

Ingrid HALÁSZOVÁ

**„OBJEKTY PÔVABU
A ÚŽITKU“**

**Kapitoly z dejín úžitkového umenia
na Slovensku**

Vysokoškolská učebnica
FF TU
Trnava 2017

Recenzenti:

PhDr. Alena Piatrová, PhD.

PhDr. Daniel Hupko, PhD.

Text tejto vysokoškolskej učebnice vznikol na Katedre dejín
a teórie umenia Filozofickej fakulty Trnavskej univerzity
v Trnave

fftu

© Ingrid Halászová, 2017

© Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 2017

ISBN 978-83-8111-010-5

Towarzystwo Słowaków w Polsce

ul. św. Filipa 7, 31-150 Kraków

tel. 12 634-11-27, 632-66-04, 633-09-41

fax 12 632-20-80

e-mail: zg@tsp.org.pl

www.tsp.org.pl

Obsah:

1. Dejiny „UMELECKÝCH REMESIEL“ alebo „ÚŽITKOVÉHO UMENIA A DIZAJNU“? Úvod do problematiky	5
2. DRAHÉ KOVY	13
2.1 Zlatnícke cechy a práce z drahých kovov v kontexte kresťanskej liturgie: chronologický a typologický prehľad	15
2.2 Profánne výrobky z drahých kovov v kontexte šľachtickej a meštianskej reprezentácie. Drahé kovy, dizajn a umelecký priemysel v 19. a 20. storočí	35
2.3 História a typológia šperkov a odevných doplnkov v kontexte umelecko-remeselnej produkcie na Slovensku	50
3. TEXTÍLIE	63
3.1 Liturgické textílie v kresťanskej cirkvi západného rítu od stredoveku k 2. vatikánskemu koncilu	65
3.2 Uhorský šľachtický odev a jeho formálne i významovo-symbolické špecifiká	75
3.3 Remeslá zamerané na spracovanie a výzdobu textu, so zreteľom na dejiny, techniky a motívy výšivky	85

4. KERAMIKA A SKLO	97
4.1 Habánska fajansa a jej odkaz v lokálnej džbánkarskej tradícii 18. a 19. storočia	99
4.2 Stredoeurópsky význam holičskej fajansovej manufaktúry a boom kameniny v 19. storočí	110
4.3 Historický vývoj sklárskej produkcie	123
5. NÁBYTOK	129
5.1 Nábytkárske remeslo v ére cechov	131
5.2 Nábytkársky priemysel: od cechovej k továrenskej produkcii nábytku v 19. a 20. storočí	139
6. Literatúra	145

1. Dejiny „umeleckých remesiel“ alebo „úžitkového umenia a dizajnu“? Úvod do problematiky

Sféra umelecko-remeselnej a následne aj umelecko-priemyselnej výroby tvorila v každom období základ tzv. materiálnej kultúry šľachtickej aj meštianskej spoločnosti v minulosti, ale aj v odevnej a bytovej kultúre 20. storočia. A niet pochyb, že tento základ im patrí aj dnes, hoci v súčasnosti preferujeme a to jednak vo vzťahu k minulosti, ale tiež v kontexte súčasnej estetiky dizajnu najmä nasledovné slovné spojenia:

- „**úžitkové umenie**“ (od slova „úžitok“, teda funkčnosť a účelnosť)

- „**užité umenie**“ (od slova „užiť/použiť“ v zmysle „aplikovať“) je vlastne trochu kostrbatým a nejednoznačným ekvivalentom pre anglický termín *Applied Arts*, resp. nemecké *angewandte Kunst*.

K vyčleneniu artefaktov vytvorených zručnými a esteticky vysoko cítiacimi remeselníkmi zo sféry klasického „vysokého umenia“ (maliarstvo, sochárstvo, architektúra, grafika...) prišlo v období renesancie. Pre „vysoké umenie“ sa vo svete používajú nasledovné ekvivalenty: *fine arts*; *schöne Künste*; *beaux-arts*; *belle arti* a *szép művészet*. Charakterizuje ho estetická a konceptuálna intencia, teda predmet nie je sám o sebe účelný a užitočný pre život.

Paradoxne, eminentný záujem na diferencovaní hierarchicky vyššieho levelu „krásnych umení“ od nižších „úžitkových umení“ mali samotní umelci: predovšetkým tí, ktorých vnímame ako géniov talianskej renesancie a manierizmu. Naproti tomu je dobre známe, že mnohí a mnohí umelci (medzi svetoznámymi napr. Sandro Botticelli, Raffaello Santi, Benvenuto Cellini, neskôr napr. Francisco Goya atď.) neodmietali spolupracovať ako dizajnéri, autori návrhov ani pri umelecko-remeselných výrobkoch.

V predloženej publikácii sme si produkty umeleckých remesiel i priemyslu poeticky nazvali „objektmi pôvabu a úžitku“, pretože sú to spravidla vždy predmety vytvorené za účelom priniesť svojím užívateľom spokojnosť tak s ich funkčnosťou, ako aj s ich vizuálnou formou – dizajnom, kvalitným či až luxusným technickým a zároveň estetickým prevedením. Mali obvykle presne vymedzený účel svojho použitia v rámci širokej škály spoločenských svetských aj náboženských rituálov všedného i sviatočného života.

Niet sa čo diviť, že takéto predmety sú aj mimoriadne vdácnými objektmi zberateľstva – a to tak inštitucionalizovaného, ako aj amatérskeho. Takéto artefakty sú bohato zastúpené nielen vo verejných zbierkových, ale tiež v domácnostiach, kde sa neraz už celé generácie dedia a uchovávajú ako rodinné pamiatky.

Možno dodať, že pre remeselné výrobky esteticko-úžitkovej hodnoty sa používajú nasledovné rozmanité jazykové ekvivalenty: *decorative arts; crafts; l'arts decoratifs*. Ako také sú súčasťou veľkej skupiny sériovo produkovanych tzv. úžitkových umení : *applied arts; angewandte Kunst* aj dnes v rámci dizajnu ako *design art*.

- V prípade **umeleckého remesla** máme na mysli skôr mentálne a manuálne definovanú kreatívnu činnosť špecializovaného remeselníka (resp. skupiny remeselníkov, inokedy tiež spolupráca umelca s remeselníkmi) vykonávanú v prostredí individuálne riadenej, cechovo združenej, alebo kláštorne či inak komunitne viazanej výrobnéj dielne. Jej výsledkom bol spravidla vždy jedinečný, dizajnovo-dekoratívne a technicky originálne spracovaný výrobok. Môžeme tu hovoriť skôr o umení než o klasick-

kom remesle, pretože sa tu spájajú tri, zväčša však až štyri kritériá:

1. účelnosť (funkcia)
2. dizajn (dekoratívnosť)
3. remeselná zručnosť
4. kvalitné, luxusné materiály.

• V prípade **umeleckého priemyslu** hovoríme o produktoch manufaktúr a tovární, pre ktoré je charakteristický práve opačný trend – postupné a čoraz výraznejšie zastúpenie strojovo vykonávaných pracovných operácií za účelom časového a ekonomického zefektívnenia výrobných postupov. Termín „umelecký priemysel“ sa zaviedol v 19. storočí, kedy po celom svete vznikali takto špecializované múzeá. Aj fabriky v tom čase považovali umelecký návrh za akúsi záruku, že aj masovou produkciou môžu byť vyrábané kvalitné a pritom všetkým vrstvám spoločnosti dostupné výrobky pre ich kultúru a štýl života. Dnes by sme teda mohli za synonymum k „umeleckému priemyslu“ považovať slovné spojenie „úžitkové umenie a dizajn“. Výsledkom takéhoto strojového spracovania je sériová až masová produkcia predmetov úžitkových, no dizajnom už často skôr „úsporných“ a v zásade neindividualizovaných. Ich vysokou spoločenskou devízou však bolo zvýšenie dostupnosti tovaru z ekonomického a hospodárskeho hľadiska. V tomto prípade by sme kritériá umelecko-priemyselného dizajnového výrobku mohli definovať nasledovne:

1. účelnosť
2. úspornosť (materiálu, dizajnu)
3. dostupnosť
4. dizajn
5. strojové spracovanie.

Oblasť umelecko-remeselnej a umelecko-priemyselnej produkcie v kontexte našich dejín vizuálnej kultúry je veľmi široká, zahŕňa skutočne rozmanité predmety koncipované funkčne a zároveň aj so zreteľom na ich esteticko-dizajnovú stránku a materiálovo-remeselné spracovanie: šperky a výrobky z drahých kovov, textilu, keramiky, skla a tiež nábytkovú produkciu. V porovnaní s inými oblasťami záujmu v rámci dejín vizuálnej kultúry sú práve umelecko-remeselné artefakty dodnes jednoznačne najpočetnejšie zachované. Tvoria kvantitatívno-kvalitatívny základ zbierok nielen vo verejných muzeálnych inštitúciách, ale spravidla aj v „privátne“ spravovanom majetku cirkevných farností (katolíckych, evanjelických i pravoslávnych?), súkromných zberateľov a iných vlastníkov. Vzhľadom k tomu je však nevyhnutné, aby absolvent dejín umenia získal v danej oblasti dobrý základ odborných znaleckých vedomostí.

Vysokoškolská učebnica s názvom *Objekty pôvabu a úžitku. ... Kapitoly z dejín úžitkového umenia na Slovensku* je určená prioritne študentom vysokoškolského štúdia odboru Dejiny a teória umenia na domovskej Filozofickej fakulte Trnavskej univerzity. Má ambíciu ponúknuť základný, systematizujúci a syntetizujúci učebný materiál k predmetu Dejiny úžitkového umenia a dizajnu na Slovensku. Základy sú totiž rozptýlené v množstve rozmanitých publikácií – vedeckých aj odborných monografiách, výstavných katalógoch, zborníkových a časopiseckých štúdiách, prípadne už aj v záverečných magisterských prácach: relevantnú literatúru uvádzame v záverečnej kapitole. Navyše, nie všetky oblasti sú rovnako prebádané a precízne vypublikované. Možno konštatovať, že táto sféra dejín umeleckých remesiel a úžitko-

vého umenia je rozsahovo prinajmenšom taká, ako oblasť samotného „vysokého umenia“.

Skúmaná problematika je zaradená až do magisterského študijného programu tak, aby jej predchádzalo absolvovanie prerekvizít – predmetov zameraných na prehľad všeobecných dejín európskych umeleckých remesiel a vybraných oblastí šľachtickej (resp. dvorskej) vizuálnej kultúry v bakalárskom stupni štúdia odboru Dejiny a teória umenia.

Vzhľadom na formu voľne dostupnej e-knihy bude pre autorku veľmi príjemným zadosťučinením, ak po tejto publikácii siahnu pri štúdiu aj poslucháči tohto a príbuzných odborov z iných slovenských univerzít, prípadne záujemcovia z radov širšej odbornej verejnosti (pracovníci múzeí, galérií a pod.).

V Trnave, august 2017

Ingrid Halászová

2. DRAHÉ KOVY

2.1 Zlatnícke cechy a práce z drahých kovov v kontexte kresťanskej liturgie:

chronologický a typologický prehľad

Predmety používané pri liturgii vždy patrili k najvzácnejšej výbave kresťanských chrámov. Ich nezastupiteľná úloha v kultových obradoch bola navonok symbolicky zdôraznená použitím drahocenných materiálov a náročných umeleckoremeselných techník. Do chrámov takého cennosti spravidla pribúdali ako votívne dary od cirkevných spoločenstiev i jednotlivcov z radov cirkevnej hierarchie a laikov. Aj historické inventárne prameňe dokladajú, že v pokladniciach veľkých biskupských, farských alebo rehoľných chrámov sa takto postupne naczbieralo niekoľko desiatok až stoviek kusov sakrálnych zlatníckych *ex vot*, z ktorých sa dodnes zachovala len slabá a sotva celkom reprezentatívna vzorka.

Tradícia zlatníckych cechov v mestách na Slovensku: centrá, majstri, diela

Zlatníctvo malo v našich končinách hlbokú tradíciu, podopretú mimoriadnym výskytom ložísk vzácnych rúd. Striebro, zlato a meď sa od raného stredoveku až do 17. storočia ťažili na východnom a strednom Slovensku: v oblasti Spiša, Gemera a stredoslovenských banských miest. Hoci sa činnosť prvých zlatníkov na našom území dá predpokladať už v kláštorných dielňach a na dvoroch najmocnejších stredovekých zemepánov, vznik a rozvoj miest postupne viedol k zakladaniu profesijných združení – cechových organizácií. Zlatníci v nich spočiatku pôsobili po boku majstrov príbuzných umeleckých odvet-

ví, napríklad maliarov a vyšívačov. Vlastné cechy si naši zlatníci začali organizovať v 16. storočí.

Cechová prax u nás mala zaužívané dvojité puncovanie svojich výrobkov: základom bola overovacia značka – punc domáceho mestského cechu (obyčajne so znakom mestského erbu) a k nej si zlatník po obhliadnutí a „odobrení“ výrobku doplnil aj vlastný majstrovský punc (spravidla monogram mena a priezviska). Obomi značkami tak bola deklarovaná overená kvalita použitého materiálu a zodpovedný zlatník, ktorý takto ručil svojou stavovskou čťou. Samotné razidlá značiek oboch typov sa, logicky, časom opotrebovávali, preto boli ich formy časom menené a mohli mať iný formát. V 17. storočí sa už napríklad stretáme u mestských puncov aj so zložitými puncmi implementujúcimi súčasne aj značku kvality striebra („13“) a vročenie (obr. 6 a 7b).

So zreteľom na liturgické zlatníctvo patrila popredná pozícia medzi hornouhorskými zlatníckymi cechmi Košiciam, Banskej Bystrici a Bratislave. Stabilnú kvalitnú úroveň produkcie si dlhodobo udržiavala aj Levoča a Banská Štiavnica. V **košickom zlatníckom cechu** bolo v priebehu 14. - 19. storočia evidovaných celkovo viac ako 350 zlatníkov. Vysoké uznanie košickej zlatníckej produkcie priniesli najmä výrobky niekoľkých z nich: v období neskej gotiky *Majster Antónius*, v renesancii *Ján Lippay* a na francúzskom kráľovskom dvore Henricha IV. účinkujúci *Peter Khurmesser*. V poslednej tretine 17. storočia sa svojou praktickou i teoretickou činnosťou v Košiciach zviditeľnil pôvodom sedmohradský zlatník *Peter Kecskeméti*. **Banskobystrický cech** (obr. 2) dosiahol rozkvet v 16. a 17. storočí: menovite treba spomenúť aspoň z Levoče presídleného renesančného zlatníka *Jána Khuena* a ranobarokového majstra *Erazma Bergmanna* (doložený ok.

