho andalúzskeho koňa s miernym klaponosom.¹⁷

Na ľavej strane obrazu za sa nachádza dvojica mužov a hnedý kôň s bielym odznakom – tzv. hviezdou, tvorenou bielou srstou medzi očami. Jazdec na koni má výrazný červený renesančný baret¹⁸ zdobený pštrosím perím bielej a červenej farby. Ďalší muž zobrazený z profilu má pevné okružie veľkých rozmerov¹⁹ a jednoduchší typ baretu. (obr.11)

Na pravej strane obrazu za postavou jazdca s mečom sa nachádza viacero vojakov na koňoch s „pappenheimkami“. Nad hlavami vojska sa týčia kopije a zástava²⁰ červenej farby. V spodnej časti sú medzi kopytami koní zobrazení psi. Lovecký pes v popredí má obojek zdobený písmenami VL. Pes v pozadí fyziognómiou značne pripomína chrtu v stredovekej francúzštine označovaného ako levrier či lièvres, v latinčine ako vertragus a nemčine ako windhund.²¹ (obr.12) Obraz má dynamickú kompozíciu, v ktorej ústredným momentom je napätie medzi ostrím meča a v modlitbe zopnutými rukami. Diagonály, zobrazené pomocou meča, kopijí a zlomeného stromu, podčiarkujú výpätú atmosféru.

Fotografie: V. Daneček Šmigrovská

Poznámky

¹ Jezuitský Kostol sv. Jána Krstiteľa v Trnave mal v 17. storočí v Uhorsku celkom výnimočné postavenie. Bol nielen naj-

väčším, ale zároveň aj najvýznamnejším stavebným podnikom protireformácie. Ako taký pôsobil hlboko do 18. storočia ako vzor pre iných stavebníkov a nie div, že

neskôr priťahoval aj nevšednú pozornosť bádateľov. Kostol dal trnavským jezuitom postaviť palatín Mikuláš Esterházy v rokoch 1629 – 1637 s masívnou podporou

kardinála Petra Pázmáňa. Palatínovi mal kostol slúžiť aj ako rodinná hrobka. Stavba ho stála 70.000 zlatých. Okolo stavby kostola sa sústredila celá kolónia talianskych stavebných a umeleckých remeselníkov. Stavba, ktorá je v pôdoryse takmer do detailu analogická s viedenským Univerzitným kostolom, rozvíja redukovaný typ tzv. protireformačného kostola. Na rozdiel od viedenského polygónu je trnavské presbytérium hlbšie a rovno ukončené. Steny siene člení iónsky pilastrový rád s nariašeným kladím. V interkolumniách nad archivoltami bočných kaplniek umiestnil architekt páry obdĺžnikovných coretti. Ich štukové orámovanie, rovnako ako akantové rozviliny pilastrových diekov, sú mladšie. Architektúra rytmizovaných sieňových stien vytvára v súlade so štukovými figurami anjelov pôsobivú via triumphalis, vedúcu k „nebeskej bráne“ hlavného oltára. Spracované podľa: RUSINA Ivan a kol.: *Barok, dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 1998, s. 389.

²Za konzultáciu pri identifikácii motívov ďakujem Jozefovi Medveckému.

³Preklad textu nájdeného na obraze Nanebovzatie Panny a jeho identifikáciu vykonal Jozef Kordoš.

⁴Informácie o rodine Pitroff nám poskytla Kristína Zvedelová.

⁵Identifikačný list nehnuteľnosti spracoval Pamiatkový ústav, regionálne stre-

disko Trnava v roku 1992. Čísla negatívov uložených v archíve Krajského pamiatkového úradu Trnava sú nasledovné: 2114, 2115, 2116, 2124, 2125, 2185, 2186.

⁶Kópia bola vyhotovená na základe Rozhodnutia KPU Trnava vydaného pod číslom: KPUTT-2018/22987-3/95375/Ger.

⁷Bolus (lat., grec.) je termín pre prírodné hlinky najrôznejšieho pôvodu, zloženia a sfarbenia. Už od staroveku sú známe aj ako terra sigillata. Prírodný zemitý pigment bolus je červený mletý a plavený hematit s hliníťmi a vápencovými prímiesami sýteho červeného tónu, podľa: KUBIČKA, Roman – ZELINGER, Jiří: *Výkladový slovník maliřství, grafiky a restaurátorství*. Praha: Grada Publishing, a.s., 2004, s.37.

⁸Olovená bieloba je jeden z prvých umelo pripravených pigmentov vyrobený z kovového olova a vínného octu, známy už od 4. storočia pred našim letopočtom. V európskom maliarstve bol používaný do konca 19. storočia, podľa: ŠIMŮNKOVÁ, Eva – BAYEROVÁ, Tatiana: *Pigmenty*. Praha: STOP Společnost pro technologie ochrany památek, 2008, s.30.

⁹Ref. 8, s.89.

¹⁰Analýza vzoriek z obrazu „Zjavenie sv. Juraja z Trnavy“ bola spracovaná Zuzanou Sejkovou a Evou Klučkovou z Chemicko – technologického oddelenia Pamiatkového úradu SR v roku 2019.

¹¹Informácie o obraze sú uvedené v samostatnom príspevku J. Medveckého

uverejnenom v tomto zborníku pod názvom: Coeur de Lion & Victoriae Largitor? K ikonografii objaveného barokového obrazu.

¹²DVOŘÁK, Petr: *Atlas Oblaků*. Cheb: Svět křidel, 2016, s.101.

¹³KLUČINA, Petr: *Zbroj a zbraně*. Praha: Paseka, 2004, s. 576.

¹⁴KŘÍŽEK, Leonid – J.K.ČECH, Zdirad: *Enycklopédie zbraní a zbroje*. Praha: Libri, 1999, s.187.

¹⁵HUSÁR, Martin: Vojenstvo Byzancie a politických útvarov na území karpatskej kotliny od druhej polovice 7. do začiatku 13. storočia n.l., *Konštantínove listy*. Roč.4, 2001, s.13.

¹⁶HRADSKÝ, Juraj – HABÁŇ, Pavel: *Čaro chladných zbraní*. Banská Bystrica: Slovart, 2000, s.39.

¹⁷EDWARDS, Eleya Hartley: *Obrazová encyklopedie koní*. Praha: Agentúra CESTY a.s., 1995, s.106.

¹⁸G. NAGY, László: *Odevy a účesy (Přehled dějin odievania a úprav vlasov od staroveku po dnešek)*. Dunajská Streda: Lilium Aurum, 2004, s.55.

¹⁹Ref. 18, s.54.

²⁰Ref. 11, s.290.

²¹DVOŘÁKOVÁ, Daniela a kol.: *Člověk a svět zvířat v středověku*. Bratislava: VEDA, 2015, s.207.

Die Entdeckung eines Barockbildes unter einer Übermalung eines Gemäldes aus der Universitätskirche des St. Johannes des Täufers in Trnava (Tyrnau)

Am Anfang der Serie von Ereignissen, die zum Thema der Abhandlung führten, stand das Vorhaben des Erzbischofsamtes in Tyrnau (heute Trnava), eine Reihe von Gemälden aus der Universitätskirche St. Johannes des Täufers zu restaurieren. Die Reihe bestand aus Temperabildern auf Leinwand, höchstwahrscheinlich aus dem 19. Jahrhundert. Ein technischer Fehler führte zum Verlust der Farbhaftung

auf dem Untergrund und zum Ablösen der Farbe. Während des Fixierungsprozesses der Farbschicht auf dem Gemälde *Fußwaschung der Apostel* fiel eine Modellierung im Bild auf, die vom Aufbau der Form her nicht in die Szene passte. Eine Sonde enthüllte im Untergrund das Vorhandensein eines anderen Kunstwerkes – eines Männerkopfes, der in Ölmalerei auf einem Bolusgrund geschaffen worden war. Nach Absprache mit dem Eigentümer und mit dem Bezirksdenkmalamt in Tyrnau wurde vom Bild eine technische Kopie angefertigt und danach das ursprüngliche Barockkunstwerk freigelegt. Weitere ba-

rocktypische Merkmale wurden anhand chemisch-technologischer Untersuchungen bestätigt, die das Vorhandensein von Bolus, Bleiweiß und Kobaltglas bestätigten. Das freigelegte barocke Gemälde erhielt vom Kunsthistoriker Jozef Medvecký den neuen Titel *Die Erscheinung des hl. Georg*. Die Restaurierungsarbeiten konzentrierten sich auf die Stabilisierung der Leinwandbasis und die Wiederherstellung der ästhetischen Werte des Kunstwerks. In der letzten Phase der Behandlung wurde auch die bis dahin nicht sichtbare Signatur des Autors entdeckt und freigelegt.

Abbildungen

Abb. 1: Untersuchung des Erhaltungszustandes der Übermalung mit dem Motiv der *Fußwaschung der Apostel* und der Zusammenfügung der Malerschicht auf den einzelnen Teilen des zusammengefügten Trägers – des Leinwanduntergrundes.

Abb. 2: Spuren der Sonden in dem übermalten Bild *Fußwaschung der Apostel*.

Abb. 3: Abtragung der Übermalung.

Abb. 4: Die Pfeile auf der RTG-Aufnahme zeigen Pigmente auf Schwermetallba-

sis im Gesicht der Gestalt des knienden Mannes aus dem ursprünglichen Bild.

Abb. 5: Die Pfeile auf der Infrarot-Reflektografieaufnahme zeigen die Untergrundzeichnung in Kohle im Gesicht eines Soldaten aus dem ursprünglichen Bild.

Abb. 6: Detail vom Kopf des knienden Mannes nach Sanierung des Haftungsverlustes und optischer Retusche.

Abb. 7: Detail des Heeres hinter dem Mann auf dem Pferd nach Sanierung des Haftungsverlustes und optischer Retusche.

Abb. 8: Durch Infrarot-Reflektografie dargestellte Signatur des ursprünglichen Gemäldes.

Abb. 9: Der Zustand des gesamten Werkes nach der Restaurierung.

Abb. 10: Der in Kürassier Rüstung gewappnete Reiter nach der Restaurierung.

Abb. 11: Männer mit Baskenmützen nach der Restaurierung.

Abb. 12: Detail des Hundekopfs nach der Restaurierung.

Zistenie, že kompozícia „Umývanie nôh“ z rôznorodého súboru závesných obrazov, nachádzajúcich sa dnes v Kostole sv. Jána Krstiteľa v Trnave, je namaľovaná na staršom obraze, bolo neočakávané a prekvapivé. Sondami potvrdené prakticky intaktné zachovanie kvalitnej olejomalby viedlo oprávnene k rozhodnutiu pôvodný obraz celoplošne odkryť a novšiu kompozíciu, namaľovanú na ňom temperovými farbami, nahradiť jej rovnocennou

technickou kópiou. Okolnosti a dôvod, prečo došlo k jeho sekundárnemu použitiu a premaľovaniu novou kompozíciou nie sú známe; rovnako záhadný je však i samotný námet odkrytého pôvodného obrazu. V mojom príspevku chcem nadviazať na problematiku prezentovanú v predchádzajúcom príspevku reštaurátorky Veroniky Daneček Šmigrovskej a pokúsiť sa o ikonografickú interpretáciu atypicky stvárneného neobvyklého výjavu.

Na obraze dominujú postavy muža, ktorý zosadol z koňa, pokľakol na pravé koleno a s rukami zopätými k modlitbe hľadá na jazdca na bielom koni, cválajúceho na čele vojska nad ním. Zobrazenie kľačiacceho muža, na ktorého jazdec, oháňajúci sa taseným mečom mieri, sprvu mohlo evokovať výjav nejakého sväteckého martýria. Kľačiaci muž však nie je postavou svätca, ale je to šľachtic či rytier a jazdec mu nechce ublížiť. S istotou mož-



Obr. 1. Zjavenie svätého Juraja, stredná časť obrazu.



Obr. 2. Obrátenie sv. Eustacha, tabulová malba z kaplnky v Katedrále S. Andrea v Amalfi, okolo 1500.

no konštatovať, že zobrazený výjav nečerpá z hagiografickej legendy a vysvetlenie jeho zmyslu musíme hľadať inde. (obr.1)

Pomerne zručný maliar neobvyklé zadanie realizoval svojším spôsobom a vytvoril diagonálnu kompozíciu, zjavne zloženú spojením z dvoch nesúvisiacich motívov. Ľavá strana výjavu odohrávajúceho sa v prírodnom, bližšie nekonkretizovanom prostredí, pripomenie námet Obrátenie sv. Eustacha,¹ ktorého tradičné zobrazenia aj v takejto podobe (kľáčiaci na jednom kolene, s čiapkou položenou na zemi pred sebou, jeho kôň a sprievod nad ním v pozadí) existovali už od stredoveku. (obr.2)

Na trnavskom obraze akékoľvek lovecké atribúty chýbajú (kuša, lesný roh a pod., častejšie pri rovnakým spôsobom zobrazovanom Obrátení sv. Huberta) a namiesto zjavenia prenasledovaného jeleňa s ožiareným krížom v paroží, kľáčiaci muž zbožne kontemplanuje s pohľadom na zjavenie cválajúceho vojska nad ním, čomu sa jeho dvaja spoločníci na koňoch v pozadí iba bez emócií prizerajú. Zo zobrazení Videnia sv. Eustacha, ktorými sa maliari pri komponovaní výjavu zjavne inšpiroval, ponechal ale „zabudnutého“ loveckého psíka. Jeho hlavu otočenú opačne, vidno nad spleťou konských kopýt a psích láb v spodnej časti na pravej strane. Ten, na rozdiel od veľkého čierneho bojového psa v popredí nie je súčasťou zobrazenej scény, ale nezúčastnene hľadá von z formátu.

Do tejto scenérie namiesto jeleňa sv. Eustacha vložil autor druhý dominantný a významový komponent výjavu – jazdca na bielom koni, cvá-

lajúceho sprava nad kľáčiacim mužom. Tu sa mohol inšpirovať napríklad zobrazeniami sv. Juraja (obr.3) a ďalších svätých bojovníkov na koni, ale i ozbrojenými jazdcami na nespočetných bojových výjavoch stvárňovaných v grafikách a obrazoch. (obr.4)

Cválajúci kôň pôsobí dosť staticky; jazdec v maliarovom podaní nie je zobrazený ako zjavenie, vízia, ale ako reálna súčasť výjavu, odohrávajúceho sa na čistine v akejsi rokline pod skalným bralom. Na vrchole brala porasteného vegetáciou dominujú výrazné (nie je zrejmé, či bleskom alebo víchricou odčesnuté) pahýle kmeňov dvoch stromov, neproporčne zaberajúce celú polkruhovo zakončenú hornú časť obrazu. Krajinná prírodná scenéria sa v pozadí uprostred otvára do údolia s ihličnanom; celkovo zodpovedá popisu miesta v okolí Tivoli, kde údajne došlo k zjaveniu, ktoré spôsobilo obrátenie sv. Eustacha.²

Postavy takto skomponovaného výjavu nie sú určené žiadnymi individuálnymi atribútmi či rekvizitami, ktoré by ich umožnili jednoznačne identifikovať, definovať ich príslušnosť a postavenie a naznačiť tak možný námet atypického zobrazenia. Nenájdeme tu svätožiari, ani žiadne heraldické prvky, insignie (na plášťoch, odevu či zbroji), ani symboly.

Polmesiac a hviezda

Náznamom kontextu by mohli byť príviesky v tvare mesačika na ohlávkach zobrazených koní. Mesačný „srpok“ s cípmi obrátenými nadol je namaľovaný na ohlávke bieleho koňa, z ktorého protagonista výjavu zosadol, ale i na čele hnedého koňa jedného z jazdcov v pozadí vpra-



Obr. 4. Útočiaci Joab na koni, výrez ilustrácie Absalonova smrti (2. Sam. 18), medirytina G. A. Wolfgang, Lüneburg 1672.



Obr. 3. Sv. Juraj zabíja draka (podľa Raffaella), medirytina, vyd. P. Fürst, koniec 17. stor.

vo. S oddávna známym lunárnym motívom v rôznej podobe i funkcii sa stretneme po celej Európe. Ako príviesok na ohlávke či postrojoch jazdeckých koní býva zobrazovaný na rôznych výjavoch stváraných vo freskách, obrazoch a grafikách zo 16.–18. storočia.³ Tak ako iné podoby reálnych či fantastických ozdôb, medailónov a prívieskov na konských postrojoch však nemá žiaden konkrétny symbolický význam. Takéto polmesiačky nájdeme v bojových výjavoch na postrojoch koní moslimských (saracenských, maurských, osmanských, atď.), ale i kresťanských bojovníkov. Označovali sa nimi pravdepodobne ušľachtilé plemená arabských koní (u nás od 15. storočia nazývaných aj turecké – *equi turcales*), vysoko cenených pre ich telesnú stavbu a vlastnosti, využiteľné v bojoch.⁴

Konkrétnejším prvkom naznačujúcim súvislosti by mohol byť aj ďalší, okružlý medailón zavesený na hrudnom postroji frontálne stojaceho bieleho koňa, ktorého svižne namaľovaná podoba pripomenie medailón s hviezdou vloženou medzi cípy mesačného „srpku“, vyskytujúci sa takisto často. Mesačný „srpok“ – polmesiac so šesťcípou hviezdou (otočený vždy bokom – pribúdajúci alebo descendent) evokuje jednoznačne moslimský symbol; dodnes je výsostným znakom dnešného Turecka a islamských krajín. Od stredoveku bol však používaný i v celej kresťanskej Európe. Motív polmesiaca (s cípmi obrátenými hore či dolu) s vloženou hviezdou sa vyskytuje pomerne často napr. v heraldike – rodových erboch i znakov miest a krajín (najstarší znak stredovekého Chorvátska a pod.; aj u nás napr. od 15.



Obr. 5. Zjavenie sv. Juraja, detail koňa s medailónmi na oblávke a postroji.

storočia v obecnom erbe Smoleníc). Takýto motív je zobrazovaný na štítoch a zástavách osmanských vojsk a v podobe medailónu aj na postrojoch mohamedánskych, alebo všeobecne orientálnych koní. Zdá sa, že sa takto označovali kone niečím výnimočné, ktoré sa nejakým významom. Tieto detaily na trnavskom obraze síce môžu byť indíciou k zasadeniu deja do kontextu moslimského ohrozenia, ale k objasneniu zmyslu zobrazeného výjavu neprispievajú. (obr.5)

Jazdec

Tak ako medailóny na koňoch, vodítkom k bližšiemu určeniu nie je ani spôsob zobrazenia osôb na obraze. Aktéri legendárnych scén ako bolo obvyklé, bývali zobrazovaní v antikizujúcej zbroji, alebo boli ich odev a výzbroj rôzne aktualizované a sprítomňované prvkami zodpovedajúcimi dobe vzniku obrazov. Aj tu v maliarovom podaní sú nejednoznačné, ahistoricky kombinované bez konkrétneho určenia; historická vernosť nebola jeho zámerom. Kombinujú sa prvky talianskeho renesančného odevu, zbroje z obdobia tridsaťročnej vojny, atď. a nepomáhajú pri spresnení kontextu, v ktorom sa výjav odohráva. Ten zostáva indiferentný (nápadný pritom je azda iba fakt, že nič zo zobrazených súčastí odevu, či výzbroje nechce pripomínať domáce – uhorské, resp. stredoeurópske reálie).

Jazdec na bielom koni je zobrazený ako rytier v plátovom ľahkom

jazdeckom brnení, kombinovanom s remienkami akejsi antikizujúcej suknice, s plášťom na chrbte a hladkými čizmami s ostrohami, s taseným jednoručným mečom v zdvihnutej pravici. Jeho mladistvú tvár z profilu vidno v otvorenej helme s chocholom z červených a bielych pštrosích pier. (obr.6) Za ním vidno hlavy v prilbách ďalších ozbrojených jazdcov, s malým červeným trojčipým praporcom na kopii. S jazdcami prichádza aj veľký čierny pes s vycerenými špicatými zubami.

Výrazná postava ozbrojeného jazdca má s najväčšou pravdepodobnosťou predstavovať Zjavenie svätého Juraja na čele nebeského vojska; jeho hlavný atribút, bielu zástavu, *vexillum sancti Georgii* s červeným jednoduchým krížom tu však nenájdeme, rovnako ani znamenie kríža v nejakej podobe inde – na plášti, brnení, štíte.

Coelestis militae bellator

V stredoveku vznikali celé rozsiahle naratívne cykly zobrazujúce výjavy zo života byzantského *megalomartyra* sv. Juraja. Historické a legendárne motívy, dodatočne rozšírené javne fantastickým prí-

behom o boji s drakom a vyslobodení princeznej, sa postupne redukujú a dramatické znázornenie zápasu s drakom sa stalo všeobecne najznámejšou a postupne prakticky jedinou vizuálnou prezentáciou sv. Juraja ako ho poznáme dodnes.⁶ Jurajov boj s drakom ako symbol víťazstva nad zlom je paralelou boja archanjela Michaela s drakom – satanom na ochranu apokalyptickej ženy (Panny Márie) v nebi. Uctievanie sv. Juraja, prichádzajúceho na pomoc všetkým, ktorí ho vzývajú, vyvrcholilo v 14.– 15. storočí. Je jedným zo 14 svätých pomocníkov v každej núdzi (tak ako sv. Eustach, neskôr nahradený sv. Hubertom), jeho kult pretrváva a pokračuje v prejavoch ľudovej zbožnosti.

Popularita vojaka a mučeníka sv. Juraja sa po celej Európe mimoriadne rozšírila od 12. stor., v období prvých križiackych výprav, keď križiaci a pútnici, vracajúci sa zo Svätej zeme, prinášali zvesti o zjaveniach sv. Juraja, ktorého pomoci svoje víťazstvá pripisovali.⁷ Už pred obdobím križiackych ťažení bol svätec – bojovník prinášajúci víťazstvo zvlášť uctievaný medzi obrancami kresťanskej Európy proti moslimom. Jeho červený kríž na



Obr. 6. Zjavenie sv. Juraja, detail jazdca (stav po odkrytí).

bielom podklade sa stal symbolom križiakov. Popularita sv. Juraja, pomáhajúceho v boji, bola taká veľká, že sa „*Montjoie! Saint George!*“ stalo bojovým pokrikom kresťanských nemeckých a anglických vojsk; až do 15. storočia bol patrónom všetkých vojakov bojujúcich za Anglicko. Jeho kult podporovali počnúc Richardom I. anglickí králi a r. 1347 bol prehlásený aj oficiálne za patróna Anglicka (tak ako už predtým Gruzínska, Ruska, Grécka a i.). Aj keď jeho uctievanie vyvrcholilo v 15. stor., napriek storočiam protestantizmu ním zostal dodnes.⁸ Sv. Juraj bol patrónom Kastílie, Aragónska, ochrancom miest, najmä prístavov ohrozovaných moslimskými nájazdmi v Stredomorí (Barcelony, Janova, Benátok). Stal sa patrónom Rádu nemeckých rytierov a hlavne od 13. stor. vznikajúcich šľachtických rytierskych rádov vo Francúzsku, Španielsku, Nemecku, Anglicku. Aj neskôr, ako symbol neohrozeného

boja proti moslimom, bol od 16. stor. aktualizovaný osmanským ohrozením strednej Európy. Vznikali rytierske rády sv. Juraja proti Turkom.⁹ Ako s patrónom kresťanských bojovníkov a ideálom rytierskych cností sa s ním identifikovali panovníci a kniežatá, za svojho osobného patróna si ho zvolili aj takí, ktorí neboli pokrstení jeho menom.

Devočné zobrazenia rytierov a kniežat so svojím patrónom a ochrancom v stredovekých iluminovaných rukopisoch, na obrazoch, freskách a vitrážach majú charakter *ex voto*; kľačia pred reprezentatívnym zobrazením sv. Juraja ako rytiera v brnení s jeho hlavnými atribútmi – kopijou – zástavou s krížom a porazeným drakom. Naratívne výjavy individuálnych zjavení sv. Juraja (ako na trnavskom obraze) sa nevyskytujú ani neskôr.

Kresťanských rytierov do boja povzbudzovali nielen živí svätci, ale i svätí, ktorí opustili tento svet a v

konkrétnych situáciách boli vyslaní živým ako podpora a pomoc (okrem Juraja napr. apoštol sv. Jakub St. Santiago, sv. Mikuláš, sv. Izidor, sv. Ulrich, sv. Martin z Tours, sv. Augustín, atď.),¹⁰ pomáhajúci pri rôznych ťaženiach, alebo priamo zasahujúci v bitkách na strane kresťanských bojovníkov. Tak ako iní svätí pomocníci, figúra sv. Juraja v dieľach tohto námetu býva zobrazená ako zjavenie na nebi nad bojujúcimi vojskami, ako napr. na dvoch výjavoch v kartušiach štukovej klenby Kaplnky sv. Juraja v býv. jezuitskom kostole v Győri (50. roky 17. stor.).¹¹ Na jednom z nich rytier Juraj na nebi pomáha útočiacemu uhorskému vojsku kráľa Štefana (Ladislava?) v jazdeckej bitke, na druhom Juraj na koni prináša víťazstvo flotile, prichádzajúcej na pomoc obrancom prístavnej pevnosti dobývanej Turkami (tou by mohla byť napr. strategicky významná Jaffa v čase tretej križiackej výpravy r. 1192, ku ktorej anglický kráľ Richard I. Levie srdce „priplával po mori, vztýčil svoju zástavu nad citadelou a 5. augusta odrazil zbesilý Saladinov útok“).