1643). V **Banskej Štiavnici** (obr. 3) pôsobil v druhej polovici 17. storočia vynikajúci zlatník *Bartolomej Weigl* (obr. 9), v nasledujúcej generácii *Michal Klein* (1674-1757) a *Tobiáš Knoth*. **Levoču** (obr. 4) preslávili preslávilo niekoľko skvelých majstrov: v intenciách raného baroka tvoriaci *Daniel Genersich* (doložený 1629-1657), vrcholnebarokovou produkciou Augsburgu a Norimbergu ovplyvnený *Andrej Reuther* (doložený 1691-1720) a napokon náš vôbec najslávnejší zlatník: *Ján Szilássy* (1707-1782, obr. 10). V **Bratislave** ako centre spoločensko-politického života niekdajšieho Uhorského kráľovstva reagovali majstri tamojšieho zlatníckeho cechu (podobne ako ostatní miestni umelci) predovšetkým na tvorbu viedenských dvorských a mestských zlatníkov. Príznačné je, že práve v Bratislave sa mnohí majstri cudzieho (nemeckého alebo rakúskeho) pôvodu aj doživotne usadili a tak napríklad v 17. storočí predstavovali rodení Bratislavčania sotva jednu desatinu z celkového počtu v meste účinkujúcich zlatníkov. Od sklonku renesancie si poprední majstri bratislavského zlatníckeho cechu dávali záležať na signovaní vlastných výrobkov aj osobnou značkou, ako to dokazujú opuncované práce *Jána Steigera* (doložený 1578-1586), *Jána Ruprechta* či *Otta Müllera* (doložený 1630-1676). A napokon spomeňme aj **trnavský zlatnícky cech** (obr. 6), ktorý mal vysokú reputáciu najmä v období raného novoveku. Na prelome 16. - 17. storočia tu tvoril napr. *Cyprián Saller*, pravdepodobný autor renesančného kalicha z kostola v Bohdanovciach, datovaného rokom 1601 a v ére Márie Terézie bol mimoriadne vyhľadávaným majstrom *Matej Szaclauer* (obr. 11), ktorého dielom je napríklad dodnes používané rokokové cibórium v dechtickom kostole a kalich v majetku trnavského Dómu sv. Mikuláša.



1 – Košice,
16. a zač. 17. stor.



2 – Banská Bystrica,
r. 1690



3 – Banská Štiavnica,
2. pol. 17. stor.



4 – Levoča, 18. stor.



5 – Bratislava, 18. stor.



6 – Trnava, 1783 (?)



7 – Viedeň:
16. stor.



18. stor.



po 1866 (striebro 3. a 4. akosti)



8 – B. Bystrica,
E. Bergmann,
ok. 1643

9 – B. Štiavnica,
B. Weigl,

10 – Levoča,
J. Szilássy,
činný 1728-1780

11 – Trnava,
M. Szaczlauer,
dol. 1769-1794

Sakrálna zlatnícka produkcia v službe kresťanského kultu: materiál, formálna typológia a dekoračné techniky

V komplexe materiálovo rozmanitej chrámovej výbavy predstavoval osobitnú skupinu liturgický riad, vo všeobecnosti hierarchicky členený na taký, ktorý prichádzal (tzv. *vasa sacra*), alebo neprichádzal do bezprostredného kontaktu s konsekrovanými darmi (*vasa non sacra*). Prvú skupinu tvoria **kalichy** a **patény**, **cibóriá** a **monštrancie**. Do druhej skupiny možno zaradiť ostatné predmety, ako **omšové kanvičky** (tzv. ampule) na víno a vodu, **oltárne kríže** (pacifikále) a rôzne druhy **relikviárov** (ostenzóriá, krížové a bustové), veľké **obradné misy** (tzv. krstné misy, tzv. lavabo umývadlá), **sväteničky** a **kropeničky**, **svietniky** a **večné svetlá** a tiež **kadidelnice** a **lodičky na tymián** (navikuly).

Všetky spomínané nádoby bývali spravidla zhotovované z ušľachtilých kovov, ale zatiaľ čo pri niektorých postačovala meď, cín alebo bronz, pri *vasa sacra* sa vyžadovalo minimálne legované striebro, teda zliatina striebra obohatená meďou a v prípade zlata aj striebrom. Podľa pomeru s týmito prímiesami sa striebro a zlato od stredoveku zatriedovalo do niekoľkých predpísaných kvalitatívnych tried a na základe nich boli hotové výrobky označené cechovým overovacím puncom. Legované zlato sa však na takéto účely používalo len ojedinele, pretože by neúnosne narástla cena takýchto výrobkov a navyše by sa aj rýchlejšie deformovali (zlato je výrazne mäkkšie a tvárnejšie než striebro). Na pohľad rovnaký efekt sa teda dosahoval celoplošným alebo čiastkovým pozlátením strieborného základu. Cechové artikuly reflektovali dobové pomery a postupne povoľovali spracovanie stále slabšie legovaného zlata a striebra: zatiaľ čo v 14. storočí sa bežne

pracovalo s 15-lótvým striebrom (937/1000), v 17. storočí už len s 13-lótvým (813/1000) alebo dokonca niekde aj 12-lótvým striebrom (750/1000), čo však muselo byť na výrobku deklarované.

Pokusov o centralizované puncovanie bolo viacero: už Jozef II. sa koncom 18. storočia pokúšal odňať cechom právo puncovať svoje výrobky a tieto kompetencie chcel zveriť certifikovanému úradu vo Viedni, ale stretol sa so silným odporom. Tento proces teda prebiehal veľmi pozvoľna. Umožnilo ho aj zrušenie cechových organizácií (1867), čo otvorilo priestor pre jednotné rakúsko-uhorské puncovanie a overovanie kvality drahých kovov. Pár rokov po vzniku prvej ČSR bolo v roku 1921 zavedené obdobné československé štátne puncovanie zlata a striebra do štyroch tried.

Drahocennosť zlatníckych liturgických predmetov nespočíva len v použití vzácnych kovov, ale aj v ich technologicky a esteticky náročnom remeselnom vypracovaní. Za týmto účelom sa v priebehu dejín rozvinula široká škála kovospracujúcich technológií a dekoratívnych techník, s ktorými boli dobre oboznámení aj naši majstri zlatníckeho remesla. Základný tvar i reliéfny plastický ráz nadobúdal predmet tepaním a cizelovaním. Hladkú plošnú výzdobu zabezpečilo obrysové alebo šrafovacie gravírovanie, s ktorým sa stretáme najmä na najstarších zachovaných kalichoch (napr. kalich zo Štítnika, datovaný do polovice 14. storočia). V určitých časových vlnách sa stávala módnou aj technika filigránu, pri ktorej sú tenučké stáčané alebo spletané drôtičky sformované do drobných ornamentálnych kompozícií a pevne prispájkované na korpus zlatníckeho výrobku (napr. kalich biskupa Jakuba Hasska z roku 1692 zo zbierok Diecézneho múzea v Nitre;

tiež na cibóriu z košického Dómu sv. Alžbety datovanom k prelomu 17. - 18. storočia a pripísanom A. Reutherovi). V iných prípadoch sa na plochu predmetu pripevňujú zhľuky drobných kovových guľôčok - tzv. granulácia (neskorogotický kalich s kaplnkovým nodusom z Diecézneho múzea v Nitre) či stružlinky nastrihané z roztepaného a ohýbaného strieborného pliešku, ktoré sú naturalisticky komponované do rôznych rastlinných alebo lúčovitých foriem. K populárnym dekoratívnym technikám patrilo tiež ažúrovanie, teda tzv. prelamovaný dekor, pri ktorom sa na predmet po obvode aplikoval pás zlatého či strieborného pliešku s rôznymi prerezávanými alebo vystrihovanými motívami, niekedy vytepaný aj plasticky. Veľmi efektne vyznieva aj inkrustovanie perlami, farebnými drahými kameňmi, alebo sklom (napr. „andrassyovský“ kalich z roku 1904 z SNM-Múzea Betliar; kalich biskupa Jakuba Hasska z roku 1692 z Diecézneho múzea v Nitre). Väčšie a skôr frontálne riešené zlatnícke práce - akými sú monštrancie a relikviáre - sa pre zvýšenie trojrozmerného účinku dopĺňali liatymi (do formy odlievanými) soškami a drobnými prvkami architektonického charakteru (renesančná monštrancia z Dechtíc). Podobne sa však vytvárali aj korpusy Krista pre pacifikále a veká cibórií. K najobľúbenejším a výtvarne najefektnejším technikám výzdoby zlatníckych prác však jednoznačne patrilo emailérstvo, teda vyplňanie presne vymedzených miest na povrchu predmetu lazúrovo priesvitnou (tzv. translucidnou), polopriesvitnou (opalizujúcou) alebo nepriesvitnou (opaknou) sklovinou. Výnimočne živý, až pestrý účinok sa dosahoval prifarbením skloviny kysličníkmi kovov do rôznych odtieňov, čo vynikajúco ilustruje kalich sedmohradského biskupa P. Bornemiszu. Plynulejšie farebné prechody sa dosiahli s pomocou inkrustačnej

techniky jamkového emailu (*champlevé*), pri ktorej sa emailovou pastou vyplňali vopred vyhlbené lôžka. Naopak, priehradkový - tzv. bunkový email (*cloisoné*) spočíval v aplikovaní skloviny do plôšok ohraničených kovovými prúžkami alebo filigránovo spletenými drôtikmi, presne zdôrazňujúc lineárne členenie motívov. V 17. a 18. storočí sa tešila obľube aj maľba emailom na kovové platničky, ako to dokladá ranobaroková Weiglova konvica a vrcholne barokový Reutherov kalich z r. 1691 (oba z ev. kostola v Levoči). Neskorobarokový maľovaný email bol špeciálnou nášho najvýznamnejšieho zlatníka Jána Szilássyho: touto technikou vyzdobil napríklad pôvabný rokokový kalich z Krompách aj monštranciu pre Pezinok.

Sakrálné zlatnícke práce z formálneho a chronologického hľadiska

STREDOVEK

Naše najstaršie zachované sakrálné zlatnícke predmety pochádzajú zo 14. storočia a keďže predstavujú prvú fázu odklonu od románskej kruhovej základne, možno ich označovať ako „ranogotické“.

Kalichy charakterizuje tvarovo jednoduchá, masívna a obvykle rytým rastlinným dekorom zdobená noha, na ktorej je nasadená lievikovito roztvorená hladká kupa. Široká a pomerne nízka kruhová alebo šesťlaločná základňa sa plynule zužuje do valcovu alebo polygonálne tvarovaného drieku, ktorý býva kúsok pod kupou prerušený orechom (*nodus*) v podobe štyroch alebo šiestich trňovitých výbežkov (*rotulli*) kruhového alebo kosoštvorcového prierezu. Čelá trňov obvykle nesú symbolické písomné alebo obrazové znaky, zvýraznené farebným emailovým podkladom. Uvedené formálne znaky zostávajú vo vše-

obecnosti platné aj v období vrcholnej gotiky – teda v 15. storočí, hoci je už badateľný trend k zoštiehlovaniu a dôkladnejšiemu prepracovaniu tvarov. Noha kalicha dostáva po obvodě šesťlaločnej základne širší vertikálny ažúrový pás, polygonálne lomený driek sa predlžuje a rotulli na sploštenom guľatom noduse obklopujú gravírované motívy plamienkov alebo tzv. volských očí. Ranogotické liturgické predmety zo 14. storočia u nás najčastejšie reprezentuje v literatúre často uvádzaný kalich zo Štítnika a aj pomerne nedávno objavený kalich zo Smoleníc. Vývoj v 15. storočí reprezentujú kalichy zo Skalice a z majetku bratislavských františkánov, ktorý je dielom neznámeho miestneho zlatníka s iniciálami GB (všetky sú publikované v katalógu Ars Liturgica 2010).

Monštrancie, ktoré sa do liturgie prakticky zavádzali od začiatku 14. storočia, majú v období gotiky podobnú výstavbu nohy ako kalichy, no preferujú osemľaločnú, prípadne kvadrilobnú základňu pred šesťľaločnou. Nodus dostáva podobu kaplnky s liatymi figúrami. Oveľa väčšia pozornosť sa však venuje stvárneniu tela monštrancie, ktoré sa, „odhmotnené“ vďaka liatym a tepaným architektonickým prvkom (pilieri, vimperky s kružbou, fiály, chrliče a fleurony, krížové kvety) - výrazne dvíha do výšky. Najstaršie monštrancie z nášho územia, vytvorené okolo polovice 15. storočia, už štýlovo stoja na pomedzí vrcholnej a neskorej gotiky. Ak sa zachovali v pomerne ucelenom pôvodnom stave, charakterizujú ich pomerne široké postranné baldachýny, aké má napr. monštrancia z Podunajských Biskupíc. Väčšina monštrancií z tohto obdobia je však dnes formálne celkom pozmenená neskoršími doplnkami (napr. monštrancia z Budmeríc, zreštaurovaná a doplnená v 17. storočí).

K najkrajším produktom sakrálného zlatníctva v dejinách umeleckých remesiel jednoznačne patria neskorogotické liturgické predmety. Esteticky aj remeselne najprepracovanejšie diela sa objavujú v závere 15. storočia a v prvých desaťročiach 16. storočia. Nemalú úlohu v tomto smere zohral ich dokonalý proporčný kánon. Neskorogotické kalichy reprezentujú už celkom bežne zaužívaný trend osádzania mierne rozšírenej a prevýšenej hladkej kupy do polguľovitého košíka, lemovaného ľaliovým vlysom a bohato dekorovaného jemným filigránom, granuláciou i farebným priehradkovým emailom. S výzdobou koša vždy harmonizuje aj dekorácia celej nohy kalicha: rovnaké techniky, motívy aj farebnosť zdobia aj stále vyššiu a vizuálne okázalejšiu šesťlaločnú základňu, driek a najmä výrazný sploštený alebo súmerne guľatý nodus, pripomínajúci tvarom granátové jablko. Ten môže byť od začiatku 16. storočia aj celkom odľahčený: vytvorený filigránovou technikou alebo ažúrovaním a namiesto trňov ho zdobia liate či strihané rozetové rotulli. Popri nich sa na driekoch kalichov alternatívne objavujú aj tradičné mohutné kaplnkové nodusy (kalich s kaplnkovým nodusom zo začiatku 16. storočia z Diecézneho múzea v Nitre). K najvýraznejším príkladom záverečnej fázy sakrálného gotického zlatníctva začiatku 16. storočia u nás bez pochyb patria aj kalichy z Popradu-Veľkej; z pravoslávneho monasteru v Komárne a napokon aj z františkánskeho kláštora v Bratislave. Niektoré kalichy sú bohato inkrustované perlami či drahými kameňmi, no skutočnou raritou sú do nodusu osadené antické mince: k najstarším kalichom tohto typu patrí kalich sedmohradského biskupa Pavla Abstemia Bornemiszu z Diecézneho múzea v Nitre.