Coeur de Lion

Kým postavu jazdca na trnavskom obraze možno pomerne jednoznačne považovať za sv. Juraja (napriek tomu, že je bez akýchkoľvek svojich atribútov), žiadne vodítko nemáme pri identifikácii kľačiaceho muža, ktorému sa zjavuje.¹² Zobrazený je ako prostovlasý muž stredného veku s krátko zastrihnutými fúzmi a bradou, okrúhly klobúk charakteristických tvarov so zahnutou prestrihovanou obrubou s bielo – zlatými pštrosími perami má položený na zemi pred sebou. Má síce hrudný pancier prekrytý vrchným odevom, cez plecia vpredú zopnutý biely plášť a opásaný je mečom, ale nie je vystrojený do boja. Aj jeho sprievod – dvaja jazdci s čiapkami na hlavách v pozadí – naznačuje, že ide o urodzenú civilnú osobu, šľachtica alebo rytiera, jeho postavenie však neurčuje (jeho odev nezodpovedá napr. príslušnosti k niektorému rytierskemu rádu a pod.). (**obr.7**)

Sv. Juraj, prichádzajúci na pomoc, sa zjavoval nielen vojskám bojujúcim proti moslimom, ale viaceré takéto, aj individuálne videnia sa v prameňoch a legendách vyskytujú. Sv. Juraj sa zjavil napr. aj spomínanému Richardovi zvanému Levie srdce (*Coeur de Lion*), keď sa akvitánsky vojvoda r. 1189 stal anglickým kráľom Richardom I. a hneď vzápätí pripojil k tretej križovej výprave, ktorú po odchode mladého



Obr. 7. Zjavenie sv. Juraja, detail kľačiaceho muža.

francúzskeho kráľa Filipa Augusta viedol sám najmä s anglickým vojskom.

Prorocké sny, anjelské výstrahy a príkazy ochraňovali Richarda pred nebezpečenstvom, posielali ho do boja v príhodnom momente a pod. V krajnej núdzi mu prichádza na pomoc sv. Juraj (zjavenie sv. Juraja na bielom koni je popisované v príbehu o Richardovi Levie srdce, ktorého najstaršie kompletné znenie je veršovaný anglo – normanský román s názvom „*Coeurdelyoun*“ z konca 13. storočia).¹³ Ak by kľachiaci muž mal byť zobrazením konkrétnej osoby, akokoľvek sa to môže zdať nepravdepodobné, vzhľadom na spôsob zobrazenia je celkom možné, že by to na obraze mohol byť práve on? Za autorskú licenciu maliara by potom bolo možné považovať zasadenie výjavu do lesnatej horskej scenérie, ako aj nekonkrétne zobrazenie (bez akýchkoľvek atribútov, heraldických prvkov a pod., ktoré by jeho osobu identifikovali) a snaha o sprítnovenie epizódy z 12. stor., čo však – ako som konštatoval – v barokovom maliarstve nie je ničím neobvyklým.

Victoriae largitor

Jediným konkrétnym, rovnako však záhadným prvkom na obraze sú iniciály „VL“ na obojku veľkého čierneho psa vpravo. Ten však sprevádza vojsko a patrí teda k Jurajovi a k nemu sa vzťahuje záhadný význam iniciál (asi nie sú rímskou číslovkou 45). Na barokových obrazoch a freskách sú takéto detaily pomerne časté; monogramy a iniciály na obojkoch obľúbených psov portretovaných osôb, (obr.8) označujú svojho majiteľa v biblických, mytologických a historických výjavoch; môže to byť monogram maliara, ktorý sa touto formou pripomenul z rôznych dôvodov¹⁴ a pod. (obr.9) Nazdávam sa, že v prípade trnavského obrazu nejde o nič podobného. Juraj, priťahujúci víťazstvo kresťanským vojskám, býval označovaný ako *miles Christi*, *Christianorum militum propugnator*, *coelestis militiae bellator*, ale i *largitor victoriae* – štedrý darca víťazstva.¹⁵ Iniciály VL (ako začiatkové písmená „*victoriae largitor*“) by tak mohli byť podľa môjho názoru akýmsi kryptogramom, zašifrovaným mottom celého záhadného námetu obrazu. (obr.10)

Petrus

Objavený a zreštaurovaný obraz je pozoruhodná, nesporne kvalitná baroková olejomalba, ktorej autorom podľa štýlových znakov nie je



Obr. 8. Knieža Pavol I. Esterházy podľa portrétu z r. 1687, medirytina J. Hoffmann a J. Hermund. In: *Trophaeum...*, Viedeň 1700, č. 85.

nikto zo známych maliarov u nás. Ďalším prekvapením preto zostáva ťažko čitateľný fragment autorskej signatúry, reštaurátorkou dodatočne zistenej počas retuše na spodnom okraji plátna. Signatúra je autentická, úbytky maliarskej vrstvy však zasahujú podstatnú časť priezviska; z porušeného nápisu sa dá vyčítať, že autorom bol „*Peter Christaller A° 1693*“. Trnavský obraz je teda jedným, dosiaľ identifikovaným dielom tohto esterházyovského dvorného maliara, doloženého v Eisenstadte.¹⁶ V zachovaných účtoch esterházyovského dvora, ani iných prameňoch sa však jeho meno nevyskytuje a jeho činnosť, ako jedného z malia-

rov v službách palatína Pavla Esterházyho, nie je v Eisenstadte, ani inde v dnešnom Burgenlande známa.¹⁷ Jeho meno sa dáva iba do súvislosti s dvorným maliarom menom „*Petrus*“, ktorý robil kresebné kópie podľa (reálnych i fiktívnych) celofigúrových portrétov z rodovej portrétnej galérie Esterházyovcov na hrade Forchtenstein (Fraknó), ako predlohy pre rytiny viedenských rytcov Jacoba Hoffmanna a Jacoba Hermunda.¹⁸ Do úvahy však prichádza i možnosť, že v texte uvádzaný „*Petrus*“ nebolo meno, ale priezvisko a spomínaným autorom týchto predlôh mohol byť bližšie neznámy augsburský rytec Jakob Petrus, činný v Trnave.¹⁹



Obr. 9. Detail fresky na klenbe presbytéria Univerzitného kostola sv. Jána Krstiteľa v Trnave, C. Ritsch, 1700.

Záverom

Indície a závery doterajšieho skúmania ikonografických otázok atypicky stvárneného výjavu (pre ktorý nenachádzame v barokovom maliarstve analógie), ktoré som sa tu snažil stručne zrekapitulovať, sú samozrejme iba predbežné a analýza tejto problematiky je zatiaľ takpo-



Obr. 10. Zjavenie sv. Juraja, detail psa s iniciálami VL na obojku.

vediac „príbehom s otvoreným koncom“. Ikonografická interpretácia zostáva iba hypotetická a diskutabilná; jej relevantnosť bude ešte treba verifikovať, vyvrátiť alebo potvrdiť a ďalej konkretizovať. Usmerniť ďalšie bádanie by okrem autorskej atri-

búcie mohlo predovšetkým objasnenie proveniencie obrazu – ak by sa podarilo zistiť, kam bol obraz s takto neobvyklým námetom určený, ako a kedy sa dostal do Trnavy a kto mohol byť jeho objednávateľom.

Už teraz však možno konštatovať, že barokový obraz Zjavenie sv. Juraja z r. 1693 objavený pod novšou premalbou je významným nálezom a zreštaurované dielo je hodnotným príspevkom do fondu zachovaných výtvarných pamiatok Trnavy, ktoré si zaslúži ďalšiu pozornosť.

Fotografie: V. Daneček Šmigrovská a J. Medvecký (obr.9).

Poznámky

¹LCI - *Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen*, Bd. 6. Freiburg – Basel – Wien 1974; heslo *Eustachius*, s. 194–199.

²KIRCHER, Athanasius S.J.: *Historia Evstacho-Mariana*, Romae 1665, kapitola „Descriptio loci conversionis S. Eustachii“, s. 84–98. K tomu porov.: FIORE, Camilla S.: Barokní krajina v Ríme a jeho okolí v 17. storočí. Přírodní a architektonické místo: případ Mentorella. *Zprávy památkové péče*, 77, 2017, č. 1–2, s. 67–73.

³Z najskorších príkladov napr. na ohlávke koňa sv. Juraja zabíjajúceho draka na freske zo začiatku 16. stor. (transfer v Regionálnom múzeu Koper), tiež na koni na tabuľovej maľbe Lucasa Cranacha Martýrium sv. Kataríny, 1515 (Muzeum umění Olomouc) a pod.

⁴DVOŘÁKOVÁ, Daniela: *Koň a človek v stredoveku*. Budmerice 2007, s. 75.

⁵Takýto prípad nájdeme aj u nás napr.

na rovnako záhadnom obraze grošovaneho sivého koňa (dnes v Historickom múzeu SNM, inv. č. UH – 2447), s medailónom v tvare polmesiaca so šesťcipou hviezdou, zaveseným na červenej stužke medzi ušami. Podľa nemeckého nápisu je akýmsi epitaom jedného z dvoch koní z jednej stajne, ktoré zahynuli za nejasných okolností v r. 1681, pozri: UČNÍKOVÁ, Danuta: Portrét koňa. *Pamiatky a múzeá*, 1995, č. 3, s. 44–45 (medailónu pripisuje bližšie neurčený „symbolický význam“).

⁶Ref.1, heslo „Georg, Erzmärtyrer“, s. 366–390; BRAUNFELS-ESCHE, Sigrid: *Sankt Georg. Legende, Verehrung, Symbol*. München, 1976; *Lexikon des Mittelalters*. München, 2003, Bd. 1, heslo „Georg (hl. Märtyrer)“, s.1274–1275; MAGYAR, Zoltán: *Szent György a magyar kultúrtörténetben. A Kárpát-medence Szent György-hagyományainak néprajzi és művelődéstörténeti rétege*. Budapest, 2006, s.

55–103; GERÁT, Ivan: *Svätí bojovníci v stredoveku. Úvahy o obrazových legendách sv. Juraja a sv. Ladislava na Slovensku*. Bratislava, 2011; HAHN, Sylvia: Die Ikonographie des hl. Georg. Darstellungen im Westen Europas. In: *Sanct Georg. Der Ritter mit dem Drachen*. (Kat. výst.), Diözesanmuseum Freising. Lindenberg i. Allgäu, 2011, s. 77–91; *Man, Dragon and Death. The Glory of Saint George*. New Haven and London, 2016; RICHES, Samantha: *St. George. A Saint for All*. London, 2015.

⁷DESCHAMPS, Paul: La légende de St. Georges et les Combats des Croisés dans le Moyen-Age. In: *Monuments et Mémoires* 44 (1950), s. 121–122; Ref.6, BRAUNFELS-ESCHE, s. 88–93; LAPINA, Elizabeth: *Warfare and the Miraculous in the Chronicles of the First Crusade*. Penn State University Press, 2015; Jakub de Voragine: *Legenda aurea*. Praha, 1998, s. 150.

⁸Ref.6, RICHES, s. 120–134 a BRAUNFELS-ESCHE, s. 93–95; BYRNE, Alice: St. George – Iconoclasm, Iconophilia and Englands Patron Saint (1514 – 1553). In: *IKON* 11/2018.

⁹Ref.6, *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 8, heslo „St. Georgsorden“. Napr. Rytierský rád sv. Juraja založený uhorským kráľom Karolom Robertom z Anjou r. 1326 na Visegráde alebo Rytierský rád sv. Juraja na obranu proti Turkom, r. 1469, novo založený cisárom Fridrichom III. do r. 1488 so sídlom na hrade Forchtenstein (neskoršie rodové sídlo Esterházyovcov). *Bollwerk Forchtenstein*. (Kat.) Burgenländische Landesausstellung 1993. Eisenstadt, 1993, s. 156–157, kat. č. 7, 8.

¹⁰Ref.6, BRAUNFELS-ESCHE, s. 115–116 a *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 7, heslo „Schlachtenhelfer“, LINARES, Lidwine: Saint Georges contre les Maures. Spécificités et enjeux des représentations plastiques du saint guerrier dans le royaume d'Aragon (XV^e – XVI^e siècles) In: *Cahiers de la Méditerranée* 83, 2011, s. 1–16; RUPP, Daniel: Der heilige Martin als Schlachtenhelfer im Mittelalter. In: *Martin von Tours - Krieger, Bischof, Heiliger*. Saarbrücken, 2013, s. 27–42; GRAUS, František: Heilige als Schlachtenhelfer. In: *Festschrift Helmut Beuman*. Sigmaringen 1977, s. 330–348; GRIEB, Christine: Gott, Heilige, Schlachtenliturgie. In: *Schlachtenschilderungen Historiographie und Literatur (1150 – 1230)*, kap. 7.1. „Himmliches Eingreifen“, Paderborn, 2015, s. 258–278. LAPINA, Elizabeth: Crusades, memory and visual culture: representations of the miracle of intervention of saints in battle. In: *Remembering the Crusades and Crusading*. Abingdon, Oxon – New York, 2017, s. 63–86.

¹¹GALAVICS, Géza: *Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet*. Budapest, 1986, s. 76 a obr. 48; GALAVICS, Géza: A győri jezsuita templom 17. századi művészeti koncepciója és az abban megjelenő társadalomkép. In: *Jezsuita jelenlét Győrben a 17.–18. században. Tanulmányok a 375 éves Szent Ignác-templom történetéhez*. Győr, 2017, s. 171–239; na s. 216, obr. s. 215.

¹²Zostáva aj hypotetická možnosť, že na obraze majú byť svätí Eustach s Jurajom. Vyskytujú sa aj ich spoločné zobrazenia ako pendanty – stojace postavy svätých patrónov a ochrancov s ich atribútmi, bez vzájomného vzťahu (napr. na krídlach Dürerovho „Paumgartnerovho oltára“ z r. 1502/4, dnes v mníchovskej Alte Pinakothek, a pod.). Výjavy s oboma svätcami, inscenované spôsobom ako na trnavskom obraze, nie sú známe.

¹³BROUGHTON, Bradford B.: *The Legends of King Richard I. Coeur de Lion: a study of sources and variations to the year 1600*. Berlin, 1966, s. 104–107.

¹⁴Napr. iniciály „C. R.“ (Carl Ritsch) na obojku psa vo výjave na klenbe presbytéria Katedrály sv. Jána Krstiteľa v Trnave, ktoré umožnili identifikovať skutočného autora fresiek z r. 1700, podľa: MEDVEČKÝ, Jozef: Klenbové fresky Univerzitného kostola sv. Jána Krstiteľa a otázka ich autorstva. In: *Pamiatky Trnavy a Trnavského kraja* 15. Trnava, 2012, s. 19–26.

¹⁵Ref.6, GERÁT, s. 75.

¹⁶Dosiaľ jediným dokladom jeho existencie bol záznam v matrikách zámockej fary v Eisenstadte, podľa ktorého sa 25.11.1692 „Petrus Christallocz (?)“, derzeit Hofmaller alda“ oženil s pannou Cordulou Reitterovou, podľa: PRICKLER, Harald: *Eisenstädter bildende Künstler und Handwerker der Barockzeit. Biographische Daten und Werke*. Eisenstadt, 2013, s. 168.

¹⁷V Trnave v tom čase palatín Pavol Esterházy financoval jezuitské školské divadlo s malou a veľkou divadelnou sálou, ktorú r. 1691 vymaľovali a hľadisko od javiska oddelili novou oponou. V jezuitských „Litterae annuae“ je zaznamenané,

že r. 1692 Esterházy zaplatil pre divadlo nové kulisy so šiestimi premenami, r. 1695 ďalšie a o rok neskôr objednal aj nové kostýmy z Benátok. KILIÁN, István: A nagyszombati jezsuita iskolaszínház szcenikája. In: *A magyar jezsuiták küldetése a kezdetektől napjainkig. Művelődéstörténeti műhely. (Rendtörténeti konferenciák 2)*. Piliscsaba, 2006, s. 450–454, pozn. 31–41. Kulisy a pravdepodobne aj nástenné maľby v divadelnej sále r. 1691 vyhotovil viedenský maliar Erhard Joseph Grueber, ktorého vtedy jezuiti zamestnávali aj v Univerzitnom kostole (signoval dve nástenné maľby z r. 1692 v bočnej kaplnke). *Saur AKL - Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 63. München – Leipzig, 2009, heslo: „Grueber (Gruber) Erhard Joseph“, s. 347–348 (J. Medvecký).

¹⁸151 celostranových medirytín tvorí prvú časť monumentálneho genealogického diela „*Trophaeum nobilissimae ac antiquissimae Domus Estorasiense*“ vytlačeného na objednávku kniežata Pavla Esterházyho vo Viedni v r. 1700, ref. 11, GALAVICS, 1986, s. 124 a pozn. 276 na s. 149; BUZÁSI, Enikő: Fiktion und Geschichtlichkeit in der Ahnengalerie und in den Kupferstichen des Trophaeums, die Familiengeschichte der Esterházy. *Acta Historiae Artium*, 43 (2002), s. 227–246, s. 235, s. 244, pozn. 12; PRICKLER, Harald: *Die Fürsten Esterházy. Magnaten, Diplomaten & Mäzene*. (Kat. výst., kat. č. V/10: „maliar Petrus (Kristallocz?)“, Eisenstadt, 1995, s. 265.

¹⁹Jeho dielom je alegorická medirytina označená: „*J. Petrus sc. Tyrnaviae*“, ktorá bola vytlačená ako príloha kalendára na rok 1695, k tomu: ref. 18, BUZÁSI, s. 244, pozn. 12; ref. 11, GALAVICS, 1986, s. 119 a obr. 57 na s. 121.

Coeur de Lion & Victoriae Largitor? Ein Beitrag zur Ikonografie eines neu entdeckten Barockgemäldes

Das unter einer neueren Übermalung entdeckte Barockgemälde war ein bedeutsamer Fund. Die Umstände sowie der Grund, warum es zu dessen sekundärer Verwendung und zur Übermalung mit einer neuen Komposition kam, sind nicht bekannt. Ebenfalls rätselhaft ist allerdings auch der Stoff (das Sujet) des wiederentdeckten und nun restaurierten ursprünglichen Gemäldes. Die abgebildete Szene schöpft nicht aus hagiografischen Legenden, die Gestalten sind durch keinerlei

individuelle Attribute oder Requisiten bestimmt, welche eine Möglichkeit böten, sie eindeutig zu identifizieren und dadurch den möglichen Stoff dieser ungewöhnlichen Darstellung zu skizzieren. Es lassen sich darin ebenso wenig Heiligenscheine wie heraldische Elemente, Insignien oder Symbole finden. Anhängsel in Halbmondform an Halftern abgebildeter Pferde und ein Medaillon am Geschirr des frontal stehenden weißen Pferdes könnten ein Indiz zur Einbettung des Vorgangs in den Kontext einer muslimischen Bedrohung sein, doch zur Sinnklärung der dargestellten Szene tragen sie nicht bei.

Auch Kleidung und Bewaffnung der abgebildeten Gestalten, in der Darstellung des Malers ahistorisch ohne konkrete Bestimmung kombiniert, leisten für eine nähere Bestimmung keine Hilfe; historische Treue war nicht seine Absicht (wobei auffällt, dass nichts von den dargestellten Kleidungs- oder Bewaffnungselementen an einheimische – ungarländische bzw. mitteleuropäische – Realien zu erinnern scheint).

Die markante Gestalt eines schwer gerüsteten Reiters auf einem weißen Pferd stellt höchster Voraussicht nach die Erscheinung des heiligen Georg an der

Spitze des himmlischen Heeres dar; sein Hauptmerkmal – die weiße Fahne mit einem roten Kreuz – findet sich dort allerdings nicht (ebenso kommen nirgendwo in der Szene Kreuzzeichen in irgendeiner Form vor, etwa auf Mantel, Rüstung oder Schild).

Die Beliebtheit des heiligen Georg als Soldaten und Märtyrers verbreitete sich über ganz Europa, insbesondere ab dem 12. Jahrhundert, im Zeitraum der ersten Kreuzzüge, als die aus dem Heiligen Land zurückkehrenden Gottesstreiter die Kunde von Gesichtern des heiligen Georg mitbrachten, dessen Unterstützung sie ihre Siege zuschrieben. Auch später wurde der siegbringende Heilige und Kämpfer unter den Verteidigern des christlichen Europa wider die Muslime verehrt. In Quellen und Legenden findet sich eine Reihe individueller Visionen. Der heilige Georg soll etwa Richard, genannt Löwenherz – *Coeur de Lion*, erschienen sein, als der aquitanische Herzog 1189 zum englischen König Richard I. gekrönt wurde und sich unmittelbar darauf dem dritten Kreuzzug anschloss. Wie andere heilige

Gehilfen wurde auch der heilige Georg gewöhnlich als Erscheinung am Himmel über den kämpfenden Heeren oder aber in Kämpfen unmittelbar aufseiten christlicher Kämpfer eingreifend dargestellt. Narrative Szenen individueller Erscheinungen (wie auf dem Tyrnauer Gemälde) sind nicht bekannt.

Das einzige konkrete, jedoch gleichfalls rätselhafte Element auf dem Bild sind die Initialen „VL“ auf dem Halsband eines großen schwarzen Hundes. Dieser begleitet das Heer, gehört also zu Georg, und auf diesen bezieht sich auch die Bedeutung der Initialen. Der den christlichen Heeren behilfliche Georg wurde häufig als „freigebiger Siegesspender“ bezeichnet. Die Initialen „VL“ – als Anfangsbuchstaben von „*victoriae largitor*“ – dürften somit gewissermaßen ein Kryptogramm sein, ein verschlüsseltes Motto des ganzen rätselhaften Sujets des Gemäldes.

Das wiederentdeckte und inzwischen restaurierte Bild ist ein bemerkenswertes, zweifelsohne hochwertiges Barockgemälde, dessen Urheber gemäß den Stilkenzeichen keiner der auf slowakischem

Gebiet bekannten Maler ist. Eine weitere Überraschung ist das im Nachhinein entdeckte Fragment einer beschädigten Autorensignatur „Peter Christaller A° 1693“. Das Tyrnauer Gemälde ist mithin das einzige bisher identifizierte Werk dieses Hofmalers des Palatins Paul I. Esterházy de Galantha, nachweislich in Eisenstadt (ung. Kismarton).

Die in der Abhandlung kurz zusammengefassten Indizien und Folgerungen aus der bisherigen Untersuchung ikonografischer Fragen der atypisch dargestellten Szene (für welche in der Malerei des Barocks keine Analogien gefunden werden können) sind nur vorläufig. Abgesehen von der Autorenattribution könnte die weitere Forschung vor allem durch die Klärung der Provenienz vorangebracht werden – falls es gelänge zu ermitteln, für wen bzw. für welchen Ort das Bild mit solch einem ungewöhnlichen Stoff bestimmt war, wie und wann es nach Tyrnau gelangte und wer sein Auftraggeber gewesen sein mag.

Abbildungen

Abb. 1: *Die Erscheinung des heiligen Georg*, der Mittelteil des Gemäldes.

Abb. 2: *Bekehrung des heiligen Eustachius*, Tafelgemälde aus der Kapelle in der St.-Andreas-Kathedrale in Amalfi (Südtalien), um 1500.

Abb. 3: *Der heilige Georg erschlägt den Drachen* (nach Raffael), Kupferstich, verlegt von Paul Fürst, Ende des 17. Jahrhunderts.

Abb. 4: Der angreifende Joab zu Pferde, Ausschnitt aus der Bibel-Illustration

Absaloms Tod (2. Sam. 18), Kupferstich von Georg Andreas Wolfgang, Lüneburg 1672.

Abb. 5: *Die Erscheinung des heiligen Georg*, Detail des Pferdes mit Medaillons an Halfter und Geschirr.

Abb. 6: *Die Erscheinung des heiligen Georg*, Detail des Reiters (Zustand nach der Freilegung).

Abb. 7: *Die Erscheinung des heiligen Georg*, Detail des knienden Mannes.

Abb. 8: Fürst Paul I. Esterházy de Galantha nach einem Bildnis von 1687, Kup-

ferstich von Jakob Hoffmann und Jakob Hermundt, aus: *Trophaeum Nobilissimae ac Antiquissimae Domus Estorasiensis*, Wien 1700, Nr. 85.

Abb. 9: Detail des Freskos auf dem Presbyteriumgewölbe der Universitätskirche St. Johannes der Täufer zu Tyrnau (Trnava), Carl Ritsch 1700, Foto: Jozef Medvecký.

Abb. 10: *Die Erscheinung des heiligen Georg*, Detail des Hundes mit Initialen „VL“ auf dem Halsband.

Severozápadne od centra obce Trstín, na jednom z výraznejších vrškov pahorkatiny v predhorí Malých Karpát v lokalite nazývanej Hájiček, sa v areáli cintorína nachádza kostol zasvätený Sedembolestnej Panne Márii, pôvodne však svätým Petrovi a Pavlovi. Ide o malé, pozdĺžne orientované jednolodie, na východnej strane ukončené polkruhovou románskou apsidou s podstrešným vlysom, na západe s predstavenou vežou zastrešenou murovaným osembokým ihlanom. Hmotu lode po stranách dopĺňajú na južnej strane otvorená vstupná predsieň so stredovekým portálom s polkruhovou archivoltou nadpražia a na severnej strane sakristia a tiež dvojica mohutných oporných pilierov po stranách lode. (obr.1,2)

Stav poznania o kostole bolo možné pred začiatkom pamiatkového výskumu považovať za adekvátny k miere odbornej pozornosti, ktorá mu bola dovtedy venovaná. Výstavba kostola bola všeobecne kladená do roku, alebo obdobia

okolo roku 1245, pričom mal vzniknúť v rozsahu celého súčasného pozdĺžneho jednolodia vrátane veže. Prítomnosť oblúčkového vlysu v tvare lomených gotických oblúkov na románskej apside bola vysvetľovaná vznikom už v prechodnom období, kedy sa románsky sloh prelínal s nastupujúcou gotikou. Ďalej sa uvádzala gotická úprava zo 14. stor. reprezentovaná vložením kamenného nadpražia do pôvodného tehlového bočného portálu. Veľká stavebná úprava sa datuje ku koncu 17.stor., kedy bola vložená súčasná klenba a došlo k úprave okien, tiež k prístavbe dvojice oporných pilierov lode, ako aj k prístavbe sakristie a bočnej predsieni.¹ Vzhľadom na význam pamiatky a kontrastujúci minimálny objem informácií bol v roku 2018 zrealizovaný pamiatkový výskum.²

Vznik kostola v roku 1245 zmieňovaný v dvoch kanonických vizitáciách 2.pol. 18.stor. (1756, 1782) nenachádza v starších prameňoch žiadnu oporu.³ Obdobie výstavby

kostola tak možno určiť iba hypoteticky, na základe chronológie stavebného vývoja a komparácie so známymi stavbami v blízkom a širšom okolí. Jednotlivé nálezy však umožnili identifikovať základné stavebné etapy.

Románska etapa, koniec 12.stor. – 1.tret.13.stor.

Pre časové zaradenie prvej stavby je dôležitým znakom použitý materiál – pálené tehly s prímiesou organického materiálu, tzv. plevovky. Všeobecne pre nížinné oblasti krajiny je už od obdobia počiatkov murovanej architektúry na našom území hlavným murovacím materiálom tehla. Odhliadnuc od fragmentov z obdobia antiky najstaršiu tehliarsku produkciu reprezentuje tehlová architektúra románskeho obdobia. Práve v období 12. - 13.storočia sa stretávame s tehliami, ktoré v regióne okrem pomerne štandardizovane sa ukazujúcich rozmerov charakterizuje obsah organického materiálu.



Obr. 1. Juhovýchodný pohľad na kostol.



Obr. 2. Interiér, pohľad z lode do apsidy.

Aj najbližšie lokalizovateľné románske objekty umožňujú predpokladať rámcové ukotvenie vzniku do obdobného časového horizontu, či už ide o rotundu Všetkých svätých pravdepodobne z 2.pol.12.stor. v o dve dediny susediacich Dechticiach,⁴ či už o zvyšok severnej steny datovanej do obdobia okolo roku 1215 v Kostole sv. Martina v Hrnčiarovciach nad Parnou⁵ alebo o zvyšky predmestskej zástavby v neďalekom mestskom centre – Trnave, kde sú plevové tehly v rámci architektúry prítomné už len vo zvyšku pod terénom zachovaných murív karnera.⁶ Ostatné nálezy plevových tehál sa vyskytujú už len v podobe depotov sekundárne použitého materiálu, keďže okolo pol. 13.stor. došlo v Trnave k úplnému prevrstveniu plevovej architektúry novšou mestskou zástavbou realizovanou už z odlišných tehál (tzv. tehly prstovky).⁷ Preto aj vznik kostola v Hájčku kvôli jeho výstavbe

z plevových tehál predpokladáme v období pred mongolským vpádom. V rámci murív primárnej stavby však bola okrem prevládajúcich tehál zaznamenaná aj prítomnosť úsekov murovaných z lomového kameňa. Táto materiállová „výpomoc“ bola akiste determinovaná lokalitou, polohou objektu v podhorí Malých Karpát, s dostupným zdrojom kameňa a zároveň v priamom dotyku s dostatkom hliny. Murivo z lomového kameňa je doložené v priamych úsekoch stien, smerom nahor od profilovaného sokla, ako aj na korne steny apsidy. Prevažne tvarované úseky a profilované prvky (predsadené sokle s profilovaným ukončením, podstrešný vlys, profilované ostenie portálu, okenné niky a priľahlá plocha južnej fasády lode, celý oblý pôdorys apsidy, nárožia lode) sú však tehlové.

Použitá je tu pre románske obdobie charakteristická pálená tehla obsahujúca zvyšky, resp. stopy po

organickom materiáli pridávanom do zmesi ako ostrivo. Ložné i styčné škáry sú nízke, hrúbky do 1,5 cm. Steny boli ako v interiéri, tak aj v exteriéri omietnuté mimoriadne tenkou vrstvou omietky štruktúrou i farebnosťou totožnej s maltou muríva. Práve jemnozrnná štruktúra umožnila doceliť jemný „film“ hrúbky do 3 mm. Predpokladáme, že omietnutie bolo vyhotovené dohadzovaním maltovej zmesi ku materiálu čiastočne vytlačenému zo škár. Táto tenká vrstva verne kopírovala povrch oboch použitých typov murív, pričom úseky murované z kameňa mali na rozdiel od tehlových plôch nepravidelný, nerovinný povrch. Tehly majú rozmery: 30 x 15 x 5 cm. Na základe dlhodobého systematického porovnávania rozmerov plevových tehál románskych stavieb v širšom regióne môžeme skonštatovať určité ustálenie v rozmeroch na cca: 30-31 x 15-15,5 x 5-5,5 cm.⁸

Románsky kostol bol vybudovaný ako jednolodie s mierne pozdĺžnou, takmer štvorcovou loďou a s apsidou orientovanou na východ. Dĺžkový rozsah lode poznáme napriek absencii západnej stene, vďaka obojmu zachovaným západným nárožiam. Okrem stavebného materiálu a pôvodného rozsahu stavby boli zistené aj viaceré stavebné prvky umožňujúce rekonštruovať podobu románskej etapy.

Pasívnou, vpadnutú plochu fasád ohraničovali na lodi nárožné a na apside kútové **lizény**, v oboch prípadoch vyrastajúce z predstúpeného **sokla**. Predstúpené líce prvkov ustupovalo smerom k pasívnej ploche zošíkmeným nábehom v rozsahu troch tehlových riadkov, vyhotovených tvarovkami so šikmými čelami, ktoré zhora ukončoval oblý horizontálny prút. Tento oblúbnový tvar vytvárajú dva riadky predsadených tvaroviek so šikmo klopenými čelami. Geograficky najbližším porovnávacím materiálom s obdobne riešeným soklom je románsky kostol (atypická rotunda) v neďalekých Dehticiach (2.pol. 12.stor.), variantom bez horizontálneho ukončenia je sokel lode románskeho kostola v Hedi.

Tvar lomených gotických oblúkov **vlysu** na apside nekorešponduje so starším, románskym charakterom stavby, preto sme predpokladali, že ide o mladšiu úpravu. Ponúkala sa paralela so situáciou na o čosi mladšej ranogotickej apside kostola v Jelke, kde má vlys rovnako podobu lomených oblúčkov. Lomený tvar oblúčikov v Jelke bol výsledkom



Obr. 3. Podstrešný vlys apsidy, nález pôvodného konštrukčného a tvarového riešenia.



Obr. 4. Južný portál, súčasný stav.

gotickej úpravy pôvodne obkročných polkruhových oblúkov s dodatočným zamurovaním (vyplnením) pôvodne prázdnych cviklov⁹. Aj na apside v Hájičku sa potvrdila sekundárnosť lomeného tvaru. Pôvodné riešenie však nevychádzalo z geometrie kruhu, ale išlo o tvar striešok, veľmi charakteristický pre tehlovú architektúru, pričom lomené oblúky boli vytvorené až v gotike. Vtedy jednoducho zaoblili kúty strieškového uzáveru hrubšou vrstvou omietky.(obr.3)

Jediný, nám známy strieškovo riešený vlys, je prítomný na románskej fáze (2.štvrtina 13.stor.) kostola reformovanej cirkvi vo Veľkej Trni (okres Trebišov), geograficky však natoľko vzdialeného že o možnosti bezprostredného vplyvu neuvažujeme.

Pôvodné okná apsidy doložené neboli. Je pravdepodobné, že sa nachádzali v mieste niektorého zo súčasných, neskôr upravených otvorov. Loď presvetľovala dvojica malých okien v južnej stene, nachádzajúcich sa v nerovnakých vzdialenostiach po oboch stranách južného portálu. Štrbinové výrezy sú situované v hrúbke múru, pričom z oboch líc steny smeruje k výrezu polkruhovo ukončená nika s dnu a von rozovretými špaletami a dnu a von smerujúcim záklenkom. Vrchol oblúka záklenku je situovaný 340 cm nad dnešným terénom, pričom pri vonkajšom líci má nika šírku 60 cm a celkovú výškou 105 cm (výška po nábeh oblúka je 80 cm). Zaujímavým prvkom románskej fázy je priame riešenie okenného parapetu. Takéto riešenie je prítomné na viacerých objektoch z obdobia 12.-13.stor. (napr. na

kostole v Hrnčiarovciach nad Parnou,¹⁰ v Šaštíne-Strážach,¹¹ v Gáni a v Malej Mači,¹² ale tiež napríklad na kostole v Nitre – Dražovciach a iných). Môže teda ísť o ďalší zo znakov charakteristických pre obdobie najstaršej murovanej architektúry.

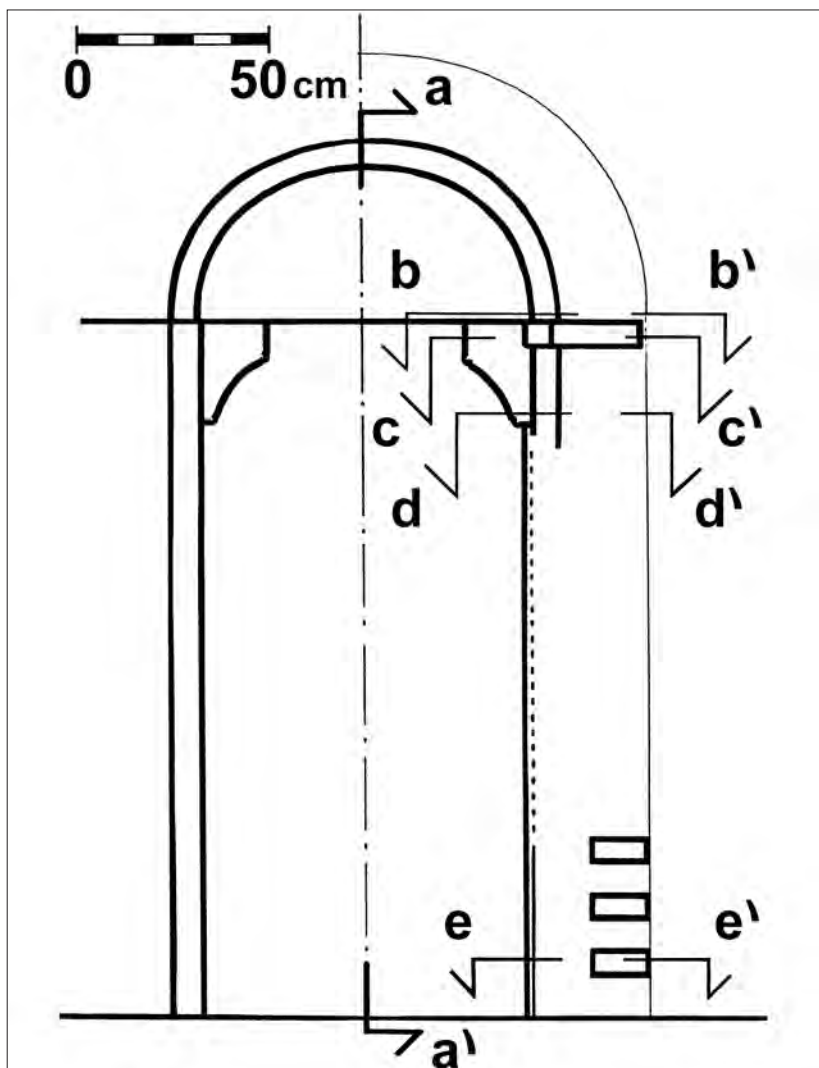
Apsida bola zaklenutá podnes zachovanou konchou. Na základe zvyškov interiérových omietok aj s farebnými náterovými vrstvami zachovaných na obvodových stenách v podkroví nad úrovňou klenby je zrejmé, že loď mala pôvodne rovný **strop**. Interiér bol prístupný vstupom z juhu, podnes zachovaným **portálom** s polkruhovou archivoltou a obdĺžnikovým výrezom otvoru. Charakterizuje ho obruba vymurovaná z tehlových v tvaroviek s vyžľabým profilom, pričom vyžľabenie plynule prechádza stojkou obruby i archivoltou oblúka a rovnako je uplatnené aj na predsadenej rímsovej päťke archivoly.(obr.4)

Tehlové murivo obruby portálu dopĺňajú kamenné stojky zalícované s bočnou plochou tehlovej časti, z ktorých v nábehu oblúka vyrastajú jednoduché kútové konzoly s plyt-

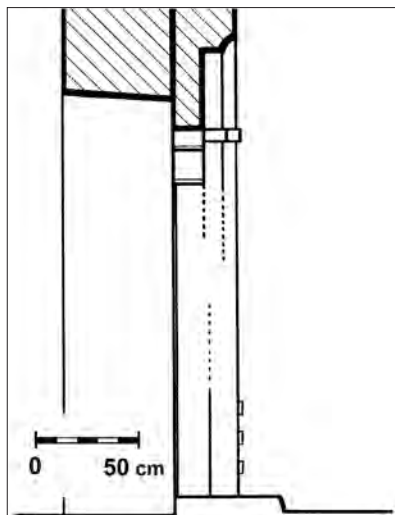
kým oblúkovým vybratím v čele. Tie nesú mohutný kamenný blok vyplňajúci plochu tympanónu, na ktorej mohla byť v minulosti uplatnená maliarska výzdoba. V čele archivoly je plastický lem, vytvorený miernym predsadením tehál, s ktorým korešponduje predsadenie zistené aj v soklovej časti, kde je však navyše doplnené v každom 2.riadku vystupujúcou tehlou – väzákom.(obr.5-7)

Vzájomný kontext nálezov predsadenia v archivoltovej a soklovej časti bude možné bližšie vyhodnotiť až po plošnom odkryve dotknutej plochy steny, no už i tak je zrejmé, že k takto riešenej obrube portálu nepoznáme nateraz v rámci románskej architektúry Slovenska analógiu.

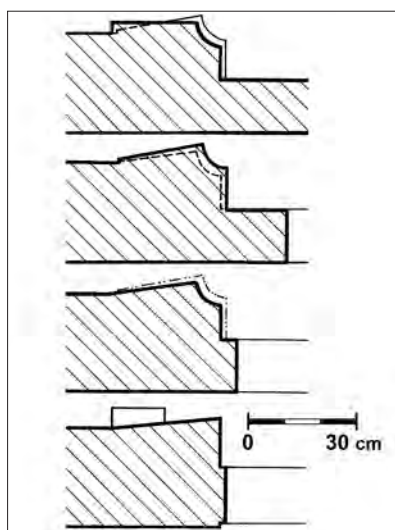
Dverná výplň portálu bola zo strany interiéru zabezpečovaná záporou, ktorá sa zasúvala cez otvor v západnej špalete interiérovej portálovej niky do dlhej dutiny, prebiehajúcej v jadre muriva steny. Dutina vyústila až vo východnej špalete sedílie situovanej pri juhozápadnom kúte lode.(obr.8,9)



Obr. 5. Južný portál, zameranie odkrytej primárnej situácie, čelný pohľad.



Obr. 6. Južný portál, zameranie odkrytej primárnej situácie, zvislý rez $a - a'$.



Obr. 7. Južný portál, zameranie odkrytej primárnej situácie, vodorovné rezy: $b - b'$ v rovine tympanónu, $c - c'$ v rovine rímsy situovanej v nábehu oblúka archivoly, $d - d'$ v rovine stojky a rez $e - e'$ v rovine sokla.

Súčasnou interiéru lode bola dvojica polkruhovo ukončených **sedílií**, rovnako ako v prípade okien boli umiestnené po stranách južného vstupu. Obdobná, polkruhovo ukončená, no užšia a o čosi vyššia, sedília sa nachádza v južnej stene apsidy. Východne od nej je situovaná malá strieškovo ukončená **nika**, s bočným, skrytým úložným priestorom v jadre steny. V severnej stene bola dodatočne vytvorená väčšia odkladacia nika nepravidelného trojuholníkového tvaru, vylúčiť nie je možné jej vznik úpravou z primárnej niky. (obr.10.11)

K obdobiu vzniku kostola nie je zatiaľ známa úroveň nivelety vonkajšieho terénu ani podlahy, len na základe súčasnej úrovne parapetov je možné predpokladať pôvodnú úroveň podlahy lode v polohe min. o 30 cm nižšie voči dnešnej podlahe.



Obr. 8. Loď, južná stena so sedíliou západne od portálu, pohľad na čiastočne odkrytú západnú románsku sedíliu, ktorá bola zrušená po vložení neskororenesančného prístenného piliera.

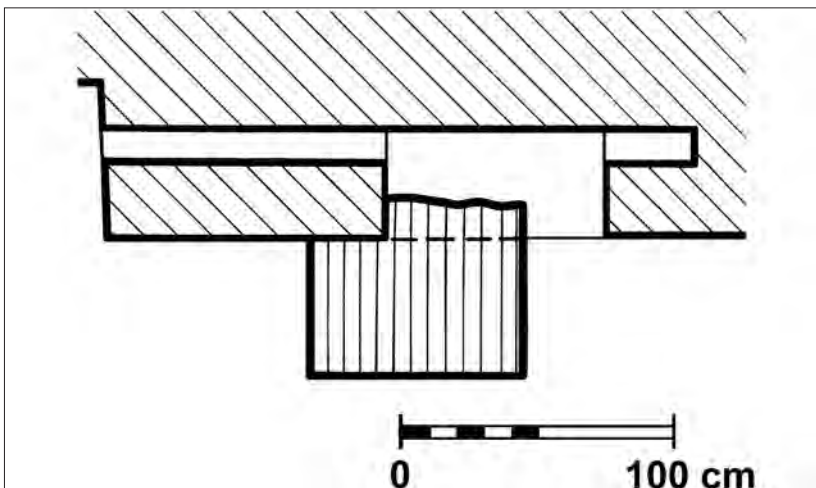
Pre románske portály charakteristická ústupková forma v prípade Hájička abscentuje, no v zjednodušenej forme je prítomná na **vítaznom oblúku**. Prechod medzi zvislými stenami a archivoltou sprostredkujú hlavice so široko skosenými spodnými hranami nároží. Možno ich prirovnať k nálezu sekundárne použitej hlavice v Kostole sv. Martina v Hrnčiarovciach nad Parnou pri Trnave, rámcovo datovanej do obdobia po roku 1215,¹³ zásadný rozdiel však predstavuje použitý materiál. Kým v Hrnčiarovciach je hlavica vyrobená ako kamenný prvok, hlavice kostola v Hájičku sú rovnako ako všetky ostatné časti vymurované z tehál.

Neskororománska (ranogotická?) etapa, okolo pol. 13. stor.

Zaujímavé je, že kameň ako hlavný stavebný materiál sa začal na kostole uplatňovať už veľmi skoro – v ob-

dobí druhej stavebnej etapy, kedy došlo k zväčšeniu kostola. Vzhľadom na absenciu jednoznačne slohovo výpovedných prvkov kladieme túto neskororománsku, resp. ranogotickú fázu do obdobia okolo pol., prípadne do druhej pol. 13.stor.¹⁴ Toto datovanie podporuje aj malý rozmer a situovanie okenných otvorov.

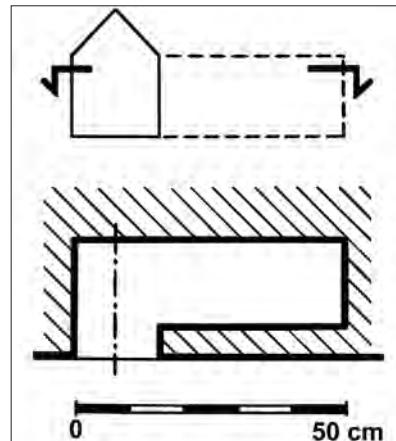
Pôvodná čelná západná stena bola rozobraná, bočné steny boli predĺžené západným smerom zhruba o celú dĺžku pôvodnej lode a súčasťou predĺženia bola aj predstavená veža. Kostol tak nadobudol výrazne odlišné proporcie. A kým v pôvodnej stavbe prevláda ako hlavný stavebný materiál tehla, pristavané časti boli vybudované ako kamenné, čiastočne premiešané s tehliami. Tie boli po murive rozptýlené, no v koncentrovanejšej miere ich využili na modeláciu hrán, otvorov a vôbec profilácie. Išlo výlučne o časti tehál s prímiesou organického



Obr. 9. Loď, južná stena, pôdorys západnej sedílie s priebežnou kapsou po dvernej zápore v kolízii s neskororenesančným prístenným pilierom.



Obr. 10. Apsida, južná stena, primárna nika s bočným skrytým odkladacím priestorom vytvoreným v brúbke steny.



Obr. 11. Apsida, južná stena, pohľad a pôdorys primárnej niky.

materiálu, evidentne získané z muriva rozobraného románskeho priečelia. Sekundárnosť západnej polovice pôdorysu lode je jednoznačne daná pozíciou pozdĺžnych stien prístavby domurovaných na škáru k obom pôvodným západným nárožiam. Dodatočnosť prístavby podčiarkuje aj výrazne odlišný charakter spojiva – nápadne hrubozrnná zmes odlišnej farby a štruktúry od pôvodnej malty. Takýmto murivom sa vyznačujú aj steny sakristie pristavanej opäť bez primárneho previazania k východnému okraju severnej steny lode. Nie je preto vylúčené klásť vznik sakristiu práve do tejto etapy. Zväčšená loď bola spolu s pôvodnou časťou lode nanovo v celom rozsahu (interiér, exteriér) zjednotená novou omietkou, upravenou výtvarnou výzdobou. Zastropenie pristavanej časti nadviazalo na už jestvujúci rovný drevený trámový strop, pričom je možné sa domnievať, že stropná konštrukcia pôvodnej časti ostala zachovaná a v novej časti boli doplnené trámy v rovnakej skladbe. Na základe horizontálnej línie pôvodného stropného trámu, otláčenej na omietke západného štítu v podkroví nad úrovňou klenby je možné stanoviť interiérovú výšku lode. Priestor podkrovia a interiér veže boli v tejto etape navzájom prepojené len malým, zrejme prevetrávacím, strieškovo ukončeným okienkom. Preto predpokladáme, že podkrovie lode bolo prístupné otvorom v strope, dostupným z empory. Prítomnosť empory už v tomto období dokladá vstupný otvor vedúci z empory do veže, ktorý je s touto stavebnou etapou súčasný. Pôvodný jediný južný vstup do lode doplnil vstupný kamenný portál v západnej fasáde

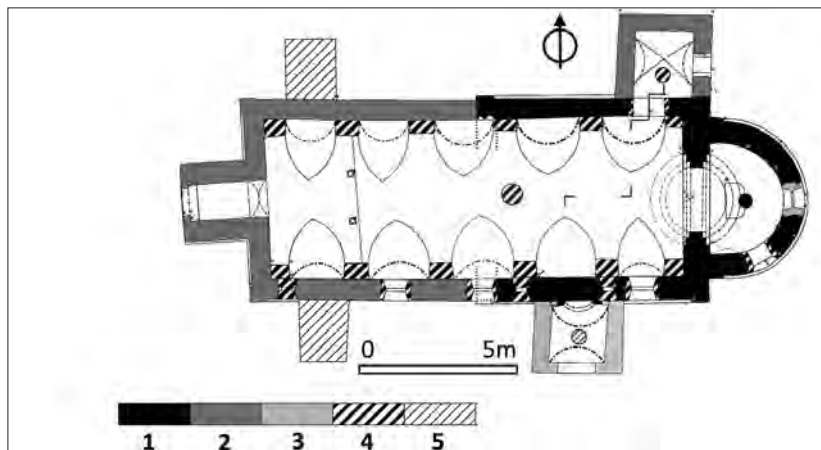
veže. Interiér bol naďalej presvetľovaný stále funkčnými oknami v pôvodnej časti lode a v rámci prístavby menším oknom pri juhozápadnom kúte. Keďže sa nenašli stopy po iných otvoroch, polohu ďalšieho okna možno predpokladať v mieste mladšieho západného okna v južnej stene dostavby. V interiéri pribudla v severnej stene apsidy obdĺžniková nika s drevenou obrubou zrejme na ukotvenie dvierok, čo poukazuje na uzatvárateľné pastofórium. (obr.12). Výraznou úpravou prešli aj pol-

Gotická etapa, 1.pol. 14.stor.