Neskorogotické monštrancie boli a dodnes sú v chrámových liturgických výbavách skutočnými klenotmi: svojou výškou neraz presiahli 1 meter a subtilnosťou zároveň vynikajúco naplňali ideu stredovekého transcendentizmu. Podobne ako kalichy stoja na tradične vyvýšenej šesťlaločnej alebo kvadrilobnej základni, no driel monštrancií je výrazne dlhší, čomu zodpovedá aj predĺžený nodus – spravidla vo forme kaplnky s liatymi figúrami. Okolo centrálnej lunuly, do ktorej sa na adoráciu vkladala konsekrovaná hostia, je už oveľa viac do výšky než do strán rozvinutá vzdušná, maximálne odhmotnená baldachýnová architektúra. Zhruba okolo roku 1500 začínajú tieto baldachýnové kompozície pôsobiť dynamickejšie a priestorovejšie, na čom majú veľký podiel vetvové a listové ornamentálne motívy nastrihané zo strieborného plechu, tepaním a ohýbaním upravené do plastického, tzv. hoblinového dekoru. Na výstave *Ars Liturgica* (a v katalógu tejto výstavy) boli predstavené najlepšie práce z prelomu 15.-16. storočia: rokom 1491 datovaná monštrancia z Nových Zámkov, ktorú tamojšia farnosť získala v 17. storočí od ostrihomského arcibiskupa Petra Pázmánya, ďalej prievadzská monštrancia asi z roku 1510, ktorou údajne mesto obdaroval kráľ Matej Korvín a napokon minucióznou remeselnou prácou a dokonalým formálnym kánonom vynikajúca monštrancia z Popradu – Veľkej.

Gotické architektonické tvaroslovie nachádzame aj na ďalších liturgických predmetoch – napríklad na kadidelniciach, ktorých vežičkami ukončené vrchné časti sú inšpirované súdobými monštranciami a spodné časti zase profánnymi baňatými vypuklinovými pokálmi (napr. kadidelnica z pravoslávneho monasteru v Komárne).

RENEŠANCIA

V období druhej polovice 16. storočia a prvej polovice 17. storočia dostávajú u nás zlatnícke liturgické predmety konečne renesančnú podobu: aj tu však prichádza k značnej diferenciacii podľa požiadaviek a potrieb na jednej strane oslabenej katolíckej cirkvi a na strane druhej silnejúcich reformovaných cirkevných zborov. Logickým dôsledkom takejto situácie bol výrazný pokles luxusných sakrálnych objednávok, čo u zlatníkov vyvolalo potrebu získať si čo najviac profánnych zákaziek. Protestantské cirkevné spoločenstvá k liturgii nepotrebovali monštrancie a často sa uspokojili len s prenesenými staršími gotickými kalichmi, prípadne s darovanými profánnymi pokálmi, lievikovito roztvorenými valcovitými čiaškami bez nohy, na ktoré nechali vyryť aktuálne dedikačné nápisy. Z profánneho prostredia boli do evanjelickej liturgie prenesené vysoké vínové kanvice v tvare kónicky sa zužujúceho cylindra, opatrené veľkým liatym uchom a vyklápacím vrchnákom. V prípade nových objednávok vyžadovali protestantské cirkvi formálne jednoduché liturgické nádoby, zdobené pomerne plošným rytým dekorom podľa vzorkovníkov renesančnej ornamentiky, šírených najmä z nemeckých umeleckých centier – Augsburgu a Norimbergu.

Katolícka cirkev zostávala ešte aj po polovici 16. storočia verná tradičným neskorogotickým formám omšových kalichov i monštrancií, ktoré boli výrazom pokračovania v tradícii stredovekej kresťanskej cirkvi. Samozrejme, z ekonomických dôvodov boli tieto predmety oveľa skromnejšie a strohejšie. Pozvoľna sa aj tu zavádzajú niektoré renesančné ornamenty a motívy: vajcovec, perlovec, beschlag, rollwerk, ovocné a kvetinové girlandy a závesy, prvé okrídlené anjelské hlavičky a ďalšie ornamenty tak

od začiatku 17. storočia nachádzame rovnako na protestantských, ako aj katolíckych liturgických predmetoch. Výborným príkladom spojenia gotickej formy a plasticity tepanej renesančnej ornamentiky (motívy kytice, peniažteka, bešlaga a anjelských hlavičiek) je kalich z Bohdanoviec, datovaný rokom 1601 a autorsky na základe majstrovskej značky pripísaný trnavskému zlatníkovi Cypriánovi Salerovi. Vďaka renesančnému individualizmu sú už bežnou záležitosťou cechové a sporadicky aj majstrovské značky, prípadne donátorské nápisy (na averze alebo reverze základne), ako to prezentuje kalich zo Smrdákov, vyhotovený v roku 1616 pre filiálku Koválov. Len málo liturgických predmetov danej éry je podobne luxusných ako perlami a opakným farebným emailom zdobený kalich z Diecézneho múzea v Nitre. Kalich je ukážkou neskorogotického a renesančného zlatníctva súčasne: kupa a základňa totiž pochádzajú ešte z konca 15. storočia, ale v roku 1562 ho nechal biskup Bornemisza zrekonštruovať - teda doplniť novým guľatým nodusom a dozdobiť perlami.

Celkom novú podobu dostávajú renesančné monštrancie: popri šesťlaločnej platforme sa uplatňuje už aj jednoduchá štvorlaločná základňa. Driek je pomerne krátky, členený splošteným masívnym nodusom. Namiesto odhmotnených gotických fiál dostáva telo monštrancie nové arkádové oltárne formy, vo vrchole s výrazným krížom. Mení sa aj ikonografia, do ktorej sa zavádzajú dovtedy skôr opomínané starozákonné témy (obetovanie Izáka, Zbieranie manny na púšti atď.). Tieto nové slohové kritériá sa po prvýkrát u nás plne odrážajú na dechtickej monštrancii, vytvorenej niekedy v šesťdesiatych až osemdesiatych rokoch 16. storočia.

BAROK

Z prelomu renesancie a baroka sa zachovali menšie pokále so širokou polguľovitou kupou a bohato profilovanou nižšou nohou. Podobne dostávali nohu aj dovtedy prízemné kónicky roztvorené čaše. Základňa mala spravidla tvar užšieho kruhu. Profilácia drieku mohla mať podobu balustru, prípadne niekoľkých širších a užších horizontálnych prstencov, vždy však zdôrazňujúc stredový nodus hruškovitého alebo vázovitého tvaru. Obidva typy mohli byť doplnené vrchnákom s gombíkom (resp. krížikom) vo vrchole (napr. drobné ranobarokové cibórium z Lozorna. Pokále pôvodne vznikali na profánne účely a do výbavy evanjelických i katolíckych chrámov sa dostali ako ex votá z bohatých meštianskych domácností. Dekoratívnosť týchto predmetov spočívala v dôslednom aplikovaní populárnej dobovej ornamentiky cizelérskou technikou: opakovane sa objavujú beschlagny, rolwerky, masky a maskaróny, anjelské hlavy, volúty, ovocné girlandy a kvetinové závesy, či tzv. akantové zvonce.

Ranobarokových zlatníckych liturgických prác z druhej polovice 17. storočia sa zachovalo pomenej. Deštrukciu a stratu mnohých takýchto predmetov spôsobila mimoriadne nepokojná doba a iste je aj dôsledkom všeobecného nedostatku kvalitného drahého kovu, ktorý bol v hojnej miere žiadaný a prioritne využívaný na okázalé profánne výrobky. Chudobné vidiecke katolícke cirkevné spoločenstvá dokonca pristupujú k objednávkam monštrancií a kalichov z mosadze, či kombinovaniu častí predmetov zo striebra a mosadze, ktoré sú aspoň pozlátené. Kombinácia zláteného základu a strieborných (resp. postriebrených) plastických detailov je v období raného baroka mimoriadne obľúbenou. K vyššie spomínanej, v zásade ešte renesančnej ornamentike pribúda od

tridsiatych rokov ušnicový - boltcový ornament, pričom najtypickejším dekoratívnym motívom doby sa najmä v katolíckom prostredí stávajú okrídlené anjelské hlavičky. Koncom 17. storočia už boltcovú ornamentiku vytlačajú veľké akantové listy a plasticky tepané rozety (kalich z farského kostola sv. Michala v Skalici, vytvorený vo Viedni v roku 1689).

Omšové kalichy pre katolícku aj evanjelickú liturgiu sa v tomto období formálne pomerne zhodujú: kupa je vsadená do vysokého, z drôteného filigránu alebo z prelamovaného strieborného pliešku vytvoreného koša a táto dekorácia sa opakuje aj na mohutnej, slabo vykrojenej šesťlaločnej alebo zvlnenej kruhovej základni. Dominantným prvkom barokovo profilovaného drieku je hruškový alebo vázový nodus. Ukážkou je kalich bratislavskej proveniencie z majetku farnosti Chorvátsky Grob, vytvorený v kombinácii zlato-striebornej povrchovej úpravy, s vysokým prelamovaným košom, ktorý by na základe cechovej značky a signatúry OM mohol byť považovaný za dielo známeho Otta Müllera, činného v druhej tretine 17. storočia, čomu však nezodpovedá na nohe umiestnené vročenie „1729“. Nie je vylúčené, že pôvodný Müllerov kalich bol v tom roku upravený a azda aj dekoratívne obohatený: spomedzi známych bratislavských zlatníkov raného 18. storočia by ním mohol byť Ján Krištof Hollstein, s ktorého prácami vykazuje chorvátskogrobský kalich najviac zhôd.

Na druhej strane, formálna stránka niektorých katolíckych aj protestantských liturgických predmetov sa v druhej polovici 17. storočia výrazne inovuje: evanjelické cibóriá dostávajú podobu nízkych valcovitých dóz s veľkou ukončeným krížom, postavených na troch guľatých nožičkách, alebo s celkom absentujúcimi nohami. Vzoro-

vé levočské cibórium od Dávida Genersicha s vročením 1657 zdobí tepaný a cizelovaný reliéfny vlys s náboženským výjavom. Genersich je dôležitý aj ako jeden z obnoviteľov záujmu o zlatnícky email: v našom evanjelickom liturgickom zlatníctve jednu z najobľúbenejších dekoratívnych techník celej barokovej éry. Okrem priehradkového sa uplatnil najmä maľovaný email, ktorý - aplikovaný na drobné medailóny - vytváral vynikajúci kontrast k hustému a plastickému veľkolistému tepanému a cizelovanému akantu (napr. ranobaroková omšová vínová kanvica od Bartolomeja Weigla).

Monštrancie dostávajú novú, lúčovitú formu nadstavca, kvôli ktorej sa označujú aj ako tzv. slncové monštrancie. Samotná schránka s lunulou má oválny, kruhový alebo srdcový tvar (napr. monštrancia z Dómu sv. Alžbety, ozdobená renesančnými šperkami na konci 17. storočia). Driek nezriedka často dostáva formu liatej figúry anjela či svätca. Ranobaroková monštrancia je spravidla zasadená v paneli ozdobenom farebnými drahými kameňmi, sklom, tepanými figúrkami alebo boltcovým či akantovým ornamentom a obklopená strihanými a tepanými lúčmi glorioly. Jedným zo vzorov bola pre stredoeurópskych zlatníkov až do začiatku 18. storočia nádherná poľská kráľovská slncová monštrancia z čistého zlata, osádzaná takmer 6 000 drahokamami, ktorú v roku 1673 vytvoril Václav Krotkoven ako ex voto Jána II. Kazimíra Poľského pre chrám Matky Božej v Čenstochovej. Táto klenotnícka práca inšpirovala aj neznámeho, pravdepodobne viedenského dvorského majstra, ktorý v roku 1691 zhotovil na podnet illésházyovských panských donátorov mimoriadne okázalú slncovú monštranciu z Dubnice nad Váhom. Bežnejšiu dobovú produkciu predstavuje naproti tomu napr. ranobaroková monštrancia z Chorvátskeho Grobu.

V období vrcholného baroka sa na liturgické predmety hojne aplikuje páskový a mriežkový ornament, neskôr pribúda členitý rokaj. Vo všeobecnosti azda možno konštatovať, že zatiaľ čo katolícka cirkev vyžaduje určitú pompéznosť a monumentálne vyznenie (kalich biskupa Jakuba Hasska z roku 1692), evanjelické cirkevné zbory preferujú intímnejšie pôsobiace sakrálné zlatnícke práce, v ktorých sa spája filigránová a emailová technika. Takúto kombináciu techník sledujeme napríklad na prácach Andreja Reutera - levočského cechmajstra z prelomu 17.-18. storočia. Reuterovi pripísateľný pôvabný kalich z evanjelického kostola v Levoči je datovaný rokom 1691, no podobné autorské znaky nesie aj dosiaľ cibórium datované rokom 1726 z Dómu sv. Alžbety v Košiciach.

V druhej tretine 18. storočia naberajú liturgické predmety výrazne dynamickejšie tvary. Kalichy a monštrancie stoja zväčša na kruhovej alebo oválnej základni, zvlnenej rokajmi a „C“ motívmi. Ak vzniká výbava pre nový významný kostol, rieši sa spravidla ako jednotne dekorovaná súprava kalicha, monštrancie, cibória a oltárneho kríža. Domáca zlatnícka produkcia je už pod silnejúcim vplyvom viedenských zlatníckych prác, ktoré sa vo veľkom počte importovali aj na naše územie (napr. rokoková navikula zo zbierok SNM-Historického múzea, datovaná rokom 1744 a signovaná J.G.K., teda zrejme viedenským zlatníkom Johannom Georgom Knorrom, činným v rokoch 1729-1751).

Nadalej pretrváva lúčovitá forma monštrancií. K roku 1735 je datovaná monštrancia z farského kostola v Gbeloch, bohato zdobená plasticky tepanými postavičkami a „C“ ornamentmi, a ukončená už baldachýnom. V tridsiatych rokoch 18. storočia nabera panel monštrancie typický vertikálny štvorlaločný kazulový tvar a lúče glorioly

sa silne nahusťujú. Tento typ zostal nielen pri monštranciách, ale aj relikviároch stabilným slohovým znakom neskorého baroka až do jeho samého záveru (monštrancia z bývalého františkánskeho konventu v Hlohovci, dnes v majetku SNM - Historického múzea v Bratislave). Na korpus monštrancie, ale aj na kalichy sa aplikuje čoraz väčšie množstvo emailových motívov: drobných rozetiek, šperkársky pôsobiacich kvetinových kytičiek i početných maľovaných medailónov s miniatúrnymi figurálnymi výjavmi. Tie boli doménou nášho najvýznamnejšieho zlatníka a emailéra neskorobarokovej éry, levočského majstra Jána Szilassyho (+1782), pochádzajúceho zrejme z viacgeneračnej košickej zlatníckej rodiny. Jeho kalichy a monštrancie to veľmi názorne dosvedčujú (kalich z Krompách, datovaný rokom 1764 a jeho pomerne málo známa pezinská monštrancia z roku 1754. Popri tomto pestrom rokokovom štýle sa tešil obľube aj smer ukotvený v prácach francúzskeho dvorského zlatníka J. A. Meissoniera, pracujúci s naturalistickým dynamizmom barokových foriem, ktoré viac vynikli na materiálovo „čistejších“ výrobkoch so zláteného striebra. Nohy takýchto monštrancií i kalichov výrazne členité, často s náznakom dynamickej rotácie. Nodus má najčastejšie tvar rokokovej vázy, „baranej hlavy“ alebo „slimáka“ - t. j. špirálového ornamentu pripomínajúceho ulitu. Kalich z Dómu sv. Mikuláša v Trnave a dechtické cibórium (obe asi z polovice 18. storočia) naznačujú, že jedným z majstrov tohto naturalistického smerovania bol v Trnave činný zlatník Matej Szaclauer.

19. A 20. STOROČIE

Doznievaním klasicizujúceho baroka v posledných desaťročiach 18. storočia prakticky končí posledná veľká éra sakrálneho zlatníctva (a viac-menej i zlatníctva pro-

fánneho). Výraznejšie zmeny nastupujú za vlády Jozefa II. Mení sa formálna stránka liturgických predmetov, ktoré sa po dlhom období bujných barokových tvarov začínajú pridržať strohému klasickému tvarosloviu, odpozorovaného z antiky. Do profánneho i liturgického zlatníctva sa zavádzajú antikizujúce motívy a ornamenty: vajcovec, perlovec, esovkový pletenec, pokrčené mašle, či stuhami ovinuté vavrínové festóny, girlandy a vence sú kombinované s výrazným kanelovaním, ktoré pokrýva podstatnú časť driekov kalichov, monštrancií i cibórií. Nodus má už obvykle tvar strohému kotúčového prstenca. Počiatok 19. storočia prináša ešte dôslednejšie sprísnenie klasických foriem: práve v tomto období si prešovský evanjelický cirkevný zbor objednal v našom prostredí ojedinelý pozlátený empírový kalich vajcového tvaru, vysadený na jednoduchej nohe a po celej ploche kupy zdobený kanelovaním. Klasicistické tendencie plynule doznievajú v období biedermeieru, avšak už pred polovicou 19. storočia ich strieda éra veľkých neoslohov, kedy sa raz voľne (romanticky a neskôr eklekticky), v druhej polovici storočia však až pozitivisticky vecne narába s tvaroslovím jednotlivých historických epoch. Jednou z najlepších ukážok precízneho štúdia originálnych slohových prvkov je monumentálna neogotická monštrancia pochádzajúca z opátstva rehole premonštrátov v Jasove, výnimočná aj dôsledným použitím vzácných materiálov (zlátené striebro a drahé kamene) a kvalitou remeselného prevedenia. Predstavuje ostenzóriový typ monštrancie, pre ktorý je charakteristická valcová sklená schránka na hostiu. Dnes je v zbierkach SNM-Historického múzea v Bratislave. Naopak, eklektický prístup k výberu gotických prvkov z viacerých fáz slohového vývoja a nedôsledná cizelárska práca na nemontovanej, ale viac-menej vcelku odlievanej

neogotickej monštrancii z Dlhej prezrádzajú, že ide o sériovo vyrobené dielo. Na základe analógií možno usudzovať, že bola vyrobená podľa návrhov významného českého architekta a dizajnéra v oblasti liturgického zlatníctva – Jozefa Mockera v pražskej zlatníckej dielni tzv. Kresťanskej akademie v Prahe, špecializujúcej sa v rokoch 1875 - 1953 na sériovú aj individuálnu výrobu precioz. Autorom predmetnej monštrancie je s najväčšou pravdepodobnosťou Emanuel Kautsch alebo jeho brat Jiří Kautsch.

2.2 Profánne výrobky z drahých kovov v kontexte šľachtickej a meštianskej reprezentácie. Drahé kovy, dizajn a umelecký priemysel v 19. a 20. storočí

Ako sme už spomenuli, zlatníctvo sa u nás výraznejšie rozvíja od 14. storočia, pričom od 16. storočia aj v rámci samostatných zlatníckych cechov. V porovnaní so sakrálnymi, profánne zlatnícke práce – a to tak zo zlata, striebra či cínu – sa zachovali v nepomerne skromnejšom počte. Prirodzene opotrebované či už nemoderné predmety boli obvykle recyklované: drahý materiál bol roztavený a použitý znova v súlade s aktuálnymi módnymi trendmi alebo zámermi majiteľa na nové nádoby alebo šperky. Nezriedka však boli testamentmi takéto predmety odkázané cirkvi a tak používané buď v nezmenenom stave (čo je typické pre reformované kresťanské cirkvi), alebo boli sekundárne použité na výrobu sakrálnych cenností. Pri profánnom zlatníctve majú preto nezastupiteľnú výpovednú hodnotu práve písomné pramene (inventárne zoznamy, súpisy pozostalostí a testamenty, zoznamy svadobných výbav, ale tiež cechové písomnosti, daňové konskripcie, matriky a knihy novoprijatých mešťanov...).

Profánne zlatníctvo v 15. - 19. storočí: materiálová, typová a funkčná rozmanitosť produkcie vzhľadom na okruh zákazníkov

Zákazníci z radov nobility, bohatého patriciátu a rôznych občianskych spoločenstiev (mestský magistrát, cechové organizácie a cirkevné združenia) si u majstrov zlatníckeho remesla už od stredoveku žiadali predovšetkým šperky, resp. odevné doplnky (k obom sa ešte

vrátíme) a reprezentatívny riad zo striebra. Špecifickým dekoratívno-praktickým výrobkom boli pečatidlá. Pre bežnejšie použitie sa v domácnostiach preferoval riad z cínu. Cinári sa však združovali vo vlastnom cechu, teda nie so zlatníkmi.

Profánne výrobky teda zjavne nakupoval široký okruh zákazníkov a adekvátne tomu bola nesmierne bohatá aj typová škála výrobkov. Táto rôznorodosť bola dôvodom postupnej špecializácie v rámci zlatníckeho cechu na „šperkárov“ (*Goldarbeiter*), „zlatníkov a strieborníkov“ (*Gold u. Silberschmied*), „klenotníkov“ (*Juwelier*) a čisto „strieborníkov“ (*Silberschmied*). Zatiaľ čo v Bratislave a jej širšom okolí dlhodobo dominoval zlatnícky „vkus“ viedenského cisárskeho dvora, vo východných častiach krajiny na čele s Košicami sa (aj vďaka mnohým tam usadeným zlatníkom) preferovali formy a dekory typické pre Sedmohradsko. Samozrejme, základný register tvarových a ornamentálnych inšpirácií získavali naši zlatníci jednak z obľúbených tlačených vzorkovníkov, ale tiež z vlastných poznatkov a skúseností získaných na vandrovkách po západnej Európe (Nemecko, Francúzsko, Nizozemie). Samozrejme, popri nich bol vysoký počet predmetov z oblasti profánneho zlatníctva tvorený priamo importom zo zahraničia: okrem Viedne najmä z nemeckých zlatníckych centier ako Norimberg či Augsburg, prípadne na Spiši aj importy z Poľska.

Privátne objednávky **riadu z ušľachtilých kovov** sa už koncom stredoveku a zvlášť v období novoveku dajú podľa účelu zadeliť do dvoch základných skupín: na a) príležitostne úžitkový riad a b) luxusný výstavný riad.

a) Do prvej skupiny patrili servisy pozostávajúce aj z niekoľko sto kusov strieborného alebo cínového riadu

jednoduchšieho tvaru aj dekoru, často zdobeného jednoduchým gravírovaním. Držali sa uzamknuté v miestnostiach príznačne zvaných nem. *Silberkammer*, v Čechách „stříbrnice“, u nás ako „pokladnica“ (maď. *tárház*), prípadne v súkromí šatníka pána domu (*guardaroba*; *kwardaroba*; *kwardaruba*). Obrovské množstvo striebra obsahoval napr. „tárház“ Krištofa Báthoryho: v inventárnom súpise z roku 1580 boli zaznačené pokáľe, čaše, kanvice, butelky, lavabá a misy, svietniky a soľničky, lyžičky a vidličky v úhrnnej hodnote 525 mariek a 12 lótov, čo je v prepočte asi 305 kg strieborných cenností. Ešte ohromnejšia bola strieborná komora palatína Juraja Thurzu (1567 – 1617), kde boli uschované veci v celkovej váhe 2238 mariek a 9 lótov, čo je vyše 1250 kg(!). Pre porovnanie, vo viedenskej pokladnici kniežaťa Karla Liechtensteina bol v roku 1595 inventarizovaný strieborný riad o hmotnosti „len“ dnešných 90 kg.

b) Druhú skupinu tvorili naozaj luxusné, klenotnícky montované nádoby zo zlata alebo striebra, často aj so slonovinou, exotickými materiálmi (kokosovými orechmi, mušľami, perleťou, pštrosími vajcami...), ale aj vzácnymi kameňmi, minerálmi a horninami. V dobových prameňoch sa takéto výrobky nazývajú *beste* a *gute Sachen*, *Kleynodien*, resp. *Schätze*. Ako „pýcha domácnosti“ boli vystavované v kredencoch a kabinetných skriniach v hlavných spoločenských priestoroch šľachtických rezidencií, v menšej miere však už aj v meštianskych domácnostiach.

Obe skupiny cenností reprezentovali nielen bohatstvo, ale tiež prestíž rodu: často išlo o komemoriálne, dedičné rodinné cennosti alebo oficiálne dary od vysokopostavej osoby či pri príležitosti svadby. V nasledujúcom texte sa teda bližšie pozrime na slohové preferencie niektorých

z vyššie spomínaných zlatníckych výrobkov a ich formálno-typologické a esteticko-dekoratívne aspekty.

POKÁLY a ČAŠE

K najluxusnejším zlatníckym či zlatnícko-klenotníckym výrobkom nepochybne patrili pokály. Od renesancie spravidla stáli na základni s vyššou balustrovo profilovanou nohou, len zriedkavo na nízkej základni. Kupa pokálu mala spravidla vajcový, guľatý, valcovitý, resp. zložitý balustrový tvar. Podstatným znakom pokálu je odnímateľný vrchnák zavŕšený figurálne stvárneným „gombíkom“. Nezriedka však mohlo byť zoomorfne alebo antropomorfne tvarované aj samotné telo či noha pokála, predstavujúc zložitú alegorickú kompozíciu. Adekvátne tvarovej zložitosti sa používali opticky sofistikované kombinácie materiálov a tiež plastických či plošných spôsobov dekorovania – pri profánnych výstavných luxusných riadoch ešte okázalejšie než pre sakrálné účely. Jedným z dlhodobo obľúbených dekorov v zlatníctve (profánnom i sakrálnom) bol od 15. storočia tzv. vypuklinový dekor, v literatúre označovaný aj ako „pľuzgierikový“ či „bobuľový“. Vypuklinové pokále (nem. *Buckelpokal*, resp. *Akeleipokal*) boli charakteristické plastickým formovaním kupy a často aj vrchnáku, pripomínajúcim buď strapec hrozna – t. j. „hroznový pokál“ (nem. *Traubenpokal*) alebo plod ananásu – t. j. „ananášový pokál“ (nem. *Ananaspokal*, mal tepané a fazetované vypukliny). Jedinou zachovanou ukážkou z našej domácej proveniencie (Košice) predstavuje Kecskemétiho hroznový pokál z roku 1664 z majetku košického evanjelického kostola. V niektorých oblastiach sa tento typ dekoru udržal ešte aj v 18. storočí. Od polovice 16. storočia sa objavuje aj praktickejší typ **čaše pokálového typu**, ktoré sa v literatúre tiež často

označujú ako „pokály“. Z nášho pohľadu je medzi čašou pokálového typu a pokálom viacero zásadných diferencií, ktoré si vyžadujú byť rešpektované a zohľadnené aj v aplikovanej terminológii. Zatiaľ čo „čáše-pokály“ boli skôr menšie, ľahšie a ich výzdoba nebránila používať ich prakticky pri stolovaní, pri skutočných pokáloch bola ich utilitárna funkcia značne obmedzená tak rozmermi (obvykle výška medzi 30-100 cm a váha aj niekoľko kg), ako aj zložitosťou tvaru a techník dekorovania. Skutočné pokály boli teda výstavné kusy a spravidla vždy im dominoval dekoratívne okázalý vrchnák. Čáše pokálového typu mali zväčša len okolo 13-25 cm výšku a subtílnu konštrukciu nižšej barokovo profilovanej nohy (nodus a prstence) na užšej kruhovej základni. Tvar čiaškovej kupy býval jemne kónicky zvoncovitý, vajcovitý alebo polguľovitý, výnimočne aj zložitou podkasaný, celoplošne zdobený gravírovaným alebo cizelovaným ornamentom, ako napríklad pokálová čaša z Kožuchova alebo kalich (pôvodne profánna čaša) z Rožňavy. Zostáva spomenúť ešte skupinu tzv. **dvojítých pokálov** (nem. *Doppelpokal*) tvorených dvomi formálne aj veľkosťou takmer identickými čašami pokálového typu, ktorých horné okraje navzájom do seba zapadli a jeden z nich tak pre druhý vytvoril vrchnák. Boli veľmi obľúbené v šľachtických strieborných komorách: napr. v spomínanom inventári grófa Juraja Thurzu sa uvádza až 54 dvojítých pokálov, popri nich 82 tepaných pokálov s vrchnákom, 13 hroznových pokálov a rôzne ďalšie pokály napodobňujúce ryby, pelikána, sokola, orla, jeleňa, gondolu, plachetnicu, ale aj pokály vyrezávané z horského krištáľu v striebornom kovaní, z kokosového orechu či z mušle. Viaceré z nich, vrátane posledne menovaného (s vekom tvarovaným do podoby alegorickej ženskej postavy) prešli do majetku Es-

terházyovcov a dodnes sú vystavené v rodovej klenotnici na hrade Forchtenstein v Rakúsku.

Z ďalších typov picích nádob spomeňme napríklad príležitostné, **obradové svadobné čaše** typu „panna v sukni“ (nem. *Jungfraubecher*), čo sú vlastne dve nádoby konštrukčne spojené do podoby ženskej figúry, slúžiace na spoločný prípitok ženícha a nevesty. Inou príležitostnou rituálnou nádobou bol vlastne už od staroveku **picí roh**, stabilizovaný zlatou alebo striebornou konštrukciou (tzv. podkovou). Napokon môžeme spomenúť aj **ploskačky** kruhového alebo oválneho tvaru, ktoré boli spravidla tak luxusne zlatnícko-klenotnícky spracované, že patrili k najokázalejším ozdobám šľachtických kredencov.