Zrejme až s istým časovým odstupom od predĺženia lode kostola bola pred pôvodný južný vstup vybudovaná murovaná predsieň. Na sekundárnosť predsieni voči ranogotickej etape lode poukazujú fragmenty exteriérovej omietky na južnej fasáde lode, ktoré sú prekryté bočnými múrmi predsieni. Zastrešenie ani strop predsieni nepoznáme (podkrovie predsieni je neprístupné), na základe nálezov však nie je vylúčené, že priestor mohol byť pô-



Obr. 12. Apsida, severná stena, pohľad na dvojicu mladších pastofórií. Trojuholníkovým uzáverom je ukončené neskororománske (ranogotické?) pastofórium, ktoré bolo doplnené, resp. nabrazené gotickou obdĺžnikovou nikou s neskororenesančnou úpravou zmenšením.



Obr. 13. Pôdorys kostola v úrovni okien, slobová analýza stavebného vývoja. Legenda: 1. románska etapa (koniec 12.stor. – 1.tret.13.stor.), 2. neskororománska (ranogotická ?) etapa (okolo pol. 13.stor.), 3. gotická etapa (1.pol. 14.stor.), 4. neskororenesančná etapa (okolo pol. 17.stor.), 5. klasicistická etapa (koniec 18.stor.).

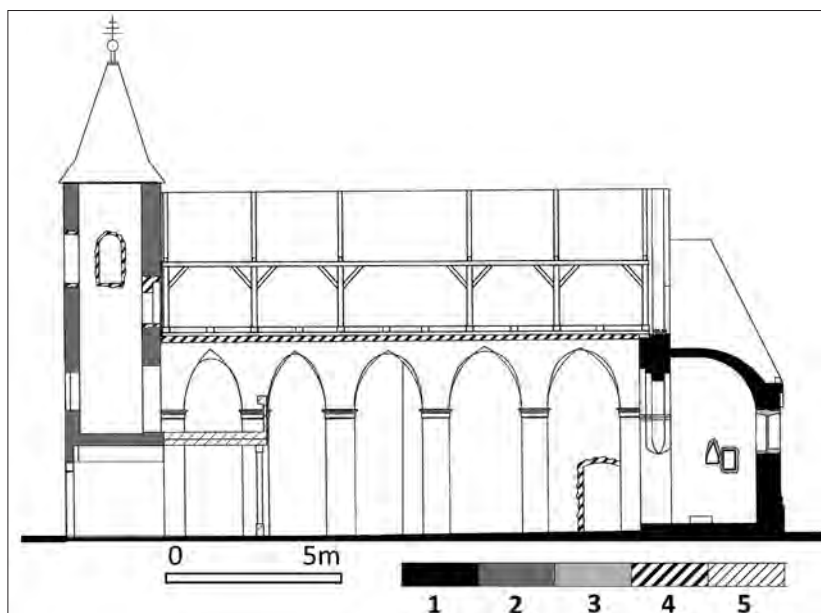
vodne zastrešený zdola otvorenou krovovou konštrukciou.

Až k tejto etape priradujeme úpravu strieškovitého tvaru vlysu v polohe korunnej rímsoy apsidy do podoby gotických oblúkov. Vychádzame z už jednoznačne vyspelej gotickej formy lomeného tvaru, ktorý v takejto vyzretej podobe v prechodovom období ranej gotiky okolo pol. – 2.pol.13.stor. ešte nepredpokladáme.

Príznačné je ružovo - bordové sfarbenie mált a omietok, a to v rôznej miere a intenzite v celom rozsahu stavby. Ide o typickú zmenu farebnosti vápenných omietok po prechode veľkým žiarom, čo indikuje požiarovú udalosť, ktorá mohla objekt postihnúť niekedy v období neskej gotiky až včasného novoveku.

Neskororenesančná etapa, okolo pol.17.stor.

Logicky možno predpokladať, že neskororenesančná stavebná fáza bola vyvolaná práve v dôsledku požiaru, ktorý mohol poškodiť strop, strechu, ako aj všetky ostatné drevené prvky v objekte. K rozsiahlej oprave muselo dôjsť niekedy medzi „vizitačnými“ rokmi 1634 až 1694.¹⁵ Drevený strop nahradila murovaná klenba (vrátane sakristie), čo vzhľadom na charakter štukovej výzdoby klenby kladieme do obdobia buď tesne po vizitácii konanej v roku 1634 alebo niekedy po pol. 17.stor. (najbližšou analógiou je prestavba kostola v susedných Smoleniciach z roku 1644, v rámci ktorej vznikla klenba s obdobnou, i keď bohatšou štukovou výzdobou).



Obr. 14. Pozdĺžny rez, slobová analýza stavebného vývoja. Legenda: 1. románska etapa (koniec 12.stor. – 1.tret.13.stor.), 2. neskororománska (ranogotická ?) etapa (okolo pol. 13.stor.), 3. gotická etapa (1.pol. 14.stor.), 4. neskororenesančná etapa (okolo pol. 17.stor.), 5. klasicistická etapa (koniec 18.stor.).

V súvislosti s vložením klenby a rytmizáciou bočných stien prístennými piliermi došlo aj k čiastočnej úprave (redukci počtu) okenných otvorov. Vnúterné niky okien v kolíznej polohe s piliermi boli využité na zakapsovanie pilierov, z rovnakého dôvodu kolízie s pilierom klenby bola zamurovaná aj západná sedília v južnej stene lode. Nové okná (tri okná lode a dve okná apsidy) situované do polí klenbových výsečí boli vytvorené s polkruhovou nikou a polkruhovým výrezom otvoru, pričom pri západnom okne lode a hypoteticky i v prípade okien apsidy možno predpokladať že vznikli úpravou (zväčšením) starších otvorov. Keďže vloženie klenby bol znefunkčnený dovtedajší výstup z lode do podkrovia, bolo podkrovie sprístupnené cez interiérovú vežu, zväčšením pôvodného malého prevetrávacieho otvoru.

Do tejto stavenej etapy zaraďujeme aj podnes jestvujúcu dvernú výplň južného románskeho portálu. Charakterizuje ju dosková zvlaková konštrukcia, dopĺňaná v ploche sa rozvíjajúcim dekoratívnym prekúvaním pásovinou. Dverné krídlo sa síce v literatúre (Súpis pamiatok na Slovensku III, Bratislava, 1969) uvádza ako pôvodné gotické, no vzhľadom na uvažovaný požiar nie je reálne, aby sa gotická drevená dverná výplň zachovala.

Klasicistická etapa, koniec 18.stor.

Po výstavbe nového barokového kostola priamo v dedine (1753 – 1763) na mieste Kaplnky Panny Márie z roku 1690 sa pôvodný farský kostol v extraviláne stal filiálnym. Došlo tiež k výmene patrocínii. Ako filiálny s mariánskym zasvätením nadobudol hlavne v 2.pol.18.stor. postavenie regionálne významného kultového miesta. Po výstavbe baziliky v Šaštíne (1764) sa ako jedna z pútnických zastávok stal súčasťou Mariánskej tradície.¹⁶

V rámci prác na konci 18.stor. vznikol súčasný krov. Konštrukcie sú dendrochronologicky datované, pričom roky zotatia použitých drevín boli stanovené do zimného obdobia rokov 1777/78 a 1778/79. Z týchto údajov vyplýva, že krov nemohol vzniknúť skôr ako v roku 1779. Z typologického hľadiska ide o konštrukciu charakteristickú pre obdobie klasicizmu.¹⁷ Zrejme súčasne so strešnými prácami boli v západnej časti pôdorysu lode k bočným stenám pristavané dva mohutné zošíkmené oporné piliere.

Z mladšieho obdobia stoja za zmienku úpravy v období prelomu

19. a 20. stor. (1893 neogotický oltár, 1924 výmalba interiéru), ostatné záznamy 20. stor. ktoré mali už len utilitárny charakter, potlačili slohový výraz stavby patriacej do časovej vrstvy najstarších zachovaných sakrálnych

architektúr na území Slovenska.

Realizovaným pamiatkovým výskumom sa predovšetkým vďaka sondáži podarilo identifikovať nielen základné vývojové etapy kostola, ale aj zistiť rozsah a čiastočne i podobu

jeho mimoriadne hodnotnej primárnej románskej fázy. (obr.13,14)

Fotografie a kresby: D. Zacharová

Poznámky

¹Václav Mencl na základe obhliadkového prieskumu skonštatoval románsky rozsah celej stavby od apsidy až po vežu, okrem sakristie, predsiene a dvojice oporných pilierov (Archív Pamiatkového úradu SR, Osobný fond Václava Mencla – Mencl a Pamiatky architektúry: Poľný náčrt, poznámky, 1932, Z3411). S touto základnou rámcovou charakteristikou stavebného vývoja sa v reštaurátorskom výskume, vykonanom v r. 1967–1969, stotožnil aj Albert Leixner, vid.: LEIXNER, Albert: *Trstín, Kostol Panny Márie. Zisťovací prieskum na exteriéri kostola na cintoríne v Trstíne*, 1969. Materiál je archivovaný v Archíve PÚ SR Bratislava, Osobný fond Alberta Leixnera (OF AL) 332 a OF AL 255. O čosi neskôr sa takáto charakteristika objavuje vo výročnej regionálnej monografii, ktorá bola vydaná v jubilejnom roku v súvislosti so zažitým dátumom vzniku kostola v roku 1245. ĎURÍŠ, Andrej: *Hájček (k 700-ročnému jubileu)*. Trnava: Spolok sv. Vojtecha, 1945, 47 s. Rovnaké informácie preberajú práce publikované v 2. pol. 20. stor.: napr. KOL. AUTOROV: *Súpis pamiatok na Slovensku*, 1969, s. 330. Kostol je okrajovo zmieňovaný v hesle Trstín v publikácii: ČIČO, Martin – KALINOVÁ, Michaela – PAULUSOVÁ, Sylvia

a kol.(eds): *Kalvárie a Krížové cesty na Slovensku*, Bratislava: Pamiatkový ústav, 2002, s. 369–371, a najnovšie v samostatnom hesle publikácie: KRESÁNEK, Peter a kol.(eds): *Slovensko. Ilustrovaná encyklopédia pamiatok*. Bratislava: Simplicitissimus, s.r.o., 2009, s. 166.

²ZACHAROVÁ, Daniela: *Architektonicko-historický a umelecko-historický výskum Kostola Sedembolestnej Panny Márie v Trstíne – Hájčku*, 2019. Výskumná správa je archivovaná na Krajskom pamiatkovom úrade Trnava. Súčasťou pamiatkového výskumu bol aj dendrochronologický výskum (Tomáš Kyncl, Dendrolab Brno) a archívny výskum (Zuzana Lopatková). Architektonicko-historický výskum bol vykonávaný v súčinnosti s reštaurátorským výskumom (Peter Koreň, Tomáš Kucman).

³Usudzujeme tak na základe poznatkov archívneho výskumu Z. Lopatkovej, ref.2.

⁴Bližšie k dechtickej rotunde vid.: ŽUFFOVÁ, Jaroslava: *Architektonicko – historický výskum Kostola Všetkých svätých v Dechticiach*, 2016. Výskumná správa je archivovaná na Krajskom pamiatkovom úrade Trnava.

⁵ŽUFFOVÁ, Jaroslava: *Kostol sv. Martina v Hrnčiarovciach nad Parnou, pamiatkový výskum*, 2017. Výskumná správa je

archivovaná na Krajskom pamiatkovom úrade Trnava, ŽUFFOVÁ, Jaroslava – ZACHAROVÁ, Daniela: *Počiatky Kostola sv. Martina v Hrnčiarovciach nad Parnou*. K problematike kostola patriaceho do okruhu trnavskej neomietanej tehlovej architektúry. In: *Pamiatky Trnavy a Trnavského kraja* 21, 2018, s.31–44.

⁶Materiál z plevových tehál ako jadro kamenného muriva trnavského karnera pozri: ŽUFFOVÁ, Jaroslava: *K najstarším sakrálnym stavbám Trnavy*. In: *Pamiatky Trnavy a Trnavského kraja* 13, 2010, s.13–19.

⁷Problematike stredovekých tehál v regióne, s intenzívnejším zameraním na mesto Trnava sa od 80. rokov 20.stor. venujú Ivan Staník a Jaroslava Žuffová.

⁸Osobne sme merali plevové tehly, odkryté v priebehu posledných desiatich rokov v rámci viacerých archeologických a architektonicko – historických výskumov na území mesta Trnava, ako aj na odhalených murivách objektov mimo mesta, ako napr. Kostol sv. Martina v Hrnčiarovciach nad Parnou, Kostol Všetkých svätých v Dechticiach, ale aj v presahoch za hrebeň Malých Karát na Záhorí – farský Kostol Navštívenia Panny Márie v Senici, Kostol sv. Alžbety Uhorskej v Šaštíne-Strážach. Hoci je vo všeobecnosti pre stredovek

predpokladaná lokálna výroba tehál v okruhu konkrétnej stavby, zo zistení (pomerné jednotný formát, zmes, výpal) sa javí, že v rámci širšieho územného záberu musel fungovať akýsi ustálený materiálový, technologický a formátový kánon.

⁹SMOLÁKOVÁ, Mária – ŽUFFOVÁ, Jaroslava: Románsky Kostol sv. Jána Krstiteľa v Jelke a jeho gotická obnova. In: *Pamiatky Trnavy a Trnavského kraja 2017*, s. 47–58.

¹⁰Ref. 5.

¹¹KALINOVÁ, Michaela: *Architektonicko-historický a umelecko-historický výskum fasád Kostola sv. Alžbety Uhorskej v Šaštíne-Strážach*, 2012. Výskumná správa je archivovaná na Krajskom pamiatkovom úrade Trnava.

¹²Na fasádach Kostola sv. Rodiny v Gáni a Kostola sv. Margity Antiochijskej v Malej Mači je toto riešenie vizuálne veľmi prístupné.

¹³Ref. 5.

¹⁴Podľa archívneho výskumu sa s ro-

kom 1245, ako s rokom vzniku kostola stretávame v tzv. Baťaniovskej kanonickej vizitácii z roku 1782. Vizitátor sa odvoláva na údaj zapísaný v staršej vizitácii z roku 1756, avšak bez ďalších stôp v starších písomnostiach (Z. Lopatková, ref. 2). Napriek tomu sa uvádzaný rok postupne vžil do povedomia až natoľko, že v súčasnosti je tradovaný ako rok výstavby.

¹⁵Pri pokuse o bližšie datovanie nesko-roenesančnej vývojovej fázy objektu sa opierame o rámcové údaje, ktoré priniesol archívny výskum Z. Lopatkovej, ref. 2.

¹⁶KURINCOVÁ, Elena: *Kostol Panny Márie v Hájčiku*. Trstín, 1995, s. 41. Autorka tu predstavuje aj dianie a peripetie okolo údajných, oficiálne neuznaných zázračných uzdravení, súvisiacich so sochou Bolesnej matky, neskôr prenesenej do Baziliky sv. Mikuláša v Trnave.

¹⁷K renovácii kostola sa schylovalo dlhší čas. Už vo vizitácii v roku 1761 sa spomína, že starší, pôvodne farský kostol na vršku mimo dediny je v dezolátnom

stave, pričom opravu potrebuje najmä strecha. Tú prisľúbil opraviť zemepán Ján Pongráč. Z tzv. Baťaniovskej vizitácie vykonanej v roku 1782 vieme, že kostol bol renovovaný za vtedajšieho farára Antona Foriša, pôsobiaceho v Trstíne v rokoch 1776 – 1798. Podľa údajov, zaznamenaných v účte z roku 1779, sa k tomuto roku z kostolných financií zaplatila oprava okien, dverí do veže, závora západného portálu a iné (podľa archívneho výskumu Z. Lopatkovej, ref. 2.). Na základe výsledkov dendrochronologického výskumu vznikli krovy až niekedy po roku 1779 (T. Kyncl, ref. 2.), a keďže výdaje za strešné práce v spomínanom účte z roku 1779 obsiahnuté nie sú a rovnako sa neuvádzajú ani v o štyri roky neskoršej vizitácii, je zrejmé, že k výmene strešnej konštrukcie muselo dôjsť až niekedy po roku 1782.

Neue Erkenntnisse zur Bauentwicklung der romanischen Sieben-Schmerzen-Mariens-Kirche in Trstín (Nadasch) im Flurstück „Hájček“

Die Sieben-Schmerzen-Mariens-Kirche (ursprünglich den Heiligen Peter und Paul geweiht) befindet sich in Nadasch (heute Trstín) im abgelegenen Flurstück „Hájček“ (dessen Name „kleiner Hain“ bedeutet). Die Hauptphasen ihrer Bauentwicklung wurden 2018 durch architektonisch-historische Untersuchungen bestimmt: Die Bauphasen gliedern sich in einen romanischen Abschnitt in der Zeit vom ausgehenden 12. bis ins erste Drittel des 13. Jahrhunderts, einen spätromanischen (?) bzw. frühgotischen um die Mitte des 13. Jahrhunderts, die gotische Phase in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, eine

Spätrenaissancephase ab der Mitte des 17. Jahrhunderts, eine klassizistische Periode aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert und eine Bauphase an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert (1893 u. 1924). Dabei konnten auch der ursprüngliche Umfang und die zugrundeliegende Gestalt des ursprünglichen Bauwerks bestimmt werden.

Während in der Literatur die Ansicht vertreten wurde, das Bauobjekt habe bereits ursprünglich seine gesamte heutige Länge besessen, hat die neue Forschung ermittelt, dass die ursprüngliche Kirche nur etwa die halbe Länge einnahm. Eine Verlängerung des Kirchenbauwerks gegen Westen einschließlich des Kirchturms erfolgte erst in der zweiten Bauphase. Ausgeräumt wurden auch Unklarheiten

bezüglich des Frieses im Bereich unterhalb des Daches der Apsis. Dessen heutige Gestalt in Form gebrochener gotischer Bögen, bisher für die ursprüngliche Form gehalten, entstand erst in der dritten – gotischen – Bauphase, und zwar durch eine Umgestaltung des ursprünglichen Abschlusses, dessen Fries die Form von Dächelchen vorwies. Die Untersuchung widerlegte ebenso die vorherrschenden Meinungen bezüglich einer gotischen Umgestaltung des romanischen Südportals. Der mittelalterliche Bauwerkcharakter wurde wesentlich durch nachfolgende neuzeitliche Eingriffe modifiziert: Umbau mit neuer Einwölbung, Umgestaltung der Fensteröffnungen, Änderung der Innenausstattung u. dgl.

Abbildungen

Abb. 1: Südostansicht der Kirche.

Abb. 2: Innenraum, Blick vom Schiff in die Apsis.

Abb. 3: Apsisfries im Bereich unter dem Dach der Apsis, Befund der ursprünglichen Konstruktion und Formstellung.

Abb. 4: Südportal, heutiger Zustand.

Abb. 5: Südportal, Anpeilung der freigelegten ursprünglichen Situation, Frontalansicht.

Abb. 6: Südportal, Anpeilung der freigelegten ursprünglichen Situation, Senkrechtschnitt a – a'.

Abb. 7: Südportal, Anpeilung der freigelegten ursprünglichen Situation, Waagrechtschnitte: b – b' in der Ebene des Tympanons, c – c' in der Ebene des im Bogenanlauf der Archivolte gelegenen Gesimses, d – d' in der Ebene des Schafes und e – e' in der Ebene des Sockels.

Abb. 8: Schiff, Südwand mit dem Sedile

westlich des Portals, Blick auf ein teilweise freigelegtes westliches romanisches Sedile, das nach Einbettung eines Wandpfeilers im Stil der Spätrenaissance aufgehoben wurde.

Abb. 9: Schiff, Südwand, Grundriss des westlichen Sedile (mit durchgehendem Riegelloch für Türriegel), gestört durch einen Spätrenaissance-Wandpfeiler.

Abb. 10: Apsis, Südwand, ursprüngliche Nische mit einem in Wanddicke gestalteten verborgenen seitlichen Ablageraum.

Abb. 11: Apsis, Südwand, Ansicht und Grundriss der ursprünglichen Nische.

Abb. 12: Apsis, Nordwand, Blick auf die paarweise angebrachten späteren Nischen – Pastophorien. Mit dreieckigem Abschluss ist das spätromanische/frühgotische Pastophorium abgeschlossen, das durch eine gotische Rechtecknische mit Umgestaltung aus der Spätrenaissance

(Verkleinerung) modifiziert bzw. ersetzt wurde.

Abb. 13: Grundriss der Kirche auf der Fensterebene, Stilanalyse der Bauentwicklung. Erklärung: 1. romanische Etappe (Ende des 12. bis 1. Drittel des 13. Jhs.), 2. spätromanische (frühgotische ?) Etappe (um die Mitte des 13. Jhs.), 3. gotische Etappe (1. Hälfte des 14. Jhs.), 4. spätrenaissancehafte Etappe (um die Mitte des 17. Jhs.), 5. klassizistische Etappe (Ende des 18. Jhs.).

Abb. 14: Längsschnitt, Stilanalyse der Bauentwicklung. Erklärung: 1. romanische Etappe (Ende des 12. bis 1. Drittel des 13. Jhs.), 2. spätromanische (frühgotische ?) Etappe (um die Mitte des 13. Jhs.), 3. gotische Etappe (1. Hälfte des 14. Jhs.), 4. spätrenaissancehafte Etappe (um die Mitte des 17. Jhs.), 5. klassizistische Etappe (Ende des 18. Jhs.).

Rod Zichy je známym uhorským magnátskym rodom. Informácie o ňom sú publikované v mnohých zdrojoch,¹ no informácií o miestach posledného odpočinku členov tohto rodu je poskromne. Cieľom tohto príspevku je priblíženie pochovaných členov rodu vo Voderadoch.

Krypta sa vo Voderadoch nachádza v Kostole sv. Ondreja. O kostole sa uvádza: „Pravdepodobne na mieste kostola zo 14. stor. (Antiqua Parochia) bol v roku 1692 postavený kostol bez veže nákladom cirkevného patróna Tomáša Baranyaya. ... Gróf Štefan Zichy dal v roku 1744 kostol renovovať a pristaviť vežu.“² Text na erbovo – nápisovej tabuli pripomínajúcej Tomáša Baranyaya, ktorá je zamurovaná do fasády veže, obsahuje chronostikon 1689,³ s uvedením smrti Tomáša v roku 1674.⁴ Rok Tomášovej smrti uvádza Súpis pamiatok na Slovensku ako rok výstavby kostola.⁵ Tomášova dcéra Mária Magdolna sa vydala za Istvána Zichyho (1616 – 1693).⁶

V kanonickej vizitácii z roku 1756 sa spomínajú v Kostole sv. Ondreja vo Voderadoch 4 krypty – jedna rodu Zichy, jedna pre duchovných

a dve spoločné.⁷ Pozoruhodné je, že úmrtná matrika farnosti Voderady vedená od roku 1717 zaznamenáva prvého člena rodu Zichy až v roku 1817. Teda ani z matriky nie je zrejmé, kto bol v čase vizitácie v zichyovskej krypte pochovaný. O rodinnej krypte boli publikované len kusé informácie najmä vo dvoch obecných monografiách – z roku 1993 a 2014: „Z vonkajšej strany kostola je vstup do krypty, v ktorých pochovávali príslušníkov rodu Zichyovcov. V súčasnosti sú značne poškodené.“⁸ a „K lodi kostola pristavali menšiu prístavbu ukončenú sedlovou strechou s krížom, ktorá prekrýva vstup a schodisko vedúce do hrobky Zichyovcov.“⁹

Čo sa týka pochovaných členov rodu, opäť obe obecné monografie uvádzajú len dvoch:

„František Jozef Zichy zomrel 88 – ročný 15. augusta 1861 v Bratislave a jeho telesné pozostatky uložili 19. augusta 1861 do hrobky vo Voderadoch“ (1993)¹⁰ a „Jozef Zichy zomrel 11. novembra 1924 alebo 14. júna 1926 a pochovaný je v rodinnej krypte pod voderadským kostolom.“ (1993)¹¹ František Zichy – „O jeho kariére

sme sa zmienili v predchádzajúcej kapitole a tu zostáva len dodať, že zomrel v roku 1861 v Bratislave a pochovali ho do hrobky vo Voderadoch.“ (2014)¹²

„Starý gróf Jozef Zichy zomrel vo vile v Bratislave, odkiaľ ho Július Laukota dal previesť smútočným vozom do Voderád, kde ho pochovali v rodinnej krypte pod farským kostolom, kde sú pochované celé rody Zichyovcov.“ (2014)¹³

Do krypty sa vstupuje cez prístavbu na južnej strane kostola. Prístavba je ukončená tympanónom ukončeným krížom, dvere sú zdobené svätopeterským krížom (kríž obrátený dolu hlavou). Nad schodiskom sa nachádza kruhový medailón Krista v palmovo – olivovom venci s kruhopisom: „REQUIEM AETERNAM DONA EI DOMINE“. Krypta je jednopriestorová, klenutá miestnosť, orientovaná na severoseverozápad. Priestor možno pomyslene rozdeliť na prednú, strednú a zadnú časť.