Vo všeobecnosti najrozšírenejším osobným stolovacím typom čaše boli v celom 16. a 17. storočí tzv. **nízke čaše**, v thurzovskom inventári nazývané aj **zvoncovité čaše**. Zachované exempláre sa výškou pohybujú v rozpätí medzi 7 – 17 (len zriedkavo aj vyše 20) cm, neboli teda v pravom slova zmysle „nízke“, avšak s dnom posadeným len na nízkej pätky (t.j. bez nohy). Valcovitá forma plášťa čiašky mohla byť formovaná jednoducho cylindrovo, ale oveľa častejšie sa smerom hore výrazne lievikovito rozširovala, prípadne mala tvar polgule či misky. Výzdoba takejto čaše bola rozložená striedmo: v niekoľkých horizontálnych prstencoch (horný okraj, dolný okraj, stredový prstenec) ju tvorili ryté alebo liate ornamentálne vlasy, doplnené niekedy aj o nápisové polia (dedikačný text, posessor, vročenie...). Vonkajší povrch plášťa bol z praktických dôvodov (zabraňoval šmýkaniu v rukách) často zdrsnený (puncovanie pripomínajúce štruktúru hadej kože) a zvnútra zlátený, aby sa zamedzilo oxidácii striebra pri častom kontakte s tekutinou. Zaujímavým typom boli **cestovné skladacie poháre** (4-6 plát-

kov vzostupnej veľkosti, ktoré navzájom do seba zapadli a vytvorili čašu). Treba však dodať, že všetky tieto typy strieborných čiaš sa už v druhej polovici 17. storočia stávali zastaralými a uchovávanými len v kontexte šľachtickej rodovej memorie a stavovskej reprezentácie, pretože boli z praktického hľadiska plne vytlačené obľúbenými nádobami z fajansy a skla.

KANVICE a DŽBÁNY

K najstarším objednávkam nielen súkromných zákazníkov, ale najmä spoločenských organizácií (mesto, cech, náboženské bratstvá ...) jednoznačne patrili kanvice a džbány. Svojou veľkosťou a tvarom dokonale spĺňali nielen požiadavky na funkčnosť a krásu, ale aj na adekvátnu reprezentáciu a súčasne slúžili ako depozitár ekonomického kapitálu. Stredoveké kanvice preferovali podobné vertikálne tendencie ako v sakrálnom zlatníctve (monštrancie): baňatejší hruškovo alebo balustrovo formovaný, osovo rotujúci, vypuklinový alebo fazetovaný driek s výrazným liatym uchom po strane a opatrený obvykle štvorlaločnou základňou, prechádza do vysokého a úzkeho hrdla. Kanvice či už s klipsovým uzáverom alebo voľným vrchnákom boli, podobne ako mnohé sakrálné predmety, riešené do vertikálneho vežičkovitého tvaru. Bohužiaľ, aj v rámci Európy sa zachovalo len veľmi málo príkladov, preto si môžeme pomôcť aspoň ukážkami z gotických maľovaných oltárnych tabúl (napr. scény na hlavnom oltári v Dóme sv. Alžbety v Košiciach, posledná štvrtina 15. storočia).

V období renesancie a raného baroka sú populárne skôr tvarovo jednoduchšie kanvice s bohatým cizelovaným alebo rytým, teda jemne plastickým dekorom. Ten je rozmiestnený po celej ploche valcovitého, cylindricky

alebo mierne kónicky tvarovaného plášťa i na veku nádoby. Osobitná pozornosť je venovaná zložitému volútovému alebo figurálnemu tvaru ucha nádoby, pántu s úchyt-
kou pre otváranie palcom a gombíku na vrchnáku, ktoré sú väčšinou odlievané do formy. Podstatným slohovým prvkom ale bola ornamentálna zložka, ktorá s určitou rezistenciou reflektovala dobovo populárne vzorkovníkové predlohy: dlhší čas okolo roku 1600 bol módnym prvkom rolverk a bešlag, následne rôzne boltcové (chrupavkovi-té) motívy, ktoré zase v druhej polovici 17. storočia boli vytlačené veľkolistým akantom a vôbec florálnou orna-
mentikou. Pestrosť týchto artefaktov podtrháva aj apli-
kovanie maľovaných emailových platničiek. Mnohé maj-
strovské kusy tohto druhu sa zachovali len vďaka tomu,
že boli venované cirkevným spoločenstvám: napríklad
kanvice slávneho banskoštiavnického zlatníka *Bartolome-
ja Weigla* (obr.) či *Erazma Bergmanna* z banskobystričského
cechu. Už koncom 17. storočia sa však estetika výrazne
mení a kanvice vyznievajú skutočne „minimalisticky“:
strieborný základ je čiastočne zlátený a zdobený vlastne
len jemne profilovanými prstencami na nízkej základni,
prípadne aj na veku kanvice. Inokedy je plášť kanvice
zdobený decentným rytým ornamentom (lambrekýn, ro-
kaj), erbovým znakom, prípadne je hruškovito tvarovaný
a fazetovaný, pričom táto móda pretrváva prvých pár de-
kád 18. storočia. Vzhľadom na tvar, účel použitia a ob-
jem boli tieto typy kanvíc označované ako **krígel** (slov.),
holba (česky), resp. **humpen** (*Humpen/ Deckelhumpen*,
nem.). Boli obvykle v plášti (bez dekorácie vrchnáku) cca
13-17 cm vysoké, s dolným priemerom okolo 9-10 cm.
Slúžili predovšetkým na pitie piva, zriedkavejšie ako ví-
nová kanvica (viac-menej až v evanjelickom prostredí sa
stala kanvicou na omšové víno). V 18. storočí sa ujímajú

síce aj módne typy **čajových a kávových kanvíc**, inšpirované stále skôr striedmou estetikou podľa anglických vzorov. Takou je napríklad kanvička na kávu, vytvorená levočským zlatníkom *Danielom Szakmárym* po polovici 18. storočia (dnes v majetku SNM-Historického múzea v Bratislave). Zväčša však už išlo o importy zo zahraničia, najčastejšie z Viedne, no v mnohých prípadoch je autorstvo a samotná proveniencia diela otázna (platí to v prípade nevšednej renesančnej, tzv. „planétovej kanvice“ s personifikáciou siedmych planét, ktorá je súčasťou stálej expozície Stredoslovenského múzea v Banskej Bystrici).

MISY a tzv. LAVABO SETY

V inventároch sa hojne vyskytovali aj misy rozmanitých foriem a veľkostí. V 16. a prvej polovici 17. storočia boli pri stolovaní obvykle používané nízke misy menších rozmerov, tvarom pripomínajúce nepravidelné osemhlavé, lastúrové či rozetové formy. Cizelovaním a rytím sa vytvárala na plášti zvonku decentná florálna výzdoba a sporadicky aj nápisy. Vnútro misy bolo ako u čiašok z praktických dôvodov zlátené. V baroku však už jednoznačne dominovali misy stojace na dekoratívne profilovanej centrálnej nohe (*tazza; patella*), alebo rozmerne **reliéfne zdobené misy** určené výlučne na vystavenie do kredencov.

Samostatnú skupinu tvorili v inventároch hojne zmieňované „**lavabo sety**“, (*Lavabo-Garnitur*), teda prenosné umývadlové súpravy slúžiace na umývanie rúk stolujúcich. Tvorili ich vždy dva dizajnom harmonizujúce predmety: pomerne veľká plochá misa a džbán s dlhou výlevkou a liatym volútovým uchom.

STOLOVANIE a TAFELAUFSATZ

Príbor sa u nás stáva pevnou súčasťou stolovania až pomerne neskoro. Nôž, vidlička a lyžička boli totiž dlho len privátnym predmetom, ktorý si majiteľ nosil so sebou aj na návštevy. Nôž (hoci aj dekoratívnejší) bol navyše aj prácou nožiara a vždy sa dodával s prislúchajúcim strieborným, pozláteným či drahými kameňmi inkrustovaným puzdrom. Lyžičky a vidličky mali rukoväte často vyrábané z parožia, z horského krištáľa, z morského koralu, v 18. storočí aj z porcelánu alebo z perlete, prípadne boli rukoväte odlievané a zlátené.

Znakom luxusu a urodzenosti boli ďalšie súčasti slávnostnej tabule: svietniky, soľničky a koreničky, figúrky s menovkami, stolové fontánky na vodu či víno, žardi niéry (na skutočné živé kvetinové aranžmány) a rôzne figurálne stvárnené nádoby (zvieratá, alegorické postavy, ale aj lodičky). Tie boli buď výslovne statickou, nefunkčnou ozdobou stola, alebo zdrojom zábavy – ak boli opatrené mechanickými strojčekmi, aby mohli byť uvedené do pohybu. Koncom 17. storočia sa pre tieto zostavy rozmanitých stolových predmetov začal ujímať názov **Tafelaufsatz**, pretože dodávali slávnostne prestretému stolu punc nadradenej stavovskej okázalosti. Svoj vrchol dosiahla móda takýchto stolových dekoratívnych zostáv v polovici 18. storočia. V 19. storočí sa stala už len príležitostným výrazom romantickej tradície udržiavanej v starobylých šľachtických rezidenciách. Oveľa praktickejšou súčasťou šľachtickej tabule v 18. a v 19. storočí tiež už aj meštianskej jedálne stali triezvo a účelne modelované predmety: **sypadielka** so sypacími lyžičkami na práškový cukor, kráterovito alebo oválne tvarované **cukorničky** s vrchnákom a klieštikmi na kockový cukor, **omáčniky**, **naberačky**, **lopatky na ryby a zákusky**, **servírovacie táč-**

ne a misy, podnosy na pečivo, ale aj **kratiknôtové nožnice**. Treba však dodať, že tieto výrobky z 19. storočia už boli svojím tvarom, výzdobou a často i materiálom veľmi úsporné: lisované z tenkého, často ornamentálne prelamovaného strieborného plechu, alebo mali jednoduché gravírované či montované detaily.

ROZMANITÉ (nábytok, zrkadlá)

V súvislosti so zlatníctvom nemožno nespomenúť v renesancii aj baroku hojne objednávané reprezentačné nábytkové garnitúry a zrkadlové rámy zo striebra. V našich končinách je takýchto predmetov zachovaných len veľmi málo, nakoľko boli časom roztavené: výnimočnou ukážkou našej lokálnej (zrejme bratislavskej) striebrotepeckej produkcie je kniežacie trónne kreslo Pavla Esterházyho, vytvorené pred rokom 1690 neznámym majstrom. Kreslo má drevené jadro obité tepaným a vybíjaným postriebreným plechom a nachádza sa v esterházyovských súkromných zbierkach na hrade Forchtenstein v Rakúsku.

Cín ako dostupná náhrada strieborného riadu

Okrem (často pozlacovaného) striebra sa od 15. storočia tešil čoraz väčšej popularite aj cín: najmä pre patriciát z neho vzniká celý rad rozmanito tvarovaných a špeciicky vybrusovaných kanvíc a pohárov formálne aj dekoratívne veľmi blízkych strieborným výrobkom. V našom prostredí sa však výraznejšie neujali reliéfne, teda výlučne dekoratívne práce z tzv. ušľachtilého cínu, ktoré boli na prelome 16. a 17. storočia mimoriadne módnou záležitosťou najmä vo Francúzsku a Nemecku. Centrami cinárstva u nás boli Košice a Bratislava. V Košiciach je napríklad pramenne doložený majster *A. Langbein* pôvodom zo Saska, ktorý sa špecializoval na výrobu cíno-

vých rakiev. Svoju konjunkciu cinárstvo dosiahlo v priebehu 17. storočia: odberateľmi ich výrobkov boli nielen meštianske domácnosti, ale vo väčšom merítke aj cechy, lekárne a tiež reformované cirkevné farské spoločenstvá. A tak hoci v Európe už koncom 17. storočia čelí cinárstvo obrovskej kríze, vyvolanej novým vzopätím dekoratívnej a pritom aj úžitkovo vďačnej majolikárskej produkcie, na našom území sa cínové výrobky dobre predávajú ešte aj v 18. storočí.

Drahé kovy, dizajn a umelecký priemysel v 19. a 20. storočí

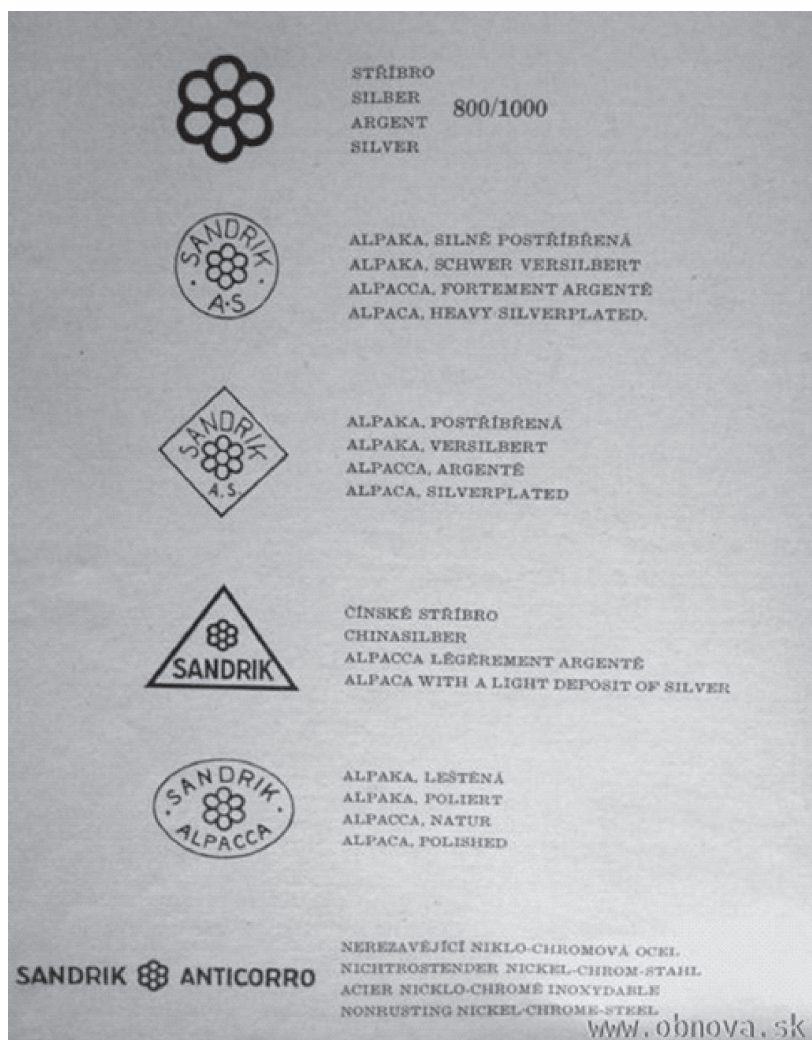
Po zrušení cechov sa aj v niekdajších remeselných odvetviach spracúvajúcich drahé kovy otvoril priestor pre priemyselné výroby. Zakladanie tovární u nás podporil uhorský priemyselný zákon z augusta roku 1872, doplnený o 12 rokov neskôr o požiadavku vykonávať remeslo len na základe odborného vzdelania a v rámci živnosti (členstvo v Spolku živnostníkov). Konjunktúru následne zažívali viaceré kovospracujúce remeslá, najmä zámočníctvo a kováčstvo.