V zadnej časti sú po stranách v menších výklenkoch zamurované po jednej náhrobnej tabuli, v zadnej stene sú zamurované ďalšie dve.



Obr. 1. Pohľad na zachované rakvy.

V zadnej časti sú zároveň umiestnené štyri rakve. (**obr.1**) Náhrobné tabule na zadnej stene a pod mrežou sú obdĺžnikové, ostatné majú hore oblúkové ukončenie. Náhrobné tabule na zadnej stene a tabuľa umiestnená voľne sú z čierneho kameňa, ostatné sú z červeného mramoru. O zadnú stenu sú zároveň voľne opreté tri pohrebné kríže.

V strednej časti krypty je vpravo (berúc od vstupu) výklenok ukon-

Nápisy

Ľavá rakva: ILLMUS ET REV-MUS D. D. // SACERDOS **FRANCISCUS** COMES **ZICHY** UNGARICUS // SANCTISSIMI D. N. PAPAE LEONIS XIII // CUBICULARIUS SEGRETUS PARTICIPANS // OBIIT IN PALATIO VATICANO // DIE XVIII MENSIS APRILIS // HORA I. POSTMERIDIEM. // ANNI DOMINI MDCCCLXXXIII

Druhá rakva zľava je bez nápisu,

ET VÁSONKEÖ // S. CAES. ET AP. REG. MAJ. CAMERARIUS // ET INT. STAT. CONSILIARIUS // TAVERNOCORUM REG. MAGISTER, COTTUS. // NEOGRADIENSIS SUPR. COMES, NUNCIUS // APUD SUBL. PORTAM, ORD. // STI. STEPHANI REG. AP. ET ORD. CORONAE // FERREAE MAGNAE CRUCIS EQUES FAMILIAE // COMITUM ZICHY PER XIII ANNOS SENIOR. // NATUS XXIV JAN. MDCCCXI, OBIIT XVII JULII MDCCCC // PATRIAE ET REGI BENEMERITO OPTIMO PATRI // POSUERUNT MEMORES GRATIQUE FILII. // LUX AETERNA LUCEAT EI.

(vpravo) A PX Ω // **MARIAE CLARAE** // COMITISSAE **ZICHY** // NATAE MARCHIONISSAE **DE VILLE** // COMITISSAE **DEMBLIN** // MATRONAE PALATII IMP. REG. ET CRUCIS STELLATAE // CONJUGI OPTIME MERITAE // MATRI PISSIMAE // DE QUA NIHIL DOLUIT UNQUAM PRAETER MORTEM // MORUM INNOCENTIA ET GRAVITATE // PIETATE IN DEUM CHARITATE IN PAUPERES // ILLUSTRI // MARITUS LUGENS // COMES FRANCISCUS ZICHY. // Vixit annos 54 dies 14, // obiit die 26. Augusti 1868. // „Domine dilexi decorem domus tuae // et locum habitationis tuae.“ // Ps. 25.

Tabuľa vzadu vpravo

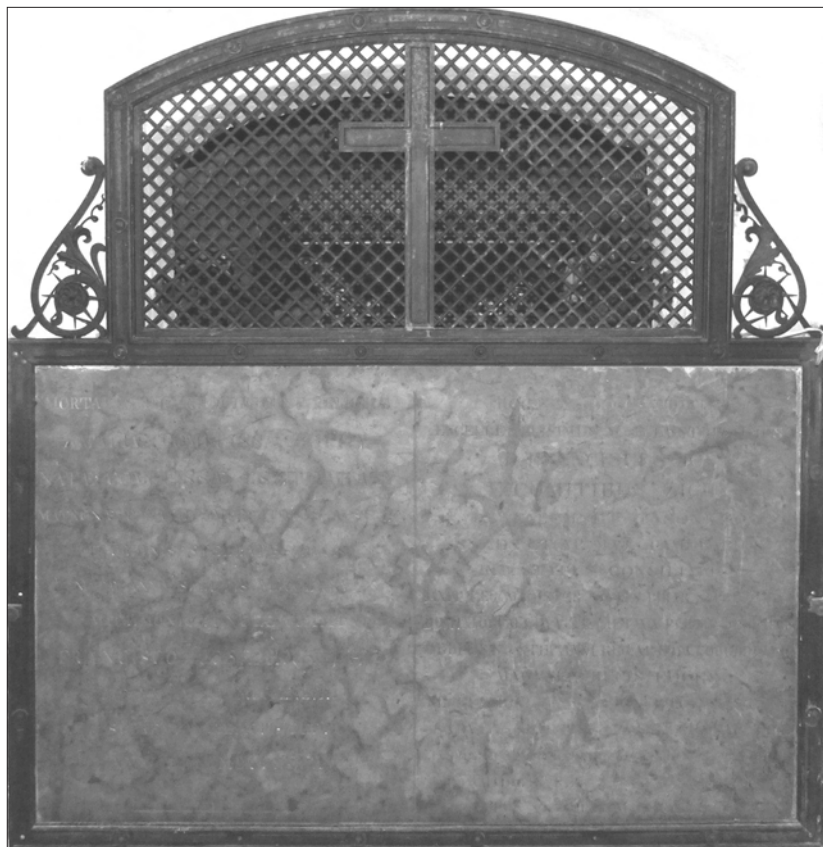
+ // Comes **Josephus Zichy** de Vásonkeő // Senior Gentis Zichy, // Suae Caes. et Apost. Majest. Intim. Consiliarius Act. Leopoldis // Imperatoris, Magnae Crucis et Coronae Ferreae Eques, emeritus // Gubernator de Fiume, Minister regni Hungariae, Supremus comitatum // Pozsony et Trencsén Ispanus, Juris Univ. Doctor, etc., etc. // Natus Pozsonii die 13. novem. 1841. // Obit Pozsonii die 11. novem. 1924 // Requiescat in Pace!

Tabuľa vzadu vľavo

+ // COMES **FRANCISCUS ZICHY** DE VASONKEÖ // S. S. PRAELATUS ET CAMERARIUS SECR. PARTICIPANS // ANNO 1880 LEGATUS APOSTOLICUS // ORD. FRANCISCI JOSEPHI I. COMMENDATOR // S. S. THEOLOGIAE ET JURIS UNIV. DOCTOR // NATUS 14A JUNII 1852 // OBIIT ROMAE IN AEDIBUS VATICANIS 18A APRILIS 1883. // REQUESCAT IN PACE.

Tabuľa v strednej časti vpravo (pod mrežou):

(vľavo) MORTALES HIC REQUIESCUNT RELIQUIAE // **AMALIAE** COMITISSAE **ZICHY** // NATAE COMITISSAE **ESZTERHÁ-**



Obr. 2. Výklenok s rakvami Ferenca (+1861) a Amálie (+1817).

čený náhrobnou tabuľou a mrežou, za ktorou sa nachádzajú štyri rakve – dve menšie za sebou vľavo, jedna v strede a jedna vpravo; (**obr.2**) tento výklenok sa nachádza približne v priestore pod hlavným oltárom. V strednej časti vľavo sú dve nad sebou umiestnené náhrobné tabule.

V prednej časti je vpravo zamurovaná náhrobná tabuľa, vľavo je náhrobná tabuľa umiestnená voľne na podlahe, ktorá bola kedysi zamurovaná do steny.

Okrem toho sa v miestnosti nachádza malá tabuľka so šedého mramoru s nápisom „SEGEN GOTTES MEINEN LIEBEN - // DIE AUF ERDEN NOCH GEBLIEBEN // SEGEN IHNEN ALLEZEIT // JETZT UND IN DER EWIGKEIT.“ (Pane žehnaj mojich milých, // čo na Zemi pozostali. // Žehnaj im na všetok čas, // teraz, aj na večnosť).

nie sú na nej ani viditeľné stopy po prípadnom štítku.

Tretia rakva zľava: zichi és vásonkeői // GRÓF **ZICHY FERENCZ** // magy. kir. Tárnokmester, a család Seniora // szül 1811 január 24.én, megh. 1900. július 17.én

Pravá rakva: VÁSONKEŐI // GRÓF **ZICHY JÓZSEF** // 1841 + 1924

Plechové tabuľky na krížoch:

Itt nyugszik // zichi és vásonkeői // Gróf **Zichy Ferencz** // megh. 1900 július 17 // életének 90 évében

Zichi és Vasonkeői // Gróf **Zichy Tivadar** // v. h. ... b. // szül. 1847 jun 15. megh. 1927 jul 10.

Vásonkeői // Gróf **Zichy J...** // szül. ... // ...

Tabule na zadnej stene

(vľavo) HIC JACET // EXCELL. AC. ILL. D. **FRANCISCUS** E COMITIBUS // **ZICHY** DE EADEM

ZY // MATRONAE PALATII JMPE-
RATRICIS AUSTRIAE, // ET ORD-
NIS STELLATAE CRUCIS, // NA-
TAE ANNO SALUTIS MDCCLXXVI
// MATRIMONIO JUNCTAE COMI-
TI // FRANCISCO JOSEPHO ZI-
CHY // DIE XXA MAII MDCCLXLVIII
// SUPREMUM OBEUNTIS DIEM //
XXXX JULII MDCCCXVII.

(vpravo) HOC TUMULO CLAU-
DITUR // EXCELLENTISSIMUS

AC ILLUSTRISSIMUS // D. **FRAN-
CISCUS JOS.** // E COMITIBUS **ZI-
CHY** // DE EADEM ET VASONKEÖ
// S. CAES. ET AP. MAJ. CAMERA-
RIUS // INT. STATUS CONSILIA-
RIUS // JANIT. REG. MAGISTER
COTTUS BIHAR SUPR. COMES
// DOMINIORUM ARVA ET LIE-
TAVA PLENIP. DIRECTOR // OR-
DINIS STI STEPHANI REG. AP.
ET LEOPOLDI IMP. // MAGNAE

CRUCIS EQUES // REGULATIO-
NUM SUPER. DANUBII. CANALIS
ITEM // SÁRVIZ – SIÓ – ET KAPOS
COMISSAR. REG. // INSURRECT.
NOBIL. ANNI MDCCCIX COLO-
NELLUS // FAMILIAE PER XX AN-
NOS SENIOR // NATUS XX. SEPT.
MDCCLXXIV.

**Horná tabuľa v strednej časti vľa-
vo**

+ „Coeur d’ange“ // COMITISSA

1	Zichy	Ferenc	14	6	1852	Wien- Penzing	18	4	1883	Vatican	xxx	xxx
2	xxx	xxx										
3	Zichy	Ferenc	24	1	1811	Bratislava	17	7	1900	Kálóz	de Ville	Maria Clara
4	Zichy	József	13	11	1841	Bratislava	11	11	1924	Bratislava	Odescalchi	Elena
5	Zichy	Ferenc	20	9	1774	Bratislava	15	8	1861	Bratislava	Esterházy	Amália
6	Esterházy	Amália	30	1	1776	Bratislava	30	7	1817	Gattendorf	Zichy	Ferenc
7	xxx	xxx									xxx	xxx
8	xxx	xxx									xxx	xxx
a	de Ville- Demblin	Sophie	10	8	1816		4	8	1882	Wien-St. Peter	xxx	xxx
b	Nádasdy	Leopoldina	13	9	1804	Wien-Am Hof	1	3	1885	Wien- Schotten	xxx	xxx
c	Zichy	Antónia	24	4	1776	Bratislava	6	4	1856	Wien-St. Augustin	Nádasdy	Mihály
d	Zichy	Ferenc	14	6	1852	Wien- Penzing	18	4	1883	Vatican	xxx	xxx
e	Zichy	József	13	11	1841	Bratislava	11	11	1924	Bratislava	Odescalchi	Elena
f	Zichy	Ferenc	20	9	1774	Bratislava	15	8	1861	Bratislava	Esterházy	Amália
f	Esterházy	Amália	30	1	1776	Bratislava	30	7	1817	Gattendorf	Zichy	Ferenc
g	Zichy	Pál	22	8	1808	Bratislava	13	5	1850	Wien-St. Stephan	xxx	xxx
h	Zichy	Ferenc	24	1	1811	Bratislava	17	7	1900	Kálóz	de Ville	Maria Clara
h	de Ville- Demblin	Maria Clara	12	8	1814	Bardejov	26	8	1868	Voderady	Zichy	Ferenc
+												
1	Zichy	Ferenc	24	1	1811	Bratislava	17	7	1900	Kálóz	de Ville	Maria Clara
+												
2	Zichy	Tivadar	15	6	1847	Bratislava	10	7	1927	Wien-Maria Treu	Wimpffen	Marie
+												
3	Zichy	J...										

Obr. 3. Prehľad pochovaných osôb. Údaje sú excerptované z nápisov, údaje v kurzíve sú doplnené podľa matrik, 1 – 8 rakvy, (7 a 8 sú menšie vo výklenku), a – b nábrobné tabule, +1 – +3 sú kríže.

meň); oo1: 20.5.1798 **Amália** Anna Jozefa Fidelia Salesia **Esterházy** de Galántha (*Bratislava 30.1.1776, +Gattendorf 30.7.1817, ++Rusovce->Voderady (rakva+kameň)); oo2: Baden bei Wien-St. Stephan 1.10.1822 Johanna Nepomucena Maria Anna Melchiora Cavriani zu Unter-Waltersdorf (*Wien-St. Stephan 31.8.1775, +Wien-Schotten 1.3.1854, ++Wien-Währing)

C9. **Pál** Domonkos nepomuki János, *Bratislava 23.8.1808, +Wien-St. Stephan 13.5.1850, ++Voderady (kameň); oo 19.3.1846 Maria Josepha Anna Antonia Theresia Hilleprand v. Prandau (*Zagreb-Sv. Marko 15.4.1828, +Wien-Oberdöbling 8.11.1891, ++Valpovo; oo2: Heinrich von Normann-Ehrenfels)

C11. szerafikus **Ferenc** nepomuki János József, *Bratislava 24.1.1811, +Kálóz 17.7.1900, ++Voderady (rakva+kameň+kríž); oo Wien-Am Hof 25.11.1837 **Marie Claire de Ville-Demblin** (*Bardejov 13.8.1814, +Voderady 26.8.1868, ++Voderady (rakva? +kameň))

D1. **József** szerafikus Ferenc Mária, *Bratislava 13.11.1841, +Bratislava 11.11.1924 (truhla+kameň); oo1: Budapest 25.4.1878 Elena Antonia Livia Odescalchi (*Nitrianska Streda 11.5.1859, +Budapest 29.7.1932); oo2: Bratislava, Maria Posch (*Probstdorf 29.3.1875, +Bratislava 3.4.1945)

D2. **Tivadar** József Mária, *Bratislava 15/16.6.1847, +Wien-Maria Treu 910.7.1927, ++Wien-Zentral->Voderady (kríž); oo Dresden 15.6.1887 Marie Pauline Louise Margarethe von Wimpffen (*Berlin 9.11.1868, +Budapest IX 22.2.1930, ++BP-Kerepesi; oo2: Gyula Végh de Vereb)

D3. szerafikus **Ferenc**, *Wien-Penzing 14.6.1852, +Vatican 18.4.1883, ++Voderady (truhla+kameň)

B3. **Antónia** Teréz Cecília, *Bratislava 24.4.1776, +Wien-St. Augustin 6.4.1856, ++Voderady (kameň); oo 24.4.1800 Mihály Ádám Zakariás Ignác Ferenc Xavér paulai Ferenc Alajos János Nepomuk Nádasdy de Nádasd et Fogarasföld (*Wien-St. Stephan 6.9.1775, +Wien-St. Augustin 18.3.1854, ++Wien-Matzleinsdorf)

C3. **Leopoldina** Mária Anna Antónia Kornélia, *Wien-Am Hof 13.9.1804, +Wien-Schotten 1.3.1885, ++Voderady (kameň)

Vzťahy pochovaných z rodu de Ville Demblin

Philipp Auguste de Ville Demblin, *Nancy 23.5.1776, +Třebovice

16.3.1857, ++Třebovice, oo Elżbieta Wandalin-Mniszech z Wielkich Kończyc, *5.8.1790, +Bratislava 9.9.1852, ++Třebovice

B1. **Marie Claire**, *Bardejov 13.8.1814, +Voderady 26.8.1868, oo **Ferenc Zichy**

B2. **Sophie**, *Wyśniowiec, Wołyń? 10.8.1816, +Wien-St. Peter 4.8.1882 (kameň na zemi)

Predchádzajúca generácia Zichyovcov – rodičia Ferenc a Antónia – Ferenc Zichy (+1812) a Maria Anna Kolowrat-Krakowsky (+1805) sú pochovaní v Rusovciach.

Je pozoruhodné, že partneri vo viacerých prípadoch nie sú pochovaní vo voderadskej krypte spoločne:

- druhá manželka Ferenc (a +1861), Johanna von Cavriani bola pochovaná na viedenskom cintoríne Währing¹⁸

- manželka Pála (+1850), Marianna v. Hilleprand-Prandau je pochovaná v chorvátskom Valpove, v kaplnke sv. Rocha, ktorá je rodovou hrobkou jej druhého manžela¹⁹

- manžel Antónia (+1856), Mihály Nádasdy bol pochovaný na cintoríne Wien-Matzleinsdorf²⁰

- druhá manželka Józsefa (+1924), Mária Posch by mala byť pochovaná na cintoríne Slávičie údolie²¹

- manželka Tivadara (+1927), Marie von Wimpffen je pochovaná na cintoríne Budapest-Kerepesi (zrejme so svojim druhým manželom).

K mužským členom rodu možno uviesť:

Pál (+1850)²² od roku 1835 c. k. komorník.²³

Ferenc (+1861)²⁴ k biogramu v Slovenskom biografickom slovníku (SBS)²⁵ možno doplniť, že c. k. komorníkom bol od roku 1795, skutočným vnútorným tajným radcom od roku 1819,²⁶ hlavným dverníkom (magister janitorum ragalium) od roku 1838 (nie 1848) a funkciu zastával do 30. 10. 1860.²⁷ Okrem veľkokrížu Leopoldovho rádu bol od roku 1853 aj nositeľom veľkorížu rádu sv. Štefana.²⁸ Na náhrobnej tabuli je uvedená aj funkcia komisára pre reguláciu dunajského kanálu na úseku Sárviz-Sió-Kapos. Okrem toho 20 rokov zastával funkciu seniora rodu. Jeden jeho portrét sa nachádza v zbierke Západoslovenského múzea v Trnave,²⁹ druhý sa do krádeže v roku 1968 nachádzal na Oravskom hrade.³⁰ V roku 1841 dal postaviť kríž na námestí vo Voderadoch.³¹ Rok pred jeho smrťou započala prestavba voderadského kaštieľa, ktorá trvala do roku 1870.³²

Ferenc (+1883) komorník jeho Svätosti pápeža Leva XIII., kňaz veľkovaradínskej diecézy, v roku 1879 získal rád Františka Jozefa I. triedy,³³ od roku 1880 egyedský opát,³⁴ apoštolský legát.

Ferenc (+1900) k biogramu v SBS³⁵ možno doplniť: od roku 1836 c. k. komorník, od roku 1847 skutočný tajný radca.³⁶ 13 rokov zastával funkciu seniora rodu. Bol nositeľom množstva zahraničných vyznamenaní, parte uvádza – vatikánsky Piovi rád, vatikánsky rád sv. Gregora, belgický Leopoldov rád, ruský rád bieleho orla, portugalský Kristov rád, rumunský hviezdny rád, čiernohorský Danilov rád, mexický Guadalupský rád, turecký osmanský rád I. triedy. Bol čestným občanom Bratislavy a Trnavy, patricijom Fiume.

József (+1924)³⁷ k biogramu v SBS³⁸ možno doplniť: od roku 1875 skutočný tajný radca, v roku 1892 získal veľkokríž Leopoldovho rádu.³⁹ Bol seniorom rodu. Denník z jeho ázijskej výpravy s bratom bol vydaný aj v slovenčine.⁴⁰

Tivadar (+1927)⁴¹ k biogramu v SBS⁴² možno doplniť: pôsobil ako vyslanec a splnomocnený minister nielen pri bavorskom kráľovskom dvore, ale aj pri kráľovských dvoroch vo Würtembursku, Bádensku a Hessensku.⁴³ V roku 1890 získal rád Františka Jozefa – komandérsky stupeň s hviezdou, v roku 1905 získal rád železnej koruny I. triedy,⁴⁴ bol nositeľom množstva zahraničných vyznamenaní – uhorská snemová ročenka uvádza záslužný rád bavorskej koruny, würtemburský Friedrichov rád, bádenský rád záhrinského leva, hessenský rád Filipa Veľkodušného, španielsky rád Carlosa III. (komandérsky kríž), francúzsky rád Čestnej légie, perzský rád slnka a leva (III. stupňa), osmanského rádu medždije (IV. stupňa) a tuniský záslužný hviezdny rád. Vybudoval unikátnu zbierku medirytín zo 16. a 17. storočia, ktorú po rozpustení fideikomisu v roku 1925 so súhlasom členov rodiny daroval Maďarskému národnému múzeu.⁴⁵

Tri z pochovaných žien boli členkami rádu hviezdneho kríža, Amália Esterházy, Antónia Zichy (od roku 1801)⁴⁶ a Marie Claire de Ville Demblin (od roku 1839)⁴⁷. Amália a Marie Claire aj palácovými dámami. Sophie de Ville Demblin len „Private“.⁴⁸ Portréty Amálie a Antónie z voderadského kaštieľa sa nachádzajú v zbierkach Západoslovenského múzea v Trnave.⁴⁹ Erby Ferenc a Marie Claire sa nachádzajú v hlavnej sále voderadského

kaštieľa nad tromi portálmi, ďalší erb Marie Claire sa nachádza na strope kaštieľskej kaplnky.

Leopoldina Nádasdy (+1885) má vytesaný nápis „cour d'ange“, t.j. anjelske srdce a vysvetľuje ho jej nekrológ. Ako dobrodinka a pomocníca chudobných svoje skutky dlhé roky pred verejnosťou skrývala práve pod týmto „menom“. Príspevky chudobným začala dávať pol storočia pred smrťou a ohlas „anjelskeho srdca“ sa rozšíril po celej Viedni bez toho, aby sa vedelo, o koho ide (len, že ide o bohatú aristokratku). O jej skutkoch vedeli len najbližší. Tajomstvo bolo odhalené až v roku 1856, po smrti jej matky, pretože sa myslelo, že práve Antónia bola oným anjelským srdcom.⁵⁰ Leopoldina svoju totožnosť odhalila len aby túto

domnienku vyvrátila, no zbierky na dobročinné účely organizovala ďalej ako „cour d'ange“.⁵¹

Čo sa týka príčin úmrtia, matriky uvádzajú nasledovné:

- 1817 Amália Zichy-Esterházy – febres incidens intra dies 17 (17-dňová horúčka)
- 1850 Pál – typhus (týfus)
- 1856 Antónia Nádasdy-Zichy – Altersschwäche / marasmo senili (staroba)
- 1861 Ferenc – paralysis pulmonum (zástava pľúc)
- 1868 Marie Claire Zichy-Ville Demblin – phthisis (tuberkulóza)
- 1882 Sophie de Ville Demblin – Drüsenentartung / degeneratio glandularum (degenerácia žliaz)
- 1883 Ferenc – hashártya gyuladás (zápal pobrušnice)

- 1885 Leopoldina Nádasdy – Altersschwäche / végelgyengülés (staroba)

- 1900 Ferenc – agkori végi-merülés (staroba)

- 1924 József – bronchitis (zápal priedušiek)

- 1927 Tivadar – Allg. Bauchfellentzündung, Blinddarmentzündung (zápal pobrušnice / zápal slepého čreva, nach einer schweren Operation, zápal brušnej blany).

Vo voderadskej krypte je teda pochovaných 10 identifikovaných členov rodu Zichy v troch generáciách. V jednom prípade nejde o členku rodu v priamej línii, ale o švagrinu jedného z grófov. Dve, zrejme detské, rakvyv priestore za mrežou ostávajú neidentifikované aj po matričnom výskume.

Poznámky

¹Napr. NAGY, Iván: *Magyarország családai czimerekkel*. 12. zv., Pest, 1865, s. 368 – 395 a 478 – 487; REISZIG, Ede: *Pozsony vármegye nemes családai*. In: BOROVSZKY, Samu: *Magyarország vármegyei és városai – Pozsonyi vármegye*. Budapest, 1904, s. 699; REISZIG, Ede: *A gróf Zichy család seniorátusa*. In: BOROVSZKY, Samu: *Magyarország vármegyei és városai – Nógrádi vármegye*. Budapest, 1911, s. 629; KEMPELEN,

Béla: *Magyar nemes családok*. 11. zv., Budapest, 1932, heslo Zichy (zichi és vásonkeői), gróf; ANTOLOV, Pavel: *Želovce-Zsély*. Veľký Krtíš, 2016, s. 73; SIVOK, Ján – ŠIMKOVIC, Michal: *Divín – svedkovia histórie*. Divín, 2009, s. 55; BEŇOVÁ, Katarína: *Kaštieľ v Rusovciach vo svetle výtvarných diel 19. storočia*. Kresbový album rodiny Zichy Ferraris. Bratislava, 2016.

²ČAMBÁLOVÁ, Daniela a kol.: *Voderady 1243 – 1993*. Voderady, 1993, s. 41 a 66.

³Nápis znie: „EXTRVCTA SAEDES THO // MAS BARANIAI RELIQVI // ATQVE SVAE FINIS POSTE // RITATIS OBIT // 16 = 74 // DIE = 14 MART.“

⁴Epitaf spoločný pre Tomáša (+14. 3. 1674 vo veku 73 r.) a jeho brata Valentína (+11. 5. 1641 vo veku 33 r.) sa nachádza v krypte františkánskeho kostola v Trnave. Nápis na epitafe: „SEPVLCRHALE . GENERO // SORVM . CON : DNOR : THO // MAE . BARANIAI . EQVITIS // AVRATI . A . LXXIII . XIV // MARTY .

MDCLXXIV . AC . // VALENTINI . BARANIAY . DE . // EOCZEN . XXXIII . AETATIS // ANNORVM . XI . MAY . MDCXLI // FRATRVM . VTERINORVM // IN . DNO . REQVIESCENTI // VM . ET . CHARAE // POSTERITATIS // O . MORS = QVAM // AMARA . EST . MEMORIA . TVA // HOMINI . PACEM . HABENT // IN . SV...ANTIA . SVA // MDCLXXIV.“. Keďže na voderadskej tabuli, ako aj na epitafe je erb hore nohami, značí, že Tomášom rod vymrel.

⁵KOLEKTÍV: *Súpis pamiatok na Slovensku*. III. zv., Bratislava: 1969 (ďalej SPS), s. 411.

⁶Druhou manželkou bola Magdolna Amade (+1714) a manželský erb Zichy-Amade sa nachádza nad portálom Kostola sv. Márie Magdalény v Rusovciach.

⁷STOKLASOVÁ, Dana: Voderady v rokoch 1711 – 1848. In: KOLLÁR, Daniel (ed.): *Voderady – kniha o obci*. Bratislava: 2014, s. 71.

⁸Ref. 2, s. 67.

⁹PETROVIČ, Rastislav: Pamiatky. In: KOLLÁR, Daniel (ed.): *Voderady – kniha o obci*. Bratislava, 2014, s. 438.

¹⁰Ref. 2, s. 25.

¹¹Ref. 2, s. 26.

¹²Ref. 7, s. 85.

¹³IVANČIKOVÁ, Marta: Spomienky na Voderady ... zo spomienok Róbera Dörnhöfera. In: KOLLÁR, Daniel (ed.): *Voderady – kniha o obci*. Bratislava, 2014, s. 438.

¹⁴Matkou je Barbora Esterházy, rod. Castiglione (*Bratislava 23. 2. 1755, +Bratislava 6. 2. 1842, pochovaná v krypte kostola v Gattendorfe).

¹⁵Mária Leopoldína prežila matku len o 10 rokov (*Gattendorf 10.8.1800, +Wien-Schotten 16.3.1828, pochovaná v hrobke rodu Seilern na cintoríne v Zlíne, časti Štípa).

¹⁶„Die Leiche des Verstorbenen ist von heute an in der Grabkapelle der Schottenkirche aufgebahrt, von wo sie Donnerstag den 15. d. auf dem Zentralfriedhofe in der Arkadengruft beigesetzt werden wird.“ Neue Freie Presse, 12. 7. 1927, s. 6. Arkádové hrobky sa nachádzajú okolo cintorínskeho kostola – v prednej časti sú staré arkády, v zadnej časti sú nové arkády.

¹⁷Ide o druhé a tretie dieťa Ferenc Zichyho (+1812) a Marie Anny Kolowrat-Krakowsky (+1805), v ďalšej generácii o deviate a jedenáste dieťa Ferenc Zichyho (+1861) a Amálie Esterházy (+1817) a tretie dieťa Antónia Zichy (+1856) a Mihály Nadasdyho (+1854), a napokon v ďalšej generácii o prvé tri deti Ferenc (+1900) a Marie Claire de Ville Demblin (+1868). Údaje sú verifikované, spresnené a doplnené na základe matrik na weboch matricula-online.eu, familysearch.org a na základe zbierky úmrtých oznámení Széchényiho krajinskej knižnice na webe dspace.oszk.hu.

¹⁸Založený v roku 1783 na základe nariadenia Jozefa II. ako jeden z „communa-

len Leichenhöfe“, v roku 1874 zrušený, v roku 1923 upravený na park. BAUER, Werner T.: *Wiener Friedhofsführer*. Wien, 2004, s. 71, 84, 85.

¹⁹Nápis na náhrobnej tabuli znie: „Illustrissima Domina // Marianna Comitissa Normann Ehrenfels // nata Lib Baronissa Hillebrand a Prandau // Arcis Valpo et J. Dominii Valpo Proprietaria // etc. etc. // nata die 15a Aprilis 1828. // obiit in Domino die 8a Novembris 1891.“

²⁰Založený v roku 1784 na základe nariadenia Jozefa II. ako jeden z „communalen Leichenhöfe.“ V roku 1879 bolo na ňom ukončené pochovávanie a v rokoch 1923 – 1924 bol upravený na park. BAUER, ref. 18, s. 71 a 80.

²¹Informácia od Jána Vyhnánka (elektronicky na: <https://www.facebook.com/StaraBratislavaNaFotografiach/posts/zichyho-vila-na-novosvetskej-ulici/1716874621733608/>).

he cintorína nie je záznam o jej pochovaní v rokoch 1945 ani 1946.“

²²Zomrel vo Viedni v dome č. 641, v súčasnosti Rotenturmstrasse 19; do roku 1841 mestská mýtnica a väznica.

²³*Kalender zum Gebrauche des Oesterreichisch-kaiserlichen Hofes für das Jahr 1848*. Wien, 1848, s. 118.

²⁴Zomrel v Bratislave v dome na Ventúrskej ulici, dobové číslo 116.

²⁵*Slovenský biografický slovník od roku 1833 do roku 1990* (ďalej SBS), zv. VI, Martin, 1994 s. 444.

²⁶*Kalender zum Gebrauche des Oesterreichisch-kaiserlichen Hofes für das Jahr 1861*. Wien: 1861, s. 150 a 145.

²⁷BALLABÁS, Dániel: A magyar zászlósurak archontológiája 1848–1918. In: BALOGH, Judit – PAP, József (eds.): *Nemesi és polgári szerepek, reprezentáció és interpretáció*. Eger, 2016, s. 157.

²⁸GÖDÖLLE, Mátyás – PALLOS, Lajos (eds.): *Szent István lovagjai*. Budapest, 2014, s. 322.

²⁹Inv. č. 7009/H digitalizovaný na slovakiana.sk.

³⁰UČNÍKOVÁ, Danuta – ČAPLOVIČ, Pavol: Galéria portrétov v zbierkach Oravského múzea na Oravskom zámku. In: *Zborník Oravského múzea 2*. Banská Bystrica, 1971, s. 126. Napis na obraze znel: „Excellentissimus Illustrissimus Come Franciscus Zichy de Vásonkeő I: Ordinis A: Imperatoris Leopoldi Magnae Crucis Eques SCRA Majestatis Camerarius Actualis Intimus Status Consiliarius Janitorum Regal Magister: I: Cottus Biariensis Supremus Comes in Directorem Dominiorum Arva et Ljetava electus Anno 1824 15. Nov.“

³¹Podľa nápisu na križi.

³²Ref. 5, s. 411.

³³*Österreichisch-kaiserlicher Hofkalender für das Jahr 1883*. Wien, 1883, s. 183.

³⁴BUNYITAY, Vincze: *Egyedi apátság története*. Oradea Mare: 1880, s. 75 – 76

(elektronicky na: <http://real-eod.mtak.hu/5127/1/000900909.pdf>).

³⁵Ref. 25, s. 444.

³⁶*Handbuch des allerhöchsten Hofes und des Hofstaates seiner k. und k. apostolischen Majestät für 1899*. Wien, 1899, s. 335 a 328.

³⁷Zomrel na Erkelovej 7 (v súčasnosti Novosvetská 10). Ide práve o vilu spomenutú na začiatku v citáte z voderadskej obecnej monografie. Vila stojí dodnes a podľa adresárov Pressburger Wegweiser (zväzky 1908 a 1909) je József Zichy ako vlastníka uvádzaný od roku 1909; predchádzajúcim majiteľom bol Károly Bittó. Viď aj BERKA, Tomáš – BAHA, Ján M.: *Vily nad Bratislavou*. Bratislava: 2013, s. 228 – 229 (tu je však nesprávne uvedený Zichy ako stavebník vily). Vila je zakreslená už na katastrálnej mape Bratislavy z roku 1895 na parcele č. 4850, pričom katastrálny operát uvádza ako vlastníka Katalin Gaisreiter, rod. Baldauf (mapa a operát uložené v Ústrednom archíve geodézie a kartografie; mapový list 33/II, katastrálny operát s. 662). Zichy bol teda v poradí až tretím vlastníkom.

³⁸Ref. 25, s. 445. Viď aj *Magyar országyűlés a főrendiház és képviselőház tagjainak életrajzi adatai*. Budapest, 1910, s. 90.

³⁹*Handbuch des allerhöchsten Hofes und des Hofstaates seiner k. und k. apostolischen Majestät für 1918*. Wien, 1918, s. 535 a 251.

⁴⁰*Dennik grófa Jozefa Zičiho z cesty po východnej Ázii v rokoch 1875 – 1876*. Trnava, 2006.

⁴¹Zomrel vo Viedni v Sanatóriu Löw na Auerspergstrasse 9, býval na adrese Kärtnerring 14 (nájomný dom z roku 1863 od architekta Antona Baumgartnera).

⁴²Ref. 25, s. 447.

⁴³*Magyar országgyűlés a főrendiház és képviselőház tagjainak életrajzi adatai*. Budapest, 1910, s. 91.

⁴⁴Ref. 39, s. 355 a 276.

⁴⁵Neue Freie Presse, 12. 7. 1927, s. 6.

⁴⁶*Kalender zum Gebrauche des Oesterreichisch-kaiserlichen Hofes für das Jahr 1856*. Wien, 1856, s. 113.

⁴⁷*Oesterreichisch-kaiserlicher Hof-Kalender für das Schaltjahr 1868*. Wien, 1868, s. 172.

⁴⁸Povolanie/status podľa úmrtnej matiky. Zomrela vo Viedni na Goldschmiedgasse 3/Graben 31. Išlo o Aziendahof z roku 1867. V súčasnosti je na mieste novostavba z roku 1949.

⁴⁹Amália – inv. č. 7008/H, Antónia – inv. č. 7010/H, digitalizované na slovakiana.sk.

⁵⁰Fremden-Blatt, 9. 4. 1856, s. 2, Der Humorist 11. 4. 1856, s. 4.

⁵¹Neue Freie Presse, 2. 3. 1885, s. 9; zomrela vo Viedni na Landhausgasse 4 (nájomný dom z roku 1840).

Die Krypta des Geschlechts der Zichy in Voderady (Woderad)

Die Abhandlung beschäftigt sich mit der genealogischen Erörterung des Adelsgeschlechts der Zichy, dessen Angehörige in der Krypta der Kirche in Woderad

(ung. Védörd – heute Voderady) bestattet wurden. In der Woderader Krypta wurden die Grablagen von 10 Mitgliedern des Geschlechts der Zichy über 3 Generationen der Bestatteten aus dem Zeitraum von 1817 bis Ende 1927 identifiziert. Die

erste bestattete Generation ist vertreten durch zwei Kinder von Ferenc Zichy (†1812), nämlich Ferenc den Jüngeren (†1861) und Antonia (†1856). Im Fall einer Bestattung handelt es sich nicht um ein Mitglied des Geschlechts in direkter

Linie, sondern um die Schwägerin eines der Grafen. Mehrere Familienmitglieder sind nicht zusammen mit ihren Gemahlinnen bestattet. Zwei Kindersärge in einem durch Gitter abgetrennten Raum konnten auch nach der Untersuchung in Matrikeln

nicht identifiziert werden. Offen bleibt ebenfalls die Frage nach der Bestimmung des Sarges eines erwachsenen Familienmitgliedes ohne Bezeichnung, bei dem es sich anhand der erhalten gebliebenen Sepulkralelemente sowie der Matrikelanga-

ben entweder um Tivadar Zichy (†1927) oder um Marie Claire Zichy, geb. Demblin, (†1868) handeln dürfte.

Abbildungen

Abb. 1: Blick auf die erhalten gebliebene Särge.

Abb. 2: Nische mit den Särgen von Ferenc (†1861) und Amalia (†1817).

Abb. 3: Übersicht der beigesetzten Personen. Angaben wurden von Aufschriften exzerpiert, die Angaben in Kursiv wurden nach Matrikeln ergänzt; 1 – 8 Särge, a – h Grabtafeln, +1 – +3 sind Kreuze.

Abb. 4: Darstellung der Beziehungen der beigesetzten Personen in Form eines heraldischen Stammbaums.

Chtelnica je historická obec s prvou písomnou zmienkou z roku 1208, pričom jej územie bolo osídlené už v mladšej dobe kamennej. Nálezy prehistorických sídel boli lokalizované v rámci dnešného extravilánu obce. Rozptýlené osady sa spomínajú aj v stredoveku v období 12. – 16. stor. (Dubník, Stará Chtelnica, Čeklín). Dnešná obec sa nachádza na úpätí Malých Karpát, jej os predstavuje potok Vítek, prameňiaci pod vrchom Vrátno (576 m n. m.) vo výške 275 m n. m.. V Chtelnici je dodnes čitateľný postupný rozvoj obce. Najstaršiu časť tvorí tzv. horný koniec s centrom okolo Kostola sv. Jána Krstiteľa zo začiatku 15. stor., vybudovaného na mieste staršej sakrálnej stavby s opevnením. Mladšia časť obce, dolný koniec, vznikla postupne zhruba o storočie neskôr, jej prirodzené centrum bolo medzi kaštieľom a Kaplnkou sv. Juraja (dnešný farský Kostol Sv. Trojice). V roku 1394 je Chtelnica spomínaná ako mestečko. Do tohto obdobia patrí aj najstaršia písomná zmienka o vodnom mlyne z roku 1423. Ide o darovaciu listinu, v ktorej Stibor zo Stiboríc odovzdal mlyn, ktorý stál na potoku pod kostolom (dnešný horný kostol) miestnej fare do dedičného užívania.¹ Ďalšími písomnými prameňmi, z ktorých táto štúdia vychádza sú: urbárske súpisy panstva Dobrá Voda a Nitrianska stolica z rokov 1614 – 1753,² účtovné výkazy panstva Erdödy 1771 – 1813,³ pozemková kniha⁴ a katastrálne mapy, Seznam a mapa vodních děl Republiky Československé z roku 1930,⁵ historické mapy a súkromné zbierky – napr. rodinná kronika autora, fotografie, kresby.

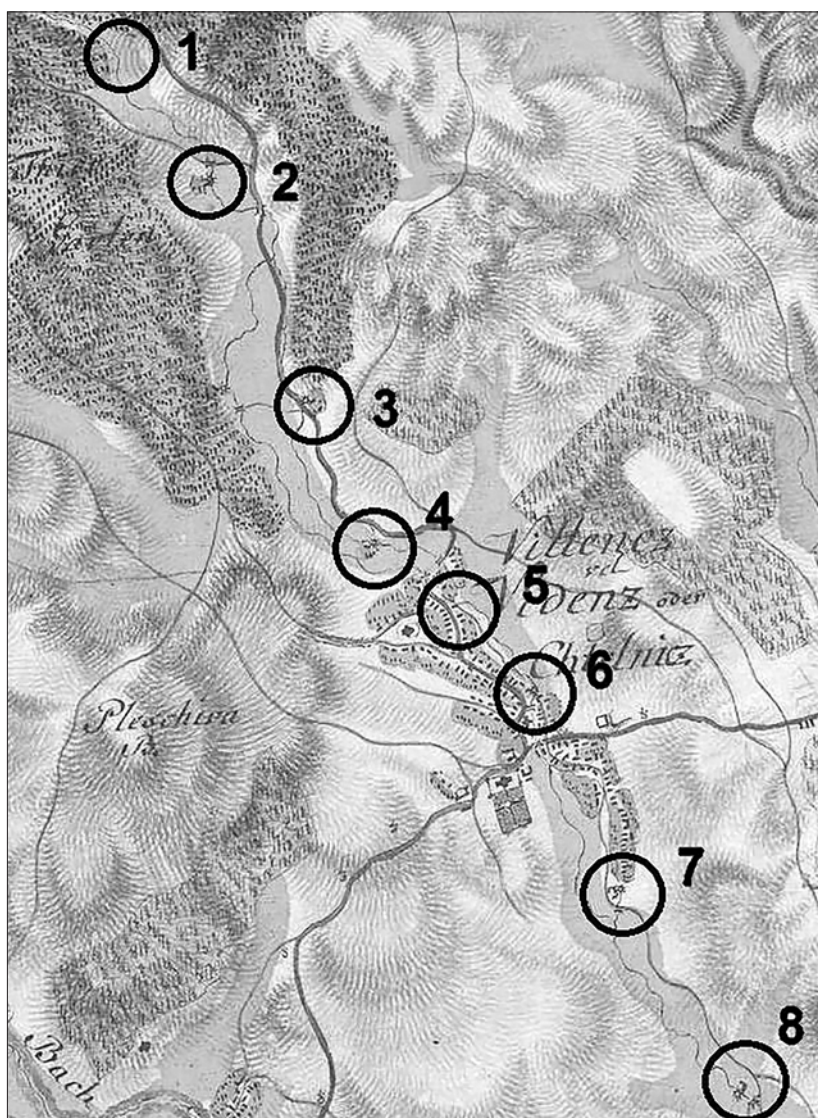
Citované urbárske súpisy a účtovné výkazy panstva Erdödy pokrývajú historické obdobie 200 rokov (1565 – 1813) a sú prehľadne spracované v tabuľke 1. (tabuľku pozri na konci článku). Súpisy boli vytvorené pre určenie a evidenciu výšky a formy poplatkov z prevádzky mlynov. Okrem toho sa z nich dozvedáme mená nájomcov a vlastníkov. Napríklad v zázname z roku 1614 sa uvádza jeden súkromný, tri panské a jeden farský mlyn. Záznam z roku 1812 uvádza už iba jeden panský mlyn. Špecifickým majiteľom mlyna bola aj miestna škola –

školský mlyn. Ten je jeden z mála mlynov, ktorý je možné pomocou súpisov priradiť ku konkrétnemu miestu, pričom sa uvádza na dvoch rôznych lokalitách (1614 Raková, 1691 Pod Čížovou, 1854 Raková). Ostatné mlyny, ktoré je možné identifikovať s historickými lokalitami, sú popísané ďalej v texte postupne od prameňa potoka Vítek. (obr.1)

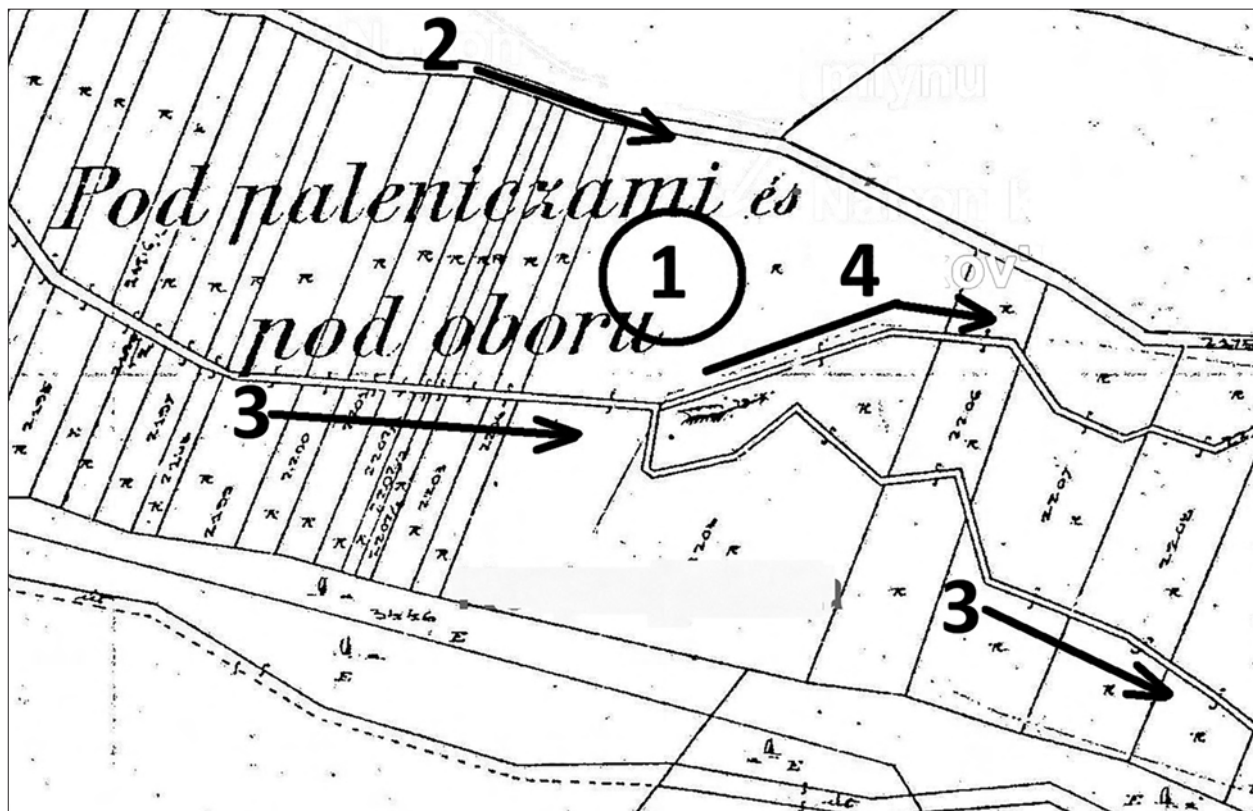
Mlyn „V trstí“

Na mape z II. Vojenského mapovania sa mlyn uvádza ako Trstenni M. (Mühle). Na mape z I. vojenského

ho mapovania nie je zachytený, naopak nižšie, v doline potoka je budova horárne nesprávne zaznamenaná ako mlyn. Zmienka o tejto lokalite sa zachovala najmä v ústnom podaní. Katastrálna mapa a pozemková kniha z konca 19. stor. objekt zachytáva už len ako dom s dvorom pod parcelným číslom 3466, v tom čase vo vlastníctve Jozefa Pálfiho. V kronike môj dedo, Jozef Bocán (1909 – 1988) píše: „Ten tretí mlyn bol pomenovaný v Trstí a stál poniže, ba konča lesných záhrad pod cestu vedenú do zám-



Obr. 1. Na mape z I. vojenského mapovania krížkami vyznačené polohy mlynov v Chtelnici. Legenda: 1. mlyn „V trstí“ – na mape nie je zachytený, 2. mlyn „Šivavá“ a pravdepodobne aj mlyn „Raková“ – predpoklad usporiadania oboch mlynov na kaskáde, 3. kaskáda mlynov „Makov“: mlyn „Makov“ a mlyn „Ostrovský“ – na mape je zachytený iba jeden mlyn, 4. „Bachoríkov mlyn“, 5. „Tomanicov mlyn“, 6. „Panský mlyn“, 7. „Dohňý mlyn“ – pracovný názov autora pre novoobjavenú lokalitu, 8. Mlyn „Rybník“.



Obr. 2. Mlyn „Šivavá“ s okolím na katastrálnej mape z konca 19. stor. Legenda : 1.predpokladaná poloha mlyna „Šivavá“, 2.náhon, 3. koryto potoka, 4. náhon kaskády „Makov“.

ku k Víteku a poznali sme ho pod menom Amchov, isteže podľa jeho posledného majiteľa Amchu. Povest o tomto mlyne bola taká, že žiaden tovaríš mlynársky sa v nom nemohol udržať, lebo v nom strašilo. Toto mohla byť tiež len taká umelá nástraha od grófa na jeho zrušenie, čo sa počase aj stalo. “Lokalitu je možné dnes pomerne jednoducho nájsť. Nachádza sa pod cestou, v pravo-
točivej zákrute, zhruba 50 m pred dnešnými lesnými domami (v smere od obce k prameňu potoka). V teréne je možné vidieť približne 4 metre hlbokú ryhu bývalej rajštovne⁶ so zvyškami kamenného muriva vystupujúceho zo svahu. K mlynu nie je možné priradiť ani jeden záznam z tabuľky 1., resp. záznamy z rokov 1565 – 1828 jednoznačne neurčujú túto lokalitu. Bolo by určite zaujímavé vykonať archeologický výskum, ktorý by mohol priniesť viac historických súvislostí najmä v kontexte osídlenia rozptýlených osád.