Čo sa týka spracovania drahých kovov, výnimočnú pozíciu si na prelome 19. - 20. storočia vybudoval domáci podnik **SANDRIK** (*Szandrik – magyar ezustés fémárugyár*) v Dolných Hámroch (dnešná Hodruša-Hámre). Fabrika vznikla v roku 1895 vlastne z núdze - ako reakcia súkromnej banskej únie vlastnenej barónskym rodom Gerambovcov, na problémy s devalváciou ceny striebra, ktoré dovtedy výlučne predávala. Nová továreň sa zamerala na výrobu príborov a úžitkových predmetov (misy, podnosy, kávové a čajové súpravy, ale aj kalamáre a iné) pre domácnosť a hotely. Kvalitou materiálu i dizajnu tvorili „vyšší a stredný level“ v porovnaní s ďalšími kategóriami

produkcie z prvých dvoch dekád 20. storočia: to boli na jednej strane hodnotnejšie sakrálné či upomienkové predmety (napr. aj poháre pre víťazov v súťažiach) a popri nich jednoduché a lacné výrobky pre armádu. Prvé kolekcie boli historizujúce: firma ich predstavila hneď v roku 1896 na miléniovej výstave v Budapešti. V nasledujúcich rokoch sa však odhodlala tvoriť aj v duchu absolútne aktuálnej secesie – a to tak organickej, ako aj geometrickej línie slohu. Nie je známe, kto bol autorom prvých secesných foriem, pretože barón von Berks oficiálne až v roku 1900 prijal na miesto dizajnéra a zároveň riaditeľa fabriky absolventa viedenskej umelecko-priemyselnej školy, *Jána Peterku* (1871-1938). Ten vzápätí s produktmi Sandriku získal striebornú medailu na svetovej výstave v Paríži a výborné odborné recenzie aj v domácom prostredí. Pod Peterkovým vedením sa modernizovala výroba a z dostupnosti produkcia: podstatnú časť výrobkov (aj stolové lampy, lavabo-sety, zrkadlové rámy či servisy pre stolovanie) totiž začali vyrábať z medi a tzv. „čínskeho striebra“ (maď. *china-ezüst*), ako aj z postriebrenej alebo leštenej alpaky. Len nízke percento produkcie bolo stále zo striebra, vyrábané „ručne“ – avšak o takého vysoko kvalitné, ale drahé výrobky bol slabý záujem a továreň napokon v roku 1906 skončila v dražbe.

Jej produkcia pokračovala pod kuratelou štátu, ktorý ho odkúpil. V roku 1917 Sandrik kúpila významná rakúska spoločnosť Berndorf, ktorá je (samozrejme, s výnimkou socialistickej éry, konkrétne r. 1945-1991) jej vlastníkom až doteraz (= **Berndorf-Sandrik, a.s.**).

Po vzniku ČSR Sandrik takmer stratil svoje renomé, keďže v povedomí spoločnosti sa zapísal najmä ako výrobca riadu pre vojsko. Nové invenčné a inovatívne obdobie prišlo až v tridsiatych rokoch 20. storočia, vďaka



12 - Značky používané firmou Sandrik. Zdroj: www.obnova.sk

spolupráci nového riaditeľa Františka Francla s dovtedajším riaditeľom Peterkom. Preorientovali sa z alpaky na modernú antikorovú oceľ a s pomocou dvoch českých funkcionalistov (*Ladislav Žák, Bohumil Južnič*) aktualizovali

vali produktový dizajn aj praktickosť v duchu strohého minimalizmu. Veľký ohlas dosiahli najmä modernizáciou príborov: mimoriadne úspešný bol tzv. „vzor 34“. V roku 1945 bol podnik znárodnený a zlúčený s českou firmou Bibus. Aj v socialistickej ére Československa si (najmä zásluhou talentovaného Jána Čalovku) udržal vysokú dizajnovú úroveň aj technickú kvalitu výrobkov, ktoré mimoriadne úspešne reprezentovali krajinu aj na výstave Expo 58 v Bruseli. Príbor-vzor 58 „Brusel“ je s malými zmenami v ponuke Berndorf-Sandrik, a.s. dodnes.

2.3 História a typológia šperkov a odevných doplnkov v kontexte umelecko-remeselnej produkcie na Slovensku

Predmetom nasledovnej podkapitoly bude história šperkárstva s väzbou k nášmu územiu v štýlovej, typologickej a materiálovej rozmanitosti lokálnej, ale aj zahraničnej umelecko-remeselnej produkcie .

Územie Slovenska bolo už od praveku bohaté na vzácne rudy (bronz, meď, striebro, zlato) a polodrahokamy (jantár, opál...). Zmienky o ťažbe rúd na území Panónie sú zaznamenané aj v antickej rímskej literatúre a dokladajú ju tiež hrobové nálezy z predveľkomoravskej éry. Luxusné strieborné šperky avarskej nobility zo 7. storočia (nálezisko v Zemianskom Vrbovku neďaleko Krupiny, v Holiaroch a Štúrove) odkazujú k byzantským vzorom a zrejme boli vytvorené priamo putovnými byzantskými zlatníkmi a kovotepcami. Typologicky príbuzné náramky, lunicové a bubienkové náušnice sú však doložené nálezmi vlastne v širokom územnom horizonte vtedajšieho Avarského kaganátu.

Veľkomoravské šperkárstvo: typológia šperkov vzhľadom na umelecko-remeselné a kultúrne centrá

K prvému významnému rozmachu šperkárskej a odevno-doplnkovej výroby z drahých kovov u nás prišlo v období Veľkomoravskej ríše, teda v 9. a 10. storočí. Veľkomoravskí šperkári dokonale ovládali zlatnícke techniky filigránu, granulácie, tauzovania aj inkrustácie, odlievania do formy, tepania a lisovania kovového plechu, ako aj technologický proces jeho spájania letovaním.

V kontexte kultúrneho vývoja, aj v šperkárstve sú zreteľné dve hlavné línie: a) tzv. veligradská a b) nitrianska (zvaná aj „podunajská“). Samozrejme, i v rámci nich jestvovali kvalitatívne, materiálové a dizajnové diferencie z hľadiska sociálnej vrstvy.

ŠPERKY NITRIANSKEHO TYPU

Na našom území bola hlavným centrom Nitra (nálezisko v Nitre-Lupke), ktorá nadväzovala na jednoduchšie typy lokálnych neskorooavarských šperkov a preferovala techniku odlievania v bronzе a jemného filigránu. Tvarovo sa však **nitrianske šperky** inšpirovali veligradským typom hrozienkových, bubienkových a lunicových náušníc. V Borinke pri Nitre bola objavená dielňa na výrobu fúkaných sklenených pestrofarebných perál, ktoré tvorili základ obľúbených ženských korálových náhrdelníkov, niekedy i viacradových.

ŠPERKY VELIGRADSKÉHO TYPU

V porovnaní s nitrianskymi boli z hľadiska používaných materiálov i aplikovaných zlatníckych techník jednoznačne exkluzívnejšie **šperky veligradského typu**, typické skôr pre manželky a dcéry veľmožov z moravských hradísk (nálezy v Starom Městě neďaleko Velehradu a v Uherském Hradišti-Sadech). Ich exkluzivita stála na používaní zlata a striebra, ale aj minucióznych techník (filigrán a granulácia). Miestami boli tieto šperky vyrábané až do 12. storočia. Ženský šperk bol zastúpený najmä náhrdelníkmi, prsteňmi, náušnicami a gombíkmi. Z náušníc veligradského typu boli mimoriadne populárne tzv. hrozienkové, resp. klasovité hrozienkové náušnice: s hrozienkovým granulovaným dutým útvarom na spodnom oblúku alebo po stranách prívesku. Popri nich sú hojne

doložené aj bubienkové náušnice (prívesok na oblúku náušnice je tvorený navlečenými alebo priletovanými plechovými bubienkami), často dekorované geometric-ky sformovanou „makovou granuláciou“ (mimoriadne drobnými gulôčkami). Tretí typ predstavujú zložité, mimoriadne exkluzívne košíčkové náušnice a tradičnejšie lunicové náušnice (v tvare širokého polmesiaca). Prste-
ne boli zdobené nielen filigránom a granuláciou, ale tiež inkrustovanými farebnými drahými kameňmi, prípadne sklenenými očkami.

Prevažne v ženských a detských hroboch sa našli oso-
bité typy šperku pripomínajúce gombík. Boli to guľky o priemere cca 1-4 cm, vyrábané z kovu alebo skla, do-
plnené (zväčša granuláciou) zdobeným uškom. Kovové gombíkové šperky boli duté, niekedy aj dvojplášťové, spájané letovaním dvoch rovnakých pologúľ z tepaného a puncovaného kovového plechu. Len výnimočne boli zo zlata, prevažoval skôr bronz. Keďže sa v hroboch na-
chádzali hlavne po stranách lebky alebo pri kľúčnych kostiach, možno usudzovať, že sa používali ako vlasové šperky – či už zapletané do vlasov, alebo ako dekoratívne závesky mohli byť pripevnené k prikrývke hlavy či diev-
čenskej čelenke. V niektorých prípadoch tvorili aj závesky v náhrdelníkoch zo sklenených perál. Aj kvôli ozdobným granulovaným detailom na uškách týchto „gombíkov“ sa predpokladá, že neslúžili na zapínanie odevu.

U mužov boli okrem prsteňov významným symbolom privilegovaného spoločenského postavenia opaskové gar-
nitúry: vo veľmožských hroboch blatnicko-mikulčického okruhu sa našli zlatnícky mimoriadne exkluzívne spraco-
vané nákončia mužských opaskov zo striebra (resp. v kombinácii striebra so zlatom), zdobené filigránom,

granuláciou, rytím, cizelovaním a v nemálo prípadoch aj inkrustovaním drahých kameňov.

Relikty stredovekého šperkárstva domácej i zahraničnej proveniencie

ROMÁNSKE DOMÁCE A BYZANTSKÉ ŠPERKY

Ukazuje sa, že v románskom období boli na našom území zlaté šperky stále skôr zriedkavosťou: pre väčšinu spoločnosti boli v období 10. až prvej polovice 13. storočia dostupnejšie ozdoby zo striebra, bronzu, cínu, či olova. Z bronzu boli vyrábané o. i. mužské opaskové garnitúry (pracky a nákončia opaskov) a tiež plášťové spony. K najluxusnejším šperkom mužov i žien patrili prstene zo spletaných drôtikov, niekedy aj s drahokamovým očkom vsadenom v granulovanom leme. Tie však boli postupne vytláčané módou prstenov so štítkami opatrenými gravírovanými symbolickými značkami: oba typy boli nájdené v Ducovom v hroboch nálezoch z druhej polovice 11. a prvej polovice 12. storočia. Najvýznamnejšie nálezy románskej šperkárskej produkcie na našom území však predstavujú import: z Byzancie pochádza zlatá, priehradkovým emailom bohato zdobená tzv. Monomachova kórúna (pred pol. 11. storočia). Cudzieho pôvodu (Byzancia, Kyjevska Rus) sú aj náprsné kríže - pektorály, ktoré možno doložiť napr. nálezmi z Malej Mače a z Kapušan (11.-13. storočie).

GOTIKA

V období gotiky, teda zhruba medzi rokmi 1240 až 1520, sa vďaka zintenzívneniu ťažby rúd, spracovania kovov a tiež rozvoju miest a v nich zakladaných zlatníckych cechov postupne rozširuje aj profánna šperkárska produkcia. Informácie o výrobkoch nachádzame pred-

všetkým v závetoch súdobých šľachticov a šľachticien: napr. manželka istého Demetera, syna Bezterovho, vo svojom závete zo 60. rokov 13. storočia odkazuje budín-skym minoritom okrem svojich drahocenných odevov aj pár svojich náušníc (*nasvas*), zlatú retiazku (*monile*) a zlatom obrúbený pás (*cingulum de aurifrisio*). Spomína však aj čepiec s perlami, zlatú prikrývku hlavy, zlatý zá-voj s perlami a zlatú čelenku do vlasov, ktoré má dostať zase jej sestra. Závet uvádza skutočne základný repertoár osobných cenností – šperkov a drahocenných odevných doplnkov, akými disponovala urodzená a štandardne zá-možná stredoveká uhorská šľachtičná. Od 14. storočia po-stupne pribudli aj klenotnícky spracované odevné gom-bíky – už ako zapínadlo čoraz priliehavejších mužských i ženských odevov. Na nástenných a tabuľových maľbách (napr. z legend o sv. Dorote, ok. 1400, Kostol sv. Jakuba v Levoči) vidíme, že muži z privilegovanej vrstvy nosili vypasované odevy prepásané širokými opaskami z kože alebo látky, ozdobené zlatými, striebornými či emailova-nými platničkami a opaskovou prackou. Plášte mali ob-vykle zopnuté sponou. Plebejská vrstva nosila jednodu-ché opasky s bronzovými terčíkmi a sponami.

Renesančný šperk ako objekt a symbol z hľadiska stavovskej reprezentácie

Prvý stret s renesančným šperkárstvom u nás je tre-ba situovať už na dvor Mateja Korvína, s ktorým sa dáva do súvislosti dodnes zachovaný nevšedný diamantový prsteň v esterházyovských zbierkach na hrade Forchten-stein. Typický renesančný výbrus diamantu bol osemsten a používal sa najmä na zásnubných prsteňoch. „Korvínov prsteň“ (Iparművészeti Múzeum, Budapest) má vsadený celkom jedinečný diamant vybrúsený do tvaru dlhého

špicatého cencúľa a tradične sa považuje za kráľov dar svojej nastávajúcej - Beatrix Aragonskej v roku 1476, hoci v 17. storočí bol sekundárne upravený a doplnený farebnými emailmi.

Zdá sa, že najmä s nástupom 16. storočia možno šperkárstvo považovať za už pomerne špecializované odvetvie zlatníctva. Z pozostalostných inventárov bohatých mešťaniek prechodnej éry medzi gotikou a renesanciou sa dá vyčítať, že už aj pre nich tvorili základnú škálu obľúbených klenotnícky spracovaných odevných doplnkov rozmanité dievčenské venčeka a čelenky, dámske vlasové sieťky, ako aj odevné ozdoby (maď. *boglár*, nem. *Aufnähschmuck*) - zlaté a strieborné terčíky našívané alebo inak pevne prichytené na odevy, v predošlom období nosené len šľachtou. Mešťania si zaobstarávali tiež stále masívnejšie šperky: najčastejšie sa v závetoch spomínajú prstene, šatové spony a opaskové pracky, u žien v uhorských kráľovských mestách sú hojne zastúpené aj retiazky - či skôr v Zaalpi všeobecne obľúbené masívne zlaté reťaze so závesnými medailónmi alebo krížikmi a náušnice. Treba terminologicky diferencovať medzi retiazkovým príveskom a závesom (nem. *Anhang*, maď. *násfa*), pretože záves bol s retiazkou výslovne „pektorálovo“ pevne spojený, no prívesok sa len navliekal pomocou očka.

Druhú polovicu 16. storočia možno oprávnené charakterizovať ako „zlatý vek“ európskeho šperkárstva. Vzorom sú šperky a odevné doplnky vyrábané v augsburských, norimberských, španielskych i vlámskych dielniciach, no prostredníctvom viedenských obchodných pobočiek si ich často zaobstarávala aj uhorská aristokracia. Inventár pokladnice Juraja Thurza (1612) sme spomínali už v súvislosti s profánnym zlatníctvom, ale zapísané sú

v ňom aj početné šperky zo zlata a drahých kameňov: dva „krajinské“ prstene a okrem nich ďalších päťdesiat zdobených diamantmi a inými vzácnymi kameňmi. Pri ďalších zlatých šperkoch sú drahé kamene uvádzané v neuveriteľných počtoch: celkovo 316 diamantov, 373 rubínov, 40 smaragdov, 27 zafírov, štyri granáty, štyri české granáty a mnoho iných.

Najmä v desaťročiach okolo prelomu 16.-17. storočia boli veľmi obľúbené efektne figurálne šperky klenotnícky kombinujúce striebro, zlato, perly a drahé kamene, do tvorené farebnými emailmi a retiazkami. Nosili ich ženy i muži: buď našité na odevoch španielskeho typu (tzv. egrety), prípadne ako závesy alebo prívesky zložitých reťazí. V kontexte zásnub a svadby mohli niesť symboliku lásky (motív strieľajúceho, alebo na lodi sa plaviaceho Kupidu; Merkúr; pelikán; plajúce srdcia v rukách snúbencov atď.), prípadne vizuálne demonštrovali katolícku konfesiю svojej nositeľky (viď napr. portrét Márie Alžbety Fuggerovej, rod. Kirchberg u. Weissenhorn so šperkom predstavujúcim figurálnu alegóriu Viery, okolo roku 1602; SNM-Múzeum Červený Kameň). Samotné články dlhých ženských reťazí boli akoby zostavené z egret. Katolícke meštianky a šľachticné často nahrádzali módu okázalých reťazí jednoduchšími ružencami z morských koralov alebo farebných drahých kameňov. Muži preferovali figurálne dekorované klobúkové brošne alebo ihlice (tzv. *agrafy*) v tvare zviazaných volavčích pierok (tzv. *rajer*, česky aj *fedrpuš*, nem. *Rayherbusch*). Mladšie ženy si k slávnostným španielskym róbam do vlasov pripínali efektne visiace záušnice a vysoký účes dekorovali diadémom, prípadne korunkou s diamantovou kyticou kvetov. Prstienky mohli byť zdobené pestrými emailový-

mi ornamentmi, popritom aj s farebným drahokamovým očkom alebo pečatným štítkom.

Šperky ako súčasť uhorského šľachtického odevu

Na portrétoch manželiek uhorských magnátov z rodu Esterházy, Nádasdy, Batthyány, Csáky či Illésházy z druhej tretiny 17. storočia môžeme často vidieť perlové šperky: extrémne dlhé a viacradové perlové náhrdelníky, ktoré pokračovali v jemnej kaskáde naprieč šnurovačkou prípadne v niekoľkých radoch obvíjali ženský pás aj obe ruky. Už spomínaná Esterházyho manželka Kristína vlastnila o. i. dlhý náhrdelník alebo pás zo sladkovodných perál, ktorý sa skladal z dvanástich reťazí a obsahoval až 856 perál. Šľachticné nosili na sebe nielen perlové náhrdelníky, ale aj perlové prívesky, náušnice, prstene, brošne, spony a šatové ornamenty (egretky), kde boli spoločne s perlami vsadené napríklad aj diamanty alebo rubíny.

Zhruba v poslednej tretine 17. storočia prichádza pod vplyvom francúzskej módy k ďalšej výraznej zmene šperkárskeho vkusu, ktorá ovplyvnila aj uhorský ženský šľachtický kroj: perly zostávajú stále v móde, no namiesto symbolických figurálnych šperkov (aké u nás prežívali ešte z éry španielskej módy) sa dámsky živôtik v mieste šnurovania zdobí veľkou diamantovou brošňou v tvare rozety alebo mašle. Novinkou je už fazetový výbrus diamantov. Módnou záležitosťou tak európskej barokovej módy, ako aj uhorského ženského šľachtického kroja sa stali tzv. *grand parure* : drahocenné šperkové súbory jednotného dizajnu určené na veľké slávnostné príležitosti. Pozostávali z náhrdelníka, náramkov, náušnic, náprsnej brošne, prsteňov a početných vlasových i odevných egret. Takúto súpravu vidíme aj na portréte druhej manželky kniežaťa Pavla Esterházyho, Evy Thököly (Esterházy Pri-

vatstiftung Burg Forchtenstein, Rakúsko), ktorú počas prvých 13 rokov manželstva obdaroval šperkami v závratnej sume 30 000 guldenov.

Šperkom mužského uhorského šľachtického odevu boli stále už spomínané dekoratívne klobúkové agrafy (rajery) a plášťové spony. Od druhej tretiny 17. storočia k nim pribudol aj čoraz širší a efektnejší šnúrový opasok, ktorým sa prepásaval dolomán. Jeho základ tvorili kožené, vlnené alebo hodvábné šnúry s navlečenými mosadznými plieškami a korálkami guľovitého i pozdĺžneho tvaru, preto ho v určitej miere tiež možno považovať za šperkársku záležitosť. Tento typ opasku bez výrazných zmien pretrval v uhorskom mužskom kroji aj v 18. storočí a prakticky až do začiatku 20. storočia.

Internacionálna línia v šperkárstve od baroka po súčasnosť: mnoho podôb denného a príležitostného šperku

Základný prínos barokového šperku pre nasledovné éry tkvel v jeho dôraznom vtiahnutí individuálne- a sociálne-distinkčných faktorov do esteticko-symbolicko-funkčnej podoby šperku.

Od 17. storočia sa šperky výrazne typovo diferencujú podľa príležitosti, na ktorú sú vhodné či zvlášť určené. Tomuto „diktátu“ sa, samozrejme, má dôvod prispôbovať najmä vysoká šľachta s prístupom na dvor a imitujúca tak určité dvorské rituály späté s ceremonialitou odievania aj vo svojom vlastnom životnom priestore. Takpovediac „denný“ šperk výrazne osciluje v škále medzi privátnym sentimentom, abstrahovaným kánonom a devóciou. Vyznačoval sa oblúbou pomerne bizarných personalizovaných motívov (šperky typu *memento mori* sformované do tvaru lebky a pod.) a často prírodných

exotických materiálov, v iných prípadoch zase skôr preferenciou abstrahovaného neutrálneho tvaru (napr. tvar mašle) a napokon aj výslovne devocionálnymi motívmi (krížik, agnuštek, mariánske a svätecké medailóniky atď.). V 18. storočí boli dennou paralelou k veľkým večným, spravidla diamantovým *grand parure* tiež značne jednoduchšie šperky: na portrétoch aristokratiek ako aj meštianok vidíme mimoriadne obľúbené puzdrá hodiniek a rôzne ozdobné závesné retiazky (tzv. *chatelaine*) zdobené opäť módnou technikou emailu, vo vlasoch upevnené ozdobné vlasové spony a ihlice, na hrdlo už skôr tesný perlový náhrdelník z bielych alebo ružových perličiek, alebo tzv. binda – spravidla zamatová stužka tesne obopínajúca hrdlo, s drobným príveskom v tvare filigránového strieborného krížika, emailovaného portrétneho medailónu či mašle vykladanej granátni tabuľového výbrusu. Zhruba na konci 18. storočia sa v šperkárstve začína v čoraz väčšej miere akceptovať aj používanie imitujúcich materiálov: okrem ušľachtilého zlata a striebra sa totiž začali používať rozličné zliatiny a namiesto drahokamov sa dopĺňali buď menej kvalitnými minerálmi, alebo rozličnými štrasovými kameňmi. Je logické, že dovtedajší dôraz na umeleckú aj materiálovú kvalitu šperkárskeho remesla sa tým vlasne už natrvalo devalvoval.

V 19. storočí sa mimoriadnej popularite tešili osobné sentimentálne a upomienkové šperky (otváracie medailóny alebo brošne, ukrývajúce portrétnu miniatúru či pramienok vlasov blízkej osoby), ktoré v ére romantizmu prerástli do osobitých šperkárskych kreácií z ľudských vlasov. Aj v šperkárstve sa tak, ako v iných oblastiach stretáme s historizujúcimi tvarmi a motívmi, no éra technického pokroku zároveň prináša aj celkom nové šper-

kárske materiály a technológie, z ktorých za zmienku stojí predovšetkým odlievané železné šperkové parure.

Český granát a slovenský opál v kontextoch európskeho šperkárstva

Český granát s jeho typickým hlbokým červeným koloritom (farba „holubičej krvi“) mal v stredoeurópskom, najmä však jeho domácom – českom šperkárstve skutočne dlhú tradíciu. Najstaršie ním zdobené šperky sa našli v hrobe germánskeho veľmoža z 5. storočia, pod názvom *carbunkulus* (*granatus*) ho vieme identifikovať v stredovekých šperkoch a stará čeština ho označovala aj slovom *zrnakocz* (zrnakoč). Od čias pražského presídlenia Rudolfa II. postupne naberal na popularite v šperkárstve celej podunajskej habsburskej monarchie i mimo jej hraníc, až sa napokon v polovici 18. storočia stal čoraz dostupnejším aj pre mešťanov a dokonca i sedliakov (granátové nášivky na krojových čepcoch atď.). Navyše, v roku 1856 vynášiel pražský zlatník Kolb novú výrobnú techniku zrnkového uchytenia (*pavé*), ktorá umožnila zlatníkovi použiť aj veľmi drobné alebo nepravidelne tvarované kamene a maximálne tak využiť vzácnu surovinu. Brošne, prstene, ale aj vyduté šperky tak mohli byť husto posiate drobnými českými granátmi. Následne však zrejme určitá stavovská averzia spôsobila, že ho šľachta po polovici 19. storočia zo svojich šperkov vytesnila.

Slovenský opál sa ťažil a znovu ťaží v lokalite Dubník (okr. Prešov). Na svete existuje viacero druhov opálov. Napríklad mliečny, ktorý je biely ako mlieko, alebo hialit, ktorý je priehľadný. Najcennejším druhom je však slovenský opál (používa sa ako certifikované označenie), ktorý je charakteristický svojou dúhovou farbohrou a v Európe sa vyskytuje len na Dubníku. Hodnota a váha

drahého opálu sa určuje v karátoch, pričom jeden karát sa rovná 200 miligramom. Posledným významným nálezom bol v roku 1914 opál o hmotnosti 108 karátov, ktorý dostal príznačný názov Svetová vojna. V roku 1964 vyhlásili drahý slovenský opál za chránený minerál, jeho ťažbu zakázali a opálové bane na Dubníku vyhlásili za chránený areál. Nadácia Dubnícke opálové bane, ktorá vznikla v roku 1999, doteraz pre verejnosť sprístupnila asi 750 metrov podzemných priestorov.

3. TEXTÍLIE

3.1 Liturgické textílie v kresťanskej cirkvi západného rítu od stredoveku k 2. vatikánskemu koncilu

Kresťanská liturgia sa vyvíjala z apoštolskej tradície, až sa v priebehu niekoľkých storočí postupne vyprofilovali dva základné rity: liturgia Západu a liturgia Východu. Tie sa ešte ďalej členili.

Pre textílie používané v katolíckej liturgii sú vo všeobecnosti zaužívané dva odborné termíny: „paramenty“ a „ornáty“. Nie sú to celkom synonymá, pretože termínom **paramenty** označujeme všetky textílie používané pri kresťanských liturgiách, t. j. okrem samotných liturgických rúch aj

a) tzv. doplňkové liturgické odevné insígnie:

- **ŠTÓLA** = je to úzky pás látky nosený kňazmi okolo krku a voľne preložený na hrudi. Štólu nosí tiež diakon, no inak naaranžovaný na tele: v tomto prípade diagonálne kladenú od ľavého ramena k pravému boku, kde sa oba konce spájajú. Dolné konce štóly bývali kónicky rozšírené a spevnené zlatou lemovkou, uprostred s výšivkou v tvare kríža. Jej lícová strana bola z identickej látky ako príslušný ornát, no podšívala sa farebne kontrastnou látkou.

- **MANIPUL** = na rozdiel od štóly bol podstatne kratší, pretože sa nosil upevnený na ľavom predlaktí. Ako súčasť liturgického odevu sa prestal používať po druhom vatikánskom koncile.

b) kalichové prikrývky a oltárne:

- **ANTEPENDIUM** = oltárna textília, resp. záves zakrývajúci prednú stranu oltárnej menzy

- **VELLUM** = štvorcová šatka na zakrytie omšového kalicha

- *PALLA*, resp. *BURZA* = menší štvorec na zakrytie kupy kalicha, vystužený kartónom alebo iným pevným materiálom.

Všetky tieto rozmermi menšie liturgické textílie sa spravidla šijú z rovnakej látky ako príslušné vrchné rúcho, s ktorým tvoria súbor.

Podotýkame, že okrem „paramentov“ a „ornátov“ sa často používa aj pojem „cirkevný textil“, ktorým vlastne kompletne zastrešujeme oblasť textílií a odevov používaných v praxi tej-ktorej cirkvi, teda okrem paramentov aj mužské a ženské rehoľné odevy a taktiež kňazský civilný odev.

Ornáty ako významovo, funkčne a typologicky osobitá skupina paramentov

Ornátmi sa teda v rámci paramentov označujú len vrchné liturgické rúcha, ktoré počas liturgických obradov mali oblečené osoby s cirkevným svätením do kňazského stavu a liturgickej služby: biskupi, kňazi a diakoni. Latinský termín *ornatus* znamená v pôvodnom zmysle slova „ozdobný“ či „dekoratívny“. Slovom „ornát“ sa preto zvykli označovať tak oficiálne slávnostné odevy svetských, ako aj cirkevných a iných úradujúcich mocnárov: napríklad „ornát rytiera alebo veľmajstra Rádu Zlatého rúna“.