Mlyn „Šivavá“

Názov tejto lokality pochádza od názvu pravostranného prítoku potoka Vítek – Šivavá. Pod podobným názvom Wšiwwa M. (Mühle) ho zachytáva II. vojenské mapovanie. Objekt sa na neskoršej katastrálnej mape nenachádza, avšak v pozemkovej knihe ostal záznam „vlastníctvo mlyna“ pre priľahlý pozemok

s parcelným číslom 2205. **(obr.2)** V roku 1897 boli vlastníkmí Králik Ján a manželka Katarína rod. Hlaváčová. Králik bol posledným mlynárom, zmieňuje sa o ňom Jozef Bocán vo svojej kronike. Hneď pod mlynom bol (podobne ako pri predchádzajúcej lokalite) začiatok náhonu pre ďalšiu dvojicu mlynov v poradí. Kronika ďalej uvádza, že mlyn bol zrušený, za čo gróf jeho majiteľovi zaplatil, avšak pozemky (lúky a záhrada) ostali vo vlastníctve pôvodných vlastníkov. Dôvodom pre zrušenie mlyna boli zrejme okolité panské lesy používané prevažne ako lovecký revír. V kronike je tiež zmienka, že mlyny boli v skutočnosti dva nad sebou, takže tvorili kaskádu (túto informáciu nie je možné z doposiaľ prebádaných prameňov potvrdiť ani vylúčiť). Takého využitia hydroenergetického potenciálu vody pre dve vodné diela v kaskáde nachádzame na ďalšej lokalite v poradí zvanej „Makov“. Miesto, kde stál mlyn Šivavá nie je možné dnes presne v teréne určiť. Spomienky pamätníkov uvádzajú, že zaniklo až výstavbou vodnej nádrže v 80. rokoch 20. stor. Mlyn sa nachádzal približne pod dnešnou ľavobrežnou cestou lemujúcou priehradu zhruba na úrovni začiatku zatopenej plochy. Veľmi dobre je však čitateľný pôvodný náhon v dĺžke 1370 m, ktorý začína hneď pod mlynom v Trstí

a lemujе dnešnú cestu k loveckému zámočku, ako aj z časti ľavobrežnú cestu okolo vodnej nádrže. Je možné predpokladať, že oba mlyny (v Trstí aj Šivavá) súviseli svojou polohou s historickým osídlením rozptýlených osád – konkrétne s osadou Stará Chtelnica. Táto osada, ktorá je historicky aj archeologicky doložená, sa nachádzala severovýchodne od mlyna, približne vo vzdialenosti 300 m od neho. Osada je uvedená aj na mape II voj. mapovania, zrejme ale už len ako pomenovanie miesta, keďže v 14. stor. už nebola osídlená. V historických záznamoch z roku 1565 sa uvádza jeden mlyn, ktorý stál asi hodinu cesty od mesta smerom na sever.⁷ To, že by mohlo ísť o mlyn „Šivavá“ naznačuje skutočnosť, že dnes je možné prejsť za hodinu pešo zo stredu obce práve približne k lokalite Šivavá (pozn. autora).

Pre úplnosť je treba uviesť miestny názov mlynu „Raková“, ktorý sa vyskytuje v zmienенých urbárskych súpisoch. Zatiaľ nie je úplne objasnené, či išlo o ďalší mlyn v chotári obce, alebo ide o nepresný názov lokality Šivavá. Vzdialenosť oboch miest je asi 400 m. V urbárskom súpise panstva Dobrá Voda a Nitrianska stolica sa v roku 1614 uvádza tento mlyn ako školský, rovnako v dokumente z roku 1854 o licitácii mlyna s popisným číslom 173.⁸

Sčítanie ľudu datované rokom 1818 uvádza počet obyvateľov v mlyne „Raková“ 6 a počet obyvateľov v mlyne „Šivavá“ 5. Štatistika z roku 1887 uvádza v mlyne „Raková“ 10, v mlyne „Šivavá“ 9 obyvateľov.⁹ Jozef Bocán navyše vo svojej kronike píše o kaskáde mlynov „Šivavá“, čiže predpokladá dva objekty, ktoré lokalizoval nad sebou v kaskáde.

Kaskáda mlynov „Makov“

Tento historický názov, ktorý sa prvý krát objavuje v účtovných výkazoch panstva Erdödy z roku 1812, je známy v obci až dodnes. Nachádza sa aj na mapách z I. a II. vojenského mapovania. Na mape z II. vojenského mapovania je pod názvom Makow M. (Mühle) zakreslený jeden mlyn. Katastrálna mapa z konca 19. stor. zachytáva už dva objekty s vodnými kolesami a zvlášť pridelenými parcelnými číslami. (**obr.3**) Náhon pre kaskádu s dĺžkou 1590 m je dodnes čitateľný v teréne v úseku od priehradného múra po záhrady, kde stáli oba mlyny (zvyšok náhonu je dnes zatopený priehradou). Keď vezmeme do úvahy predpoklad, že pri stavbe náhonu bola od počiatku snaha čo najviac využiť hydroenergetický potenciál vody, možno povedať, že na jeho konci vznikol spád, ktorý umožnil stavbu dvoch prevádzok,¹⁰ t.j. je pravdepodobné, že tu už aj v čase II. vojenského mapovania stáli dva objekty v kaskáde nad sebou. V zmienených účtovných výkazoch panstva Erdödy z roku 1812 je uvedený názov „mlyn nad Makovým“ a „valchár pod Makovým“. V prípade „mlynu nad Makovým“ by mohlo ísť o lokalitu horného mlyna kaskády, alebo dokonca o lokalitu mlynu „Šivavá“, ktorý stál „nad“ mlynom „Makov“. Názov prevádzky „valchár pod Makovým“ sa s najväčšou pravdepodobnosťou vzťahoval ku dolnému mlynu „makovskej“ kaskády. Pozoruhodný je aj samotný názov „valchár“, ktorý zrejme odkazuje na tradičný súkenícky cech v obci Čhtelnica. Ten vznikol v roku 1717 a úplne zanikol v roku 1828.¹¹ Valcha slúžila súkeníkom na čistenie a stíkanie ovčej vlny, čím sa vyrábalo súkno. Základom valchy bolo ťažké drevené kladivo (princíp buchara) poháňané silou vodného kolesa. Je teda možné, že objekt slúžil pôvodne ako súkennícka valcha, ktorá bola neskôr prestavaná na mlyn. V zápisoch pozemkovej knihy z prelomu 19. a 20. stor. sa dozvedáme o vlastníkovi horného mlyna (č.p.178) Ištvánovi



Obr. 3. Horný mlyn „Makov“ bez mlynice, 90. roky 20. stor.



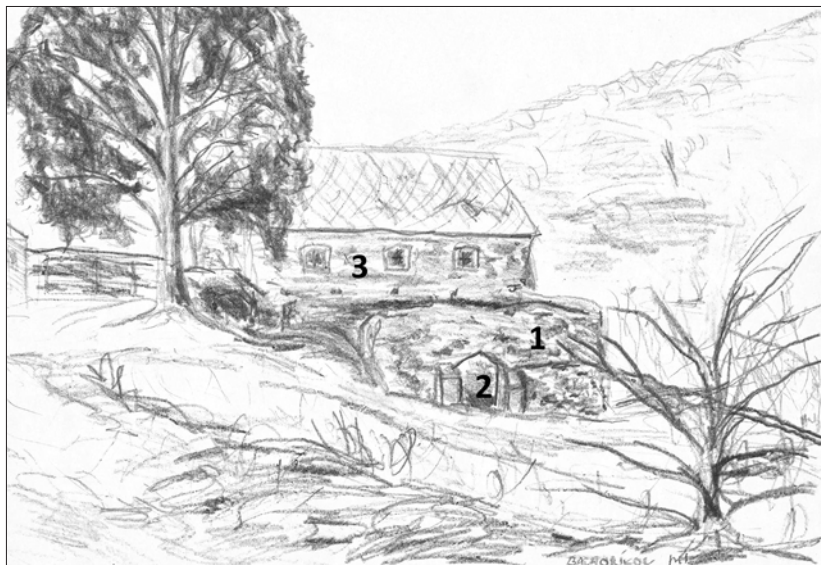
Obr. 4. Dolný mlyn z kaskády mlynov „Makov“ („Ostrovský“), spolu s horným mlynom bez mlynice (vpravo hore), juhozápadný pohľad, 70. roky 20. stor., foto: autor neznámy, archív M. Bocána.



Obr. 5. Dolný mlyn kaskády „Makov“ („Ostrovský“), rajštovňa a vodné koleso, 70. roky 20. stor., foto: autor neznámy, archív M. Bocána.

Polákovi (1885) a Izidorovi Štepkovi so ženou Máriou rod. Bielik (1921). Mlyn je uvedený ako nájomný. Jozef Bocán píše v kronike o majiteľovi mlyna okolo roku 1870 menom Prvý (meno sa vyskytuje v urbárskych súpisoch) a o tom, že posledný majiteľ Šteпка nevykonával mlynársku činnosť. Obytná časť budovy bola kompletná ešte v 90.

rokoch 20. stor. a v roku 2017 ju definitívne odstránili. (**obr.4**) Vlastníkmi dolného mlyna (č.p.177) podľa pozemkovej knihy boli: Ostrovský Jozef (1889), Ostrovský Ján a Katarína rod. Rechtorík (1913), Ostrovský Ján, Rudolf a František (1940). Mlyn prevádzkoval do roku 1953 František Ostrovský. Bol vybavený „umeleckým zložením“,¹² poháňaný



Obr. 6. „Bachoríkov mlyn“, severný pohľad na mlynicu s rajštovňou a náhonom. Legenda: 1. stena rajštovne, 2. manipulačný otvor v múre rajštovne, 3. mlynica, 90. roky 20. stor., kresba autora článku.

vodným kolesom.(obr.5) V súpise vodných diel z roku 1930 sa uvádza podnikateľ vodného diela Ostrovský Ján, prietok vody 0,063 m³/s, spád 3,7 m, výkon vodného motora 2,23 ks. Mlynica tvorila spolu s obytnou časťou jeden celok, podobne ako pri hornom mlyne. Obytná časť bola orientovaná na východ. Mlyn bol koncom 70. rokov 20. stor. zbúraný.

„Bachoríkov mlyn“

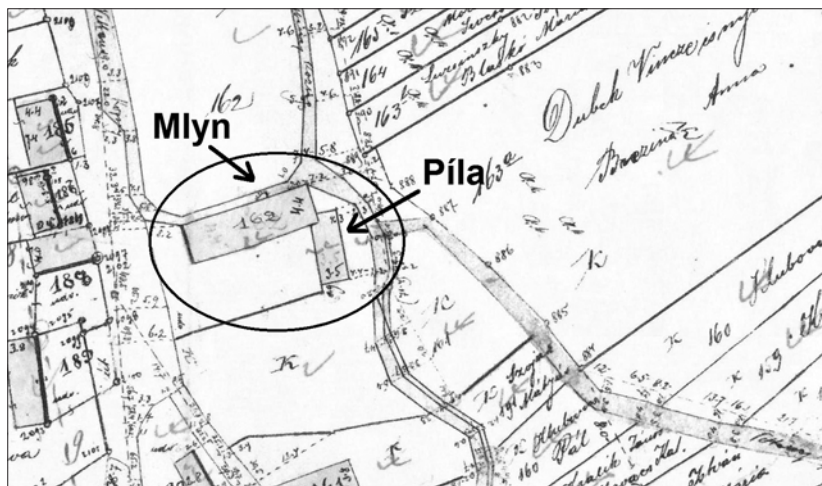
Mlyn je historicky doložený rokom 1632, kedy bol vo vlastníctve Jána Ruku.¹³ (obr.6) Miestny názov Rukowy M. (Mühle) je uvedený aj na mape II. vojenského mapovania. V roku 1657 ako vlastníctve Krištofa Ruku bol vybavený dvoma „mleciami zloženiami.“¹⁴ V urbárskych súpisoch z rokov 1667 a 1691 je uvedený ako školský mlyn pod Čížovou. Z pozemkovej knihy sa dozvedáme o nasledovných vlastníkoch mlyna č.p. 176 (par. č. 2308) na začiatku 20. stor.: Bachorík Ján (1902), Bachorík Ladislav a Anna rod. Dobro-

vodský (1908). V zozname vodných diel z roku 1930 je uvedený podnikateľ vodného diela Ľudovít Bachorík. Jozef Bocán sa zmieňuje, že šlo o dobre vybavený mlyn, ktorý bol prevádzkovaný do roku 1941 (mlyn



Obr. 7. „Bachoríkov mlyn“, severozápadný pohľad na mlynicu s rajštovňou, 1998.

bol vybavený technológiou umeleckého mlyna). Stavebne išlo o samostatný trojpodlažný objekt mlynice s východozápadnou orientáciou, s mohutnou rajštovňou na severnej strane.(obr.6) V obci patril k najväčším mlynom. Prvenstvo mu prináleží



Obr. 8. „Tomanicov mlyn“ na katastrálnej mape z konca 19. stor.

aj na základe parametrov vodného diela: spád vysoký 7,5 m poskytoval vodnému kolesu pri prietoku 0,070 m³/s energiu pre výkon 4,5 konskej sily. Vodu privádzal náhon dlhý 591 m, ktorý sa z väčšej časti zachoval dodnes. Aj napriek týmto parametrom bol mlyn pri prestavbe koncom 30. rokov 20. stor. dovybavený pohonnou jednotkou na drevoplyn pre zvýšenie kapacity prevádzky. Obytná časť s hospodárskymi stavbami orientovaná severovýchodným smerom stála samostatne pod cestou. Budova mlynice bola ešte koncom 90. rokov 20. stor. v pomerne celistvom stave.(obr.7) Boli v nej zachované aj pozostatky technického vybavenia pohonu (palečné koleso, časť hriadele vodného kolesa, základové piliere hlavnej transmisie). Chátrajúci objekt bol z veľkej časti zbúraný okolo roku 2005. Dnes stoja ešte torzá múrov rajštovne a návodná stena mlynice, ktoré nájdeme približne 300 m od posledného domu v obci po ceste smerom k priehrade.

„Tomanicov mlyn“

Prvá historická zmienka je z roku 1423 (spomínaná darovacia listina Stibora zo Stiboric pre dedičné užívanie mlyna miestnej fare). Mlyn stál pod dnešným horným kostolom. V roku 1614 bol nájomcom Ján Ruka (neskôr vlastník „Rukovho mlyna“). V roku 1691 sa stále spomína ako farský mlyn. V roku 1905 vlastní mlyn (č.p.162) Holeš Reszo (Rudolf) a Agnes, rod. Huček. Jozef Bocán spomína meno Bobula, ako jedného z dávnejších vlastníkov. Miestny názov „Tomanicov mlyn“ ostal po poslednom vlastníkovi (nájomcovi), Štefanovi Tomanicovi, ktorý prevádzkoval mlynársku činnosť do roku 1944. Súčasťou objektu bola aj pila uvádzaná v súpise vodných diel z roku 1930, a ktorú zachytáva katastrálna mapa z konca 19. stor.(obr.8) Spolu s mlynicou tvorili objekty polouzavretý dvor v tvare písmena L.(obr.9) Mlynica spolu s obytnou časťou boli orientované východozápadným smerom, drevená stavba pily severovýchodným smerom, t.j. pozdĺž koryta potoka. Mlyn bol vybavený technológiou umeleckého mlyna. Vodu privádzal náhon dlhý 560 m, čím sa získal spád 3,7 m pri prietoku 0,078 m³/s, čo dávalo vodnému kolesu výkon 2,45 konských síl. K zániku schátratej budovy mlyna došlo v 80. rokoch 20. stor. pri výstavbe rodinných domov.

„Panský mlyn“

Prvá písomná zmienka je z roku 1614, kedy patril Jánovi Deithei. Dá



Obr. 9. „Tomanicov mlyn“, západný pohľad. Na ľavom okraji fotografie časť mlynice s pristaveným objektom pily, okolo roku 1950.

sa predpokladá, že mlyn je starší ako tento dátum a súvisí s rozšírením obce od Kostola sv. Jána Krstiteľa po dnešné námestie. V roku 1657 bol v panskej držbe a prevádzkovaný nájomcom Rehákom, v roku 1691 ho vlastnil Zadanský. Roku 1771 bol opäť v panskej držbe.¹⁵ Mlyn zachytávajú mapy I. a II. vojenského mapovania. Katastrálna mapa z konca 19. stor. zobrazuje jeho pôdorys pred rozsiahlou prestavbou obytnej časti. V pozemkovej knihe sú uvedení nasledovní vlastníci: Gróf Jozef Pálffy (1898), Jakub Pulmann a žena Mariana rod. Szabó (1906), Imrich Prírsky a žena Mária rod. Galbová (1907), Štefan Švaro a Ján Švaro (1929), Roľnícky družstevný liehovar (1940, podielový majetok súkromných roľníkov v Čhtelnici).

Dôvodom častej zmeny majiteľov bolo veľké zadĺženie majetku, ako aj vysoké investície spojené s modernizáciou a prestavbou. Posledný vlastník, Roľnícky družstevný liehovar vykonával mlynársku činnosť až do znárodnenia majetku v roku 1954. Pred ukončením prevádzky bol mlyn vybavený technológiou umeleckého mlyna a bol poháňaný jedným vodným kolesom a elektromotorom (obec bola elektrifikovaná v rokoch 1939 – 40). Prevádzka mlyna pre výrobu krmiva (šrotovanie) pokračovala aj po znárodnení približne do roku 1963. V 60. rokoch minulého storočia bol zrušený a po-



Obr. 12. „Dolný mlyn“ na mape z I. vojenského mapovania.



Obr. 10. „Panský mlyn“, juhozápadný pohľad, 2019.



Obr. 11. „Panský mlyn“, priestor rajštovne po vyčistení, 2019.

stupne prestavaný do dnešnej podoby. (obr.10)

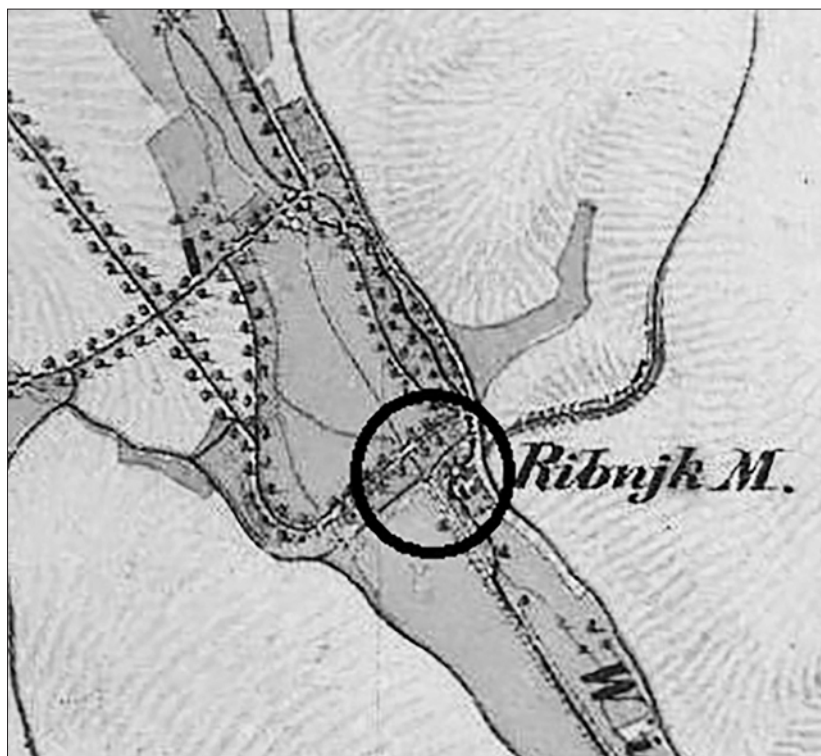
Prízemný blokový objekt tvaru obdĺžnika je orientovaný v smere východ – západ. Ku mlynskému náhonu smeruje jeho úzka (štítová), východná, stena, jeho západná stena ustupuje asi 2 m od uličnej čiar obce smerom do hĺbky parcely. Objekt, postavený vo svahu so sklonom od západu na východ je podpivničený pod celým pôdorysom s výnimkou západnej miestnosti. Pozostáva z centrálnej, pozdĺžnej dvojtraktovej dispozície s obytnou funkciou, ktorá je na východe ukončená jednopriestorom bývalej mlynice.

Z historického hľadiska najcennejšou časťou ostal dodnes zachovaný priestor rajštovne s kamenným obkladom a so základovým pilierom pre ložisko vodného kolesa. (obr.11) V r. 2019 bol nájdený aj základový pilier pre druhé vodné koleso, ktoré nainštalovali pred rokom 1930. Voda sa privádzala náhonom dlhým cca 900 m, ktorý začína v mieste, kde stál „Tomanicov mlyn“ a lemujúc konce dvorov na dnešnej Teplickej

a Partizánskej ulici končí v priestore rajštovne. Kedysi mal náhon svoju nenahraditeľnú funkciu ako tepna pre život na hornom konci obce. Gazdovia sem chodili napájať svoj dobytok, v tečúcej vode sa pralo, močilo konope, na brehoch sa pásli husi. Pre svoj nízky spád vytváral náhon miestami až „stojatú vodu“, pričom na konci mal výšku 3,5 m. V súpise vodných diel z roku 1930 je uvedený prietok vody 110 litrov za sekundu, čo pri danom spáde dávalo vodnému kolesu výkon 3,5 konskej sily. Na severnej fasáde budovy nad vodným prahom sa zachovala liatinová tabuľka s písmenami „P B“ a znakom určujúcim nivoletu. Tabuľka označuje vytyčenie tzv. pevného bodu, ktorý určoval výšku hladiny vody v mieste vodného prahu pre určenie celkového spádu.¹⁶

Zaniknutý „Dolný mlyn“ (pracovný názov)

Mlyn bol objavený autorom tohto príspevku pri bádani na mape I. vojenského mapovania. (obr.12). Objekt, situovaný na dolnom konci



Obr. 13. Mlyn „Rybník“ na mape z II. vojenského mapovania.

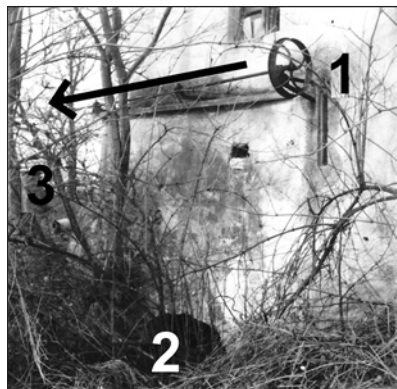
obce (dnes na juhovýchodnom konci areálu parku kaštieľa) sa vyskytuje aj na novšej mape II. vojenského mapovania, avšak bez naznačeného prítoku vody a vodného kolesa. Z doposiaľ prebádaných dokumentov nie je možné túto lokalitu bližšie určiť a popísať. Dá sa tiež predpokladať, že nemuselo ísť o vodný mlyn, ale o inú prevádzku využívajúcu vodnú silu.

Mlyn „Rybník“

Mlyn „Rybník“ je najjužnejšie situovaným – posledným mlynom v rámci chľetníckeho chotára. Názov dostal podľa rybníkov, ktoré sa nachádzali v jeho okolí. Zachytávajú ho mapy I. a II. vojenského mapovania, (obr.13) kde je označený názvom Ribnjak M. (Mühle). V spo-

mínaných urbárskych súpisoch ho možno jednoznačne identifikovať až v zozname z roku 1812, kedy mal v ňom prevádzku mlynár Benci. V pozemkovej knihe sú uvedení ako majitelia mlyna č. p. 23 a príslušných pozemkov Prítrský Gašpar a Katarína rod. Polák (1897), Prítrský Michal a Justína rod. Petráš (1915), Prítrský Michal a nedospelé deti Viliam, Jozef, Arpád, Emil a Gizela (1930). Podľa súpisu vodných diel ho v roku 1930 prevádzkoval (pravdepodobne nájomca) Jaroslav Kroupa. Počas 2. svetovej vojny tu bývala sedliacka rodina Dohnalových z Nižnej s koreňmi z južnej Moravy. Jozef Bocán vo svojich záznamoch píše o poslednom mlynárovi Michalovi Prítrskom, ktorý počas prevádzky okolo roku 1950 tragicky zahynul. Príčinou bolo zachytené oblečenie o strojné prevody a smrť udusením. Tým sa činnosť v mlyne ukončila.

Celý objekt mal charakter usadlosti s uzavretým dvorom s pôdorysom približne 30x40 m. Mlynica s obytným domom bola orientovaná v severojužnom smere a tvorila západný okraj usadlosti. Vstup do dvora bol z juhu veľkou drevenou bránou osadenou v murovanej stene. Z východnej strany, pozdĺž cesty, lemovala usadlosť maštál. Severnú stranu dvora uzatváral náhon čiastočne prekrytý drevenou stavbou chlievov. Z druhej strany náhonu stála samostatná priestranná stodola, do ktorej bola transmisiou z mlyna privedená hnacia sila pre hospodárske stroje. (obr.14) V strede



Obr. 14. Mlyn „Rybník“. Legenda: 1. Transmisia pobáňaná z mlynice, šípka ukazuje smer prenosu sily do samostatnej stodoly, 2. otvor pre odpadový kanál z rajštovne, 3. poloha stodoly.

dvora bola studňa, kam chodievali po vodu aj miestni sedliaci počas prác na poli. Budova mlynice tvorila trojpodlažný objekt so vstupom z dvora na druhé podlažie. Bola najväčšou stavbou svojho druhu v obci. Zo západnej strany mala na prvom podlaží tri, na druhom 4 okná v rade. (obr.15) Táto stavebná úprava zodpovedá svojim stvárnením 1. pol. 20. stor. V tomto období rozšírili mlynicu severným smerom, pričom začlenili do objektu aj pôvodne samostatný priestor rajštovne tým, že ho obstavali. Výhodou tohto stavebného riešenia bola (okrem získaného priestoru na úrovni druhého a tretieho podlažia) aj trvalá ochrana vodného kolesa pred poveternostnými vplyvmi. Nevýhodou však bol malý rozmer servisného otvoru (cca 100 x 150 cm), cez ktorý bolo potrebné vykonávať údržbu, opravu a výmenu. Vodné koleso disponovalo výkonom 3,5 konských síl, čo bolo dané spádom 4,5 m pri prietoku 0,082 m³ / s. Vodu privádzal náhon dlhý 1603 m.

V 90. rokoch 20. stor. počas dokumentovania mlyna autorom usadlosť už nebola trvalo obývaná, avšak stále udržiavaná v dobrom stave. V mlynici ostala zachovaná časť pôvodnej technológie umeleckého mlyna (dopravníky, mlecie zariadenie, transmissie a dynamo na výrobu elektriny). Zaujímavosťou bolo (vďaka svojmu umiestneniu) aj úplne zachované vodné koleso. Žiaľ, začiatkom 21. stor. zmenil celý areál mlyna s príslušnými pozemkami majiteľa. Všetky historické stavby tak boli odstránené a na ich mieste vznikol výrobný podnik.

Pre úplnosť témy mlynárstva v obci treba zmieniť existenciu elektrického mlyna postaveného po roku 1939 v období elektrifikácie. Ten stál v budove dnešnej pekárne na námestí. Objekt patrí dodnes rodine Prítrských, ktorá ho dala v minulosti postaviť. Pri pohľade na budovu z východnej strany je dodnes čiastočne čitateľný výraz industriálnej architektúry z obdobia prvej republiky.



Obr. 15. Mlyn „Rybník“, západný pohľad na mlynicu so zabudovanou rajštovňou, 90. roky 20. stor.

Záver

Tento krátky exkurz do histórie mlynárstva obce Chtelnica opisuje 9 vodných mlynov a jednu novoobjavenú historickú lokalitu, ktorá využívala vodnú silu. 7 z 9 mlynov je možné dodnes lokalizovať. V štúdiu boli spracované autorovi dostupné a zbierané materiály za ostatných 30 rokov. V archívoch a štátnych inštitúciách sú však ešte mnohé neprebádané dokumenty, pomocou ktorých bude možné ďalej dopĺňať tieto poznatky. Sú to napríklad časti vodných kníh podnes uchovávané

v archívoch Slovenského vodohospodárskeho podniku, š. p., ktoré ale žiaľ aj napriek autorovej žiadosti, neboli pre historické bádanie doteraz sprístupnené, ďalej fond Slovenského národného archívu (SNA) číslo 4028 – Obilná spoločnosť pre Slovensko, 65 bm, roky 1939 – 1949, ktorého obsahom je podrobný opis (najmä technický) mlynárskych prevádzok funkčných po roku 1930. Tento fond nie je zatiaľ spracovaný, SNA odhaduje čas jeho spracovania na 10 – 15 rokov, ale aj iné dokumenty ako napríklad fondy spoloč-

čenia mlynárov, fondy Okresného úradu v Piešťanoch (stavebný odbor) a podobne.

Načrtnutá téma (a mlynárstvo na Slovensku vôbec) tak zostáva naďalej otvorená pre prípadných záujemcov z oblasti archeológie, histórie, genealógie, archivárstva, mlynárskej techniky, architektúry a podobne. Problematika môže byť zaujímavá hlavne pre študentov príslušných odborov.

Fotografie: M. Bocán, okrem foto č. 4 a 5, pri ktorých je autor neznámy

Rok súpisu	Druh súpisu	Účel súpisu	Počet mlyno v	Počet mlynárov	Poznámka
1565	Urbárny súpis	Vyrubenie poplatku	2		
1614		Vyrubenie poplatku	6	7	Jeden z mlynov opustený
1657		Vyrubenie poplatku	3	4	Jeden z mlynov opustený
1691		Vyrubenie poplatku	5		
1753		Vyrubenie poplatku	6	11	
1771	Účtovné výkazy panstva Dobrá Voda	Vyrubenie poplatku	6	6	
1812		Vyrubenie poplatku	6		
1828	Súpis Nitrianskej župy	Sčítanie obyvateľstva		6	

Tabuľka súpisov z rokov 1565–1828.

Poznámky

¹Polakovič, Jaroslav: Príspevok k dejinám remesiel, cechov a obchodu v Chtelnici. In: *Západné Slovensko, Vlastivedný zborník múzeí, I. ročník*, vydavateľstvo OBZOR: Bratislava, 1973, s. 86 (85 – 88).

²Ref. 1, s. 86 – 87.

³Ref. 1, s. 88.

⁴Okresný úrad Piešťany, Katastrálny odbor.

⁵Archív autora článku.

⁶Rajštovňa (syn. kolesovňa, ľadnica) bol priestor – žľab, kde bolo umiestnené vodné koleso (prípadne viac kolies). Spravidla ju vymedzovala z jednej strany fasáda mlynskej budovy (mlynice), tzv. návodná stena, z druhej strany protiľahlý – oporný múr, kde bol osadený základový pilier ložiska vodného kolesa. Rajštovňu uzatváral vodný prah, so stavidlami pre reguláciu vody z náhonu. Medzi tzv. návodnou stenou a protiľahlým múrom bol žľab pre odtok vody. Rajštovňa bola často vystužená priečnym múrom (prípadne múrmi) v mieste odtoku vody, prípadne kompletne uzavretá a zastrešená, takže

tvorila prístavbu k „návodnej“ stene mlynskej budovy. V neskorších stavebných úpravách bývali rajštovne priamou stavebnou súčasťou mlynských budov (pozri napr. mlyn „Rybník“).

⁷Ref. 1, s. 86.

⁸Ide o dokument, ktorý je v súčasnosti uložený v archíve chtelnickej fary, ref. 1., s. 94.

⁹Polakovič, Jaroslav: *História Chtelnice*, vydal obecny úrad Chtelnica, 1998.

¹⁰Spád dolného mlyna bol 3,74m – údaj podľa: *Seznam a mapa vodních děl Republiky Československé z roku 1930*. Spád horného mlyna zaniknutého pred týmto rokom sa zatiaľ nepodarilo písomne doložiť. Dôvodom sú nedostupné vodné knihy z prelomu 19. a 20. stor., autor ho podľa zachovaného torza budovy horného mlyna odhaduje na 3,5 – 4 m.

¹¹Ref. 1., s. 83.

¹²Pojmy: „umelecký mlyn“ alebo tiež „umelecké zloženie“ sú autorovým prekladom pojmov z českej literatúry: „umělecký mlyn“, „umělecké složení“, ktorá ich prevzala z nemeckého prostredia. Tam je ten-

to typ mlyna nazvaný ako „Kunstmühle“, pozri : ŠTEPÁN, Luděk – URBÁNEK, Radim – KLIMEŠOVÁ, Hana a kol.: *Dílo mlynářů a sekmíků v Čechách II.*, Agro, 2008, s. 59 – 60. V uvedenej literatúre je definované „umelecké zloženie“ ako súbor mlynských strojov, ktoré v porovnaní s technológiou obvyčajného mlecieho zloženia (technologický predchodca „umeleckého zloženia“) umožňujú prípravu obilia čistením, triedením a lúpaním, ďalej mletie v technologických procesoch šrotovania, mletia, vymieľania a domieľania, ako aj vysievanie a čistenie meliva. Dobová definícia z roku 1888 citovaná v tejto publikácii hovorí, že „umelecké zloženie“, resp. „umelecký mlyn“ zahŕňa súbor strojov, ktoré sú vyrábané fabricky (mlecia stolica, lúpačka, kúkolník, tarár a pod.). Táto definícia je však z dnešného pohľadu značne zjednodušená, resp. nepresná (príklady mlynských zariadení umeleckého mlyna, ktoré si mlynári vyrábali svojpomocne). Do skupiny „umeleckých mlynov“ patria aj tzv. valcové mlyny, ktoré svoje pomenovanie odvodzovali od mlecích za-

riadení – valcových stolic (pomenovanie bolo často súčasťou názvu firmy, napr. „Dobrovodských valcový mlyn“ na Prašníku a podobne). Autor doteraz nenašiel slovenský slovník mlynárskych pojmov. Chýbajú odborníci v tejto oblasti a autori ako p. Kulich (posledný žijúci mlynár z predvojnového obdobia) sami potvrdzujú, že pojmy v slovenčine neboli nikdy jednotné a často sa používali nemecké termíny. Mlynárska škola, ktorá fungovala za prvej republiky bola v Pardubiciach, kde sa používali len české učebnice.

¹³Kúpna zmluva Jána Ruky z roku 1632, ref.1, s. 87.

¹⁴Išlo o obyčajné mlecie zloženia poháňané pravdepodobne dvoma samostatnými vodnými kolesami.

Pojem obyčajné zloženie sa vyskytuje od 2. pol. 19. stor. (dovtedy len mlecie

zloženie, alebo zloženie) ako dôsledok nutnosti odlišiť stávajúcu mlynársku technológiu (zariadenie) od novej, nazvanej „umelecké mlecie zloženie“ (viď pozn. č. 12). Obyčajné zloženie pozostávalo z násypného koša, lubu, páru mlecích kameňov s pohonným a nadľahčovacím mechanizmom a múčnej truhlice. V Čechách sa v niektorých záznamoch nazýva to isté zloženie českým a „umelecké zloženie“ je označované ako „amerikánske“ (podľa krajiny, kde bolo vynájdené), podľa literatúry: ref.12, s. 39.

¹⁵Ref. 1, s. 86 – 88.

¹⁶Rajštovňa sa stala po zrušení mlyna neudržiavanou a roky slúžila ako skládka odpadu. Skládka postupne prekryla náletová vegetácia, ktorá značne narušila aj samotný vodný prah. Zmena nastala dňa 11.11. 2019, kedy sme s pomocou pracov-

níkov Obecného podniku služieb Čhtelnica začali s čistením rajštovne. Kompletné vypratanie priestoru si nakoniec vyžiadalo celé dva pracovné dni. Počas prác bol odkrytý oporný múr rajštovne a fundament ložiska vodného kolesa. Taktiež bol nájdený aj fundament slúžiaci pre druhé vodné koleso, ktoré bolo inštalované pred rokom 1930. V celkovom objeme vyťaženého materiálu bolo zhruba 2m³ kamenia, ktoré pochádzalo prevažne z oporného múru lemujúceho celý priestor. Materiál bol uložený pozdĺž steny susednej pálenice a bude opäť použitý pri obnove múra. Čiastočne bol vyčistený aj kanál vodného kolesa, vďaka čomu klesla hladina vody zhruba o 20 cm. Na dne kanála ešte ostal zvetraný materiál z vodného prahu a steny budovy spolu s naplaveninami s celkovou hrúbkou cca 1,5 m.

Ein Ausflug in das Mühlwesen in Čhtelnica (Tellnitz) in den Jahren 1423 – 1953

Čhtelnica (dt. früher Tellnitz bzw. Wittenz, ung. Vittenc) ist eine historische Gemeinde in der heutigen Westslowakei mit der ersten urkundlichen Erwähnung aus dem Jahr 1208; allerdings war ihr Gemarkungsgebiet bereits in der jüngeren Steinzeit besiedelt. Die heutige Gemeinde befindet sich am Hang der Kleinkarpaten. Entlang ihrer Achse fließt der Bach Vítek, der am Fuß des Berges Vrátno entspringt. Die älteste schriftliche Erwähnung der dortigen Wassermühle stammt aus dem Jahre 1423.

Diese kurze Abhandlung stützt sich auf folgende schriftliche Quellen und Dokumente: Urbarverzeichnisse der Grundherrschaft Guttenstein (bzw. Gutwasser, ung. Jókő – heute Dobrá Voda) und der Gespanschaft Neutra (heute slow. Ni-

tra) aus den Jahren 1614 – 1753, Rechnungsverzeichnisse der Grundherrschaft Erdödy aus den Jahren 1771 – 1813, Grundbuch und Katasterkarten, die Publikation „Seznam a mapa vodních děl Republiky Československé: stav koncem roku 1930“ (Verzeichnis und Karte der Wasserbauten der Tschechoslowakischen Republik: Stand zum Ende des Jahres 1930; erschienen 1932-34 in Prag in 26 Heften), historische Karten und Privatsammlungen – darunter die Familienchronik des Autors, Fotografien, Zeichnungen und Ähnliches.

Der Exkurs in die Geschichte des Mühlwesens der Gemeinde beschreibt 9 Wassermühlen sowie eine weitere, neuentdeckte historische Stätte mit Spuren menschlicher Eingriffe am Bachbett als Hinweis auf eine Nutzung der Wasserkraft. Sieben von neun Mühlen sind bis

heute lokalisierbar. Der Autor hat in der Abhandlung ihm zugängliche und zusammengetragene Materialien aus den letzten 30 Jahren bearbeitet und ausgewertet. In Archivbeständen und staatlichen Institutionen finden sich allerdings noch viele unerforschte Dokumente, anhand derer die Möglichkeit bestünde, die entsprechenden Kenntnisse weiter zu ergänzen und auszubauen. Die skizzierte Thematik (ebenso wie das Mühlwesen in der Slowakei insgesamt) steht somit weiterhin offen für eventuelle Interessenten aus den Bereichen Archäologie, Geschichte, Genealogie, Archivwesen, Mühlentechnik, Architektur und dergleichen. Diese Übersicht kann besonders für aktuelle Studenten der zugehörigen Studienrichtungen von Interesse und Nutzen sein.

Abbildungen

Abb. 1: Eingezeichnet ist die Lage der Mühlen in Čhtelnica (Tellnitz) auf der Karte von der 1. militärischen Landesaufnahme. Legende: 1. Mühle „V trstí“ – in der Karte nicht erfasst, 2. Mühle „Šivavá“ und vermutlich auch die Mühle „Raková“ – unter Annahme der Anordnung beider Mühlen an der Kaskade, 3. Mühlenkaskade „Makov“: Mühle „Makov“ und Mühle „Ostrovský“ – in der Karte ist nur eine Mühle erfasst, 4. „Bachoríks Mühle“ („Bachoríkov mlyn“), 5. „Tomanicas Mühle“ („Tomanicov mlyn“), 6. „Herrenmühle“ („Panský mlyn“), 7. „Untere Mühle“ („Dolný mlyn“) – Arbeitsbezeichnung des Autors für die neuentdeckte Stelle, 8. Mühle „Weiher“ („Rybník“).

Abb. 2: Mühle „Šivavá“ mit Umgebung in der Katasterkarte aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert. Legende: 1. vermutliche Lage der Mühle „Šivavá“, 2. Einlaufkanal, 3. Bachbett, 4. Einlaufkanal der Kaskade „Makov“.

Abb. 3: Obere Mühle „Makov“ ohne Mühlenhaus, 1990er-Jahre.

Abb. 4: Untere Mühle von der Mühlenkaskade „Makov“ (Mühle „Ostrovský“), zusammen mit der oberen Mühle ohne Mühlenhaus (rechts oben), Südwestansicht, 1970er-Jahre, Foto: unbekannter Autor, Archiv Marián Bocáns.

Abb. 5: Untere Mühle von der Mühlenkaskade „Makov“ (Mühle „Ostrovský“), Radstube („rajštovňa“) und Wasserrad, 1970er-Jahre, Foto: unbekannter Autor, Archiv Marián Bocáns.

Abb. 6: „Bachoríks Mühle“ („Bachoríkov mlyn“), Nordsicht auf das Mühlenhaus mit Radstube und Einlaufkanal. Legende: 1. Wand der Radstube, 2. Bedienungsöffnung in der Wand der Radstube, 3. Mühlenhaus, 1990er-Jahre, Zeichnung des Autors des Artikels.

Abb. 7: „Bachoríks Mühle“ („Bachoríkov mlyn“), Nordwestsicht auf das Mühlenhaus mit Radstube, 1998.

Abb. 8: „Tomanicas Mühle“ („Tomanicov

mlyn“) in der Katasterkarte aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert.

Abb. 9: „Tomanicas Mühle“ („Tomanicov mlyn“), Westansicht. Am linken Bildrand der Mühlenhausteil mit einem angebauten Sägewerkgebäude, um 1950.

Abb. 10: „Herrenmühle“ („Panský mlyn“), Südwestansicht, 2019.

Abb. 11: „Herrenmühle“ („Panský mlyn“), Radstubenraum nach Reinigung, 2019.

Abb. 12: „Untere Mühle“ („Dolný mlyn“) auf der Karte von der 1. militärischen Landesaufnahme.

Abb. 13: Mühle „Weiher“ („Rybník“) auf der Karte von der 2. militärischen Landesaufnahme.

Abb. 14: Mühle „Weiher“ („Rybník“), Detail der Transmission, die die Antriebskraft in den über der Radstube gelegenen Scheunenteil überträgt, 1990er-Jahre.

Abb. 15: Mühle „Weiher“ („Rybník“), Westsicht auf das Mühlenhaus mit der eingebauten Radstube, 1990er-Jahre.

Ing. arch. Gabriele Kvetanovej, riaditeľke Krajského pamiatkového úradu Trnava a mojej dlhoročnej priateľke k životnému jubileu

Milá Gabika,

hovorievam ti to často súkromne, ale teraz, pri príležitosti tvojho významného životného jubilea, ti to chcem povedať verejne : obdivujem ťa za to, že už viac ako 2 desaťročia vysoko odborne a morálne bezúhonne zvládaš post riaditeľky Krajského pamiatkového úradu Trnava. Takýto post považujem za „nárazníkovú zónu“, pretože ako inak možno nazvať pozíciu, kde denne narážajú predstavy vlastníkov pamiatok na potreby ich ochrany. Mnoho kolegov, s ktorými si začínala v 90. rokoch minulého storočia na Pamiatkovom ústave v Trnave to už vzdalo (medzi nimi aj ja). Ty však túto psychicky náročnú prácu stále zvládaš s nadhľadom a pokojom. Spočiatku ako odborná pracovníčka, od roku 1997 ako vedúca Pamiatkového ústavu, regionálne stredisko Trnava a neskôr, a dodnes ako riaditeľka Krajského pamiatkového úradu Trnava.

Pamätám sa, akoby to bolo len včera, keď sme v 90. rokoch začínali iba v trojici (spolu s Milanom Kazimírom). Dokumentovali sme vtedy nálezy v tzv. 6 meštianskych domoch na Hlavnej ulici v Trnave, ktoré sa stali ideálnym výskumným materiálom (keďže boli ešte od obdobia socializmu úplne odstrojené) a poskytli nám množstvo poznatkov o počiatkoch dovtedy neznámej stredovekej meštianskej architektúry Trnavy. Neskôr sme spolu objavili a podrobne preskúmali stredovekú budovu trnavskej mestskej samosprávy, o ktorej sa dovtedy tradovalo, že zanikla ešte v renesancii. Spoločne s Ivanom Staníkom sme často vyhodnocovali murované konštrukcie odkryté archeologickým výskum. Jedným z najvýznamnejších objavov v tom čase bol nález spred františkánskeho Kostola sv. Jakuba, kde sa v Trnave prvý raz podarilo identifikovať konštrukciu z románskych, tzv. plevových pálených tehál. Výsledky výskumov si, či už sama, alebo v rámci autorského kolektívu, publikovala. V tom čase si prešla aj každú budovu, vrátane všetkých pivníc v meste Hlohovec, aby si získala poznatky o hodnotách a veku jeho stavieb a mohla tak pripraviť fundované Zásady pre pamiatkovú zónu mesta.

Z regiónu ti popri Trnave veľmi prirástli k srdcu aj Piešťany. Mimo toho, že si realizovala podrobný pamiatkový výskum tzv. Napoleonských kúpeľov, spracovala si aj zásady na obnovu takých významných kúpeľných domov ako Thermia Palace a Irma a vlastne podnes pozorne sleduješ a osobne usmerňuješ obnovu tejto pamiatkovej zóny. „Tvrdým orieškom“ bolo spracovanie Zásad Mestskej pamiatkovej rezervácie Trnava a tiež Pamiatkovej zóny Skalica. Tieto materiály si nielen garantovala ako riaditeľka úradu, ale zároveň si na nich aj odborne spolupracovala.



Obr. 2. Počas preberania funkcie vedúcej Pamiatkového ústavu, regionálne stredisko Trnava, 1997, foto archív autorky.

si nestála. Vzbudzuješ rešpekt svojimi odbornými vedomosťami a zásadovými postojmi. A čo je rovnako dôležité, máš nielen autoritu, ale aj lásku svojich kolegov. Máš dar stmelovať kolektív a ľudia sú v tvojej spoločnosti radi. Vtíska si navždy svoju pečať pamiatkovej inštitúcie v Trnave.

Gabika, prajem ti za seba, a aj za celý kolektív Krajského pamiatkového úradu Trnava, veľa síl a elánu do ďalšej práce.

Veľa šťastia, zdravia!



Obr. 1. Spolu..., 2019, foto: P. Grznár

Tak, ako si sa prejavila ako výnimočne schopná odborníčka, rovnako dobre si sa zhostila aj vedúceho postu. Zo všetkých síl som ti držala palce, aby si bez väčších problémov previedla svoj kolektív z inštitúcie ústavu na úrad. Moje obavy boli zbytočné, zvládla si to bravúrne. Krajské pamiatkové úrady však majú enormne ťažkú pozíciu, pretože musia zvládať každodenný nápor množstva žiadostí stránok a zároveň plniť veľké úlohy celoslovenského plánu Pamiatkového úradu. Obdivujem tvoj elán s akým prekonávaš a riešiš každodenné problémy úradu, ktorému šéfuješ. Nevieť, či tvoj deň má viac ako 24 hodín, keď stíhaš prechádzať s každým svojím podriadeným podrobne jeho agendu, či už ide o veľké projekty, alebo o veci bežnejšieho významu., proste nevypustiš z rúk žiadne rozhodnutie, za ktorým by si

Jara Žuffová

Vydanie zborníka finančne zabezpečil Pamiatkový úrad SR Bratislava

Recenzenti: doc. Mgr. Miloš Marek, PhD.
doc. PhDr. Zuzana Lopatková, PhD.

Zostavila: Ing.arch.Jaroslava Žuffová, CSc.

Preklad: Peter M. Zigman

Vydal: Krajský pamiatkový úrad Trnava pod záštitou Pamiatkového úradu SR Bratislava

Rok vydania: 2020

Neprešlo jazykovou a štylistickou úpravou

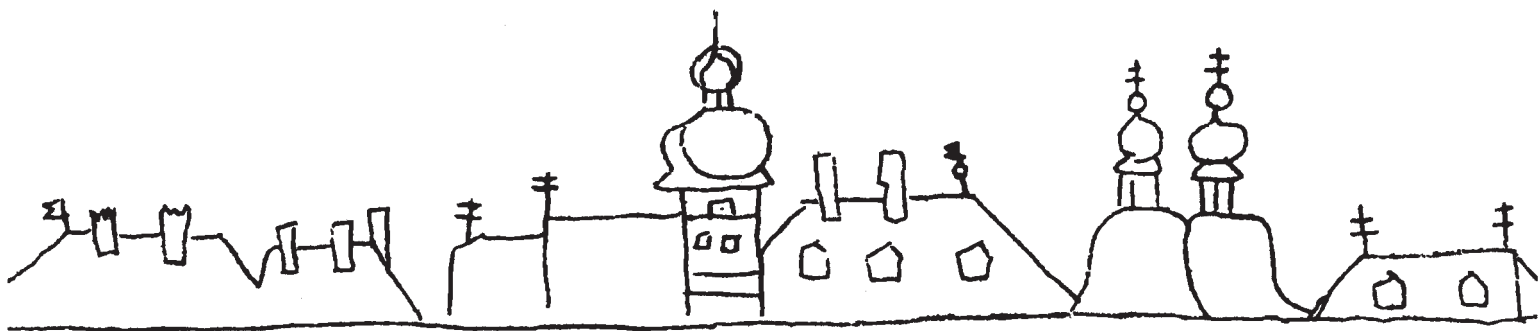
Všetky čísla zborníkov sa nachádzajú aj na stránke Mesta Trnava:

<http://www.trnava.sk/sk/clanok/zborniky-zo-seminarov-pamiatky-trnavy-a-trnavskeho-kraja>

Tlač: Rotap Trnava

Náklad: 300 ks

ISBN: 978 – 80 – 972798 – 3 – 7



ISBN 978 – 80 – 972798 – 3 – 7