Tvorba paramentov a zvlášť ornátov sa nerealizovala len v kláštorných dielňach (najmä ženských kontemplatívnych rádov), ale aj krajčírmi a vyšívačmi v mestských cechových dielňach. Nezriedka boli sekundárne použité látky a prámiky z vyradených drahocenných šiat, ktoré

cirkevné spoločenstvo obdržalo ako *ex votum* od bohatých príslušníkov šľachtických rodov.

Ornáty boli spravidla vytvárané v kompletoch: tie zostávali z jednej kazule, jedného alebo dvoch pluviálov, jedného alebo dvoch párov dalmatík a tiež doplnkových insígnií (tri štóly a tri manipuly, príp. aj kalichové velum a burza).

KAZULA

Výlučne osobám kňazského svätenia prislúchala voľne splývajúca **kazula** (*casula* = lat. malý domček), ktorá vychádzala z bežného rímskeho plášt'a pelerínového tvaru s pridanou kapucňou, zvaného *paenula*. Spočiatku sa strihala z jedného kruhového alebo obdĺžnikového kusa látky s otvorom na prevlečenie cez hlavu uprostred. Súčasťou paenuly, ktorá v redukovanej forme prešla aj do strihu kazuly, bola niekedy aj samostatná kapučňa.

DALMATIKA

Ako vrchné liturgické rúcho bola pre diakonov vyhradená **dalmatika**, t. j. kratšia a užšia tunika strihaná v tvare „T“. Jej označenie vychádza z krajiny pôvodu, Dalmácie, no vo všeobecnosti bol tento strih hojne uplatňovaný už na byzantskom cisárskom dvore. V období stredoveku bývala kratšia než odev subdiakona – tunicella.

TUNICELLA

Subdiakoni si obliekali tzv. **tunicellu**, teda „redukovanú“ verziu dalmatiky s výrazne zúženými rukávmi.

PLUVIÁL

Z bežných rímskych plášťov sa v typoch kresťanských liturgických odevov od 9. storočia uplatnil polkruhovo

strihaný, po celej prednej dĺžke otvorený **pluviál** (lat. *pluvia* = dážď). Pripomienkou pôvodnej kapucne je dnes už len menší odnímateľný trojuholníkový štít všitý vzadu k výstrihu.

Tento typ vrchného odevu je určený pre kňazov alebo diakonov slúžiacich obrady mimo sv. omše (krst, pohreb, procesie...), pričom farba plášt'a závisí od druhu slávnosti.

Dištinkčná prax: zavádzanie liturgickej farebnej symboliky

Formálne sa všetky liturgické úbory používané kresťanskou cirkvou západného rítu vyvinuli z bežných rímskych odevov nižších spoločenských vrstiev. Táto antická tradícia je prakticky podnes zachovávaná najmä v rímsko-katolíckej cirkvi. Prvotné kresťanské liturgické rúcha boli tuniky bielej farby (lat. *tunica alba*), symbolicky odkazujúca na rúcho premeneného Krista. Spočiatku bola nosené bez výraznejších rozdielov všetkými pokrsťenými členmi cirkvi. Postupne tuniku pri liturgickom slávení začali nosiť výlučne klerici: stalo sa z nej spodné rúcho nazývané skrátene *ALBA*, ktoré sa ešte prepásava tzv. cingulom (*cingulus*) a v krčnej oblasti podložené humerálom, t. j. nákrčníkom uväzovaným pomocou dvoch šnúrok v páse.

Až do polovice 5. storočia nejestvovali žiadne špeciálne rozdiely medzi liturgickým odievaním laikov a celebrujúcich klerikov. Skôr naopak, viacerí svätci, ktorí sa tešili povesti intelektuálnych pilierov súdobej cirkvi, trend diferencovania sa odevom kritizovali. Napríklad sv. Celestín Rímsky v liste z 26. júla 428 písal, že „*pravý rozdiel medzi biskupom a jeho stádom má byť videný v jeho doktríne, a nie v jeho oblečení*“. V tom čase už totiž boli pomer-

ne často pri liturgii využívané honosné textílie a odevy, ktoré sa do liturgického spoločenstva dostali ako votívne dary od bohatších veriacich. Ich drahocennosť mala umocniť kľúčovú rolu kňaza a asistujúcich klerikov pri slúžení liturgie.

Karolínskou érou, teda od začiatku 9. storočia, sa však okázalý a drahocenný liturgický odev stáva aj vedomým nástrojom vizuálnej demonštrácie pozície jeho nositeľa v cirkevnej hierarchii – teda stáva sa predmetom a symbolom hierarchickej cirkevnej dištinkcie. Na farebno-dekoratívnom vyznení ornátov sa najvýraznejšie podpísal vplyv Byzancie.

V románskom období sa v kontexte slávení sviatkov a období cirkevného roka postupne ustálila farebná symbolika a výzdobné motívy liturgických rúch. Dokument pápeža Inocenta III. (1198-1216) *De sacro altaris mysteria* zo začiatku 13. storočia poskytol rímskej cirkvi prvý kánon liturgickej farebnosti, s dôrazom na jej symbolickú rovinu. Ďalšia zmena nastala po Tridentskom koncile, keď pápež Pius V. (1566-1572) pričlenil k predošlým štyrom zaužívaným farbám (bielej, červenej, zelenej a čiernej) aj farbu fialovú.

- **BIELA** – farba určená pre Veľkonočné a Vianočné obdobie, sviatky a spomienky Pána, Panny Márie a svätých, ktoré nie sú spojené so spomienkou o ich umučení. Tiež pri omšiach spojených s vysluhovaním niektorých sviatostí a svätenín. Pri zádušnej liturgii za deti sa smie použiť miesto čiernej alebo fialovej.

- **ČERVENÁ** – farba predpísaná na sviatky Pána, ktoré sú spojené so spomienkou na jeho umučenie a na sviatky mučeníkov. Okrem toho na nedeľu Zoslania Ducha Svätého a pri votívnych omšiach o Duchu Svätom.

- **ZELENÁ** – farba nosená pri liturgii v období „cez rok“.

- **FIALOVÁ** – farba ustanovená pre advent a pôst. Okrem toho sa smie použiť pri omšiach za zosnulých a to v tom prípade, ak sa s ohľadom na zosnulých nevidí vhodné použiť čiernu.

- **ČIERNÁ** – nosená pri sláveniach za zosnulých. Čierna farba je stále riadnou liturgickou farbou Rímskej liturgie. Dovolenie používať pri zádušnej liturgii inú farbu, bolo dané hlavne kvôli kultúram, ktoré čiernu farbu považujú za sviatočnú a majú iné pohrebné farby. Je však nevhodné používať fialovú farbu tam, kde pozostali prídu na slávenie v čiernom.

Okrem uvedených kánonových farieb sa v katolíckej cirkvi akceptujú za určitých podmeinok ako náhrada nasledovné tri farby:

- **ZLATÁ** – smie nahradiť všetky liturgické farby, okrem čiernej, fialovej a ružovej.

- **STRIEBORNÁ** – smie nahradiť bielu (podľa mienky niektorých i ružovú).

- **RUŽOVÁ** – farba povolená na nedeľu „Laetare“ (IV. pôstna) a nedeľu „Gaudete“ (III. adventná).

Napriek tomuto kánonu sa však čiastočne rešpektovali aj niektoré dávno zaužívané národné či miestne výnimky: napr. svetlomodrá liturgická farba zostala akceptovaná pre mariánske sviatky v niektorých francúzskych a španielskych regiónoch. U nás sa svetlomodrá používa, avšak len ako doplnková farba na bielom rúchu. Vo východných obradoch existuje aj modrá liturgická farba, nie však v Rímskom kánone.

Kazula: formálny a dekoratívny vývoj

Formálny a dekoratívny vývoj kazuly ako hlavného liturgického odevu naberá najväčšie zmeny v období od 13. do 18. storočia. Čiastočne sú relevantné informácie k dekoratívnosti liturgických textílií uvedené v kapitole o výšivkách.

STREDOVEK

Na prelome románskej a gotickej éry (ok. roku 1200) sa kazula strihovo ešte výraznejšie nelíšila od neskoroantickej peleríny typu *paenula*, teda strihovo zodpovedala dvom štvrtkruhom zošitým na ramenách. V pozdnom stredoveku, zhruba okolo roku 1500, sa formuje tzv. kazula gotického tvaru. Charakterizoval ju dlhší zadný diel, pričom kratší predný diel vytváral v dolnej časti miernu trojuholníkovu tvarovanú špičku. V ramennej časti bola gotická kazula strihovo dosť široká, padala hlboko k zápästiam rúk celebrujúceho.

Nádheru stredovekých kazúl umocňovali drahocenné hodvábné brokáty, damašky či zamaty importované z Byzancie a neskôr z Talianska, na ktoré sa aplikovala bohatá výšivka. Rúcho dostalo skutočne tuhú a vizuálne efektnú formu, pripomínajúc tak zlatnícku prácu. V ére vrcholného stredoveku sa u nás tiež začalo zavádzať prehľadnejšie komponovanie výzdoby: čiastočne na prednom dieli v náprsnej oblasti (tzv. pektorálny pás), avšak s dominanciou na chrbte, kde sa vytváral znak latinského alebo vetvového kríža, resp. centrálnneho vertikálneho pásu (dorzálny kríž/pás).

Bohužiaľ, prakticky žiadna kazula neskorého stredoveku z nášho prostredia sa nezachovala v pôvodnej podobe, pretože aj tie známe príklady boli sekundárne upravené v období baroka alebo v 19. storočí. Spomeňme

tu aspoň dve (typom strihu najstaršie): ako prvú **kazulu z Košíc**, vytvorenú niekedy okolo roku 1400. Dnes sa nachádza v zbierkach Maďarského národného múzea v Budapešti. Popri nej spomeňme **kazulu biskupa Telegdyho** z Diecézneho múzea v Nitre, ktorá tiež ešte reprezentuje tento široký gotický strih (jej ramenná časť je dlhá až takmer po prsty na rukách).

RENESANCIA

Od čias renesancie sa liturgické rúcha často prešívajú z odevov pôvodne profánnych, vďaka čomu sa na nich začali objavovať aj kvetinové motívy a ornamenty (rozkrojené granátové jablko, karafiáty, tulipány, úponkové ornamenty s rozetami, antemion, konvalinka...) a postupne už i zoomorfne námety (najmä baránok, ryba a holubica). Samozrejme, profánne motívy a ornamenty do sakrálneho kontextu prenikali aj v dôsledku mimoriadneho vplyvu tlačou vydávaných kníh publikujúcich európsky úspešné motívy pre výrobu výšiviek a čipiek. Tie boli hojne kupované vyšívačmi – remeselníkmi z mestských cechov, ktorí v záujem žiadanej „aktuálnosti“ takéto predlohy používali tak pre svoje profánne, ako aj cirkevné objednávky. Napokon, aj reformácia ovplyvnila a zrevidovala sféru sakrálnych námetov, náboženskej symboliky a ikonografie, v dôsledku čoho sa aj v rámci katolíckej liturgie niektoré motívy a niektoré preexpoňované výzdobné (najmä vyšívačské) techniky prestali používať. Ako podotkla Eva Toranová vo svojej knihe *Výšivky minulých storočí* (1984), vplyvom myšlienkového svety humanizmu sa tak začiatkom 16. storočia uzavrela jedna z významných kapitol našej stredovekej umeleckej aktivity – vyšívanie okázalých paramentov. Aj Zora Mintalová Zubercová to vo svojej knihe *Príbeh vlákna. Textilné*

remeslá na Slovensku (2016) potvrdzuje: „V 16. storočí sa v dielňach vyšívачov profesionálov vyskytovali motívy svätcov už len ojedinele. Ak ešte objednali výšivku svätca na omšové rúcho, išlo skôr o špeciálnu požiadavku zbožnej šľachtickej či zámožnej meštianky, ktorá mala priveľmi osobný dôvod, alebo vzťah k určitej svätici či svätcovi.“

BAROK

Ak už strihovú redukciu kazule okolo roku 1500 bola pomerne výrazná a predmetom mnohých výhrad aj v cirkevnom prostredí (napr. sv. Karol Boromejský požadoval, aby bočné strany kazuly merali aspoň 130 cm a jej dĺžka ešte viac), v 17. storočí sa tvar kazuly zredukoval ešte radikálnejšie. Zadná časť dostala tvar úzkeho obdĺžnika s mierne zaoblenými rohmi a prednú, výrazne kontrabasovo vykrojenú formu s vyskladaným „V“ výstrihom. Výzdoba bola sústredená na zadnom dieli, ktorý sa spravidla vertikálne členil na tri diely. Bez výraznejších zmien bola táto „**husličková alebo basičková kazula**“ používaná až do prvej polovice 20. storočia, resp. do Druhého vatikánskeho koncilu.

Najkrajšie kazuly tohto tvaru u nás vznikali za vlády Márie Terézie: pravdepodobne vtedy bola vytvorená aj **súprava dvoch dalmatík, kazuly, štóly a vella z Dómu sv. Mikuláša v Trnave**. Ornáty neskorobarokovej éry boli šité prakticky výlučne z francúzskych hodvábnych alebo polohodvábnych textílií, pretkávaných bohatým kvetinovým dezénom štylizovaných šípových ruží, karafiátov, fleuronov a rokají. Ručné šitie takýchto rúch zostalo bežnou praxou až do konca prvej svetovej vojny, hoci v 19. storočí sa už na výrobu paramentov začali špecializovať mnohé zahraničné i domáce krajčírsko-výšivkárske firmy. Od prelomu 19.-20. storočia pribudli aj lokálne vyší-

vačské združenia: najznámejším z nich bol v danej dobe prestížny *Spolok Isabella* s vedúcou kreatívnou vyšívačkou Máriou Hollósyovou (1858 – 1945), ktorej venujeme ob-
siahlu pasáž v kapitole o výšivkárstve.

SÚČASNOSŤ

Od Druhého vatikánskeho koncilu s obrátením ce-
lebrovania sv. omše tvárou k ľudu nadobúdajú obe stra-
ny rúcha rovnocenný význam. Tvarovo sa čiastočne vra-
cia k ranokresťanskej strihovej a estetickej striedmosti.

3.2 Uhorský šľachtický odev a jeho formálne i významovo-symbolické špecifiká

Odievanie mužov a žien v niekdajšom Uhorsku sa začalo výrazne špecifikovať v 16. a v 17. storočí. V priebehu pomerne krátkej doby sa najmä mužský odev stal symbolickým reprezentantom rôznych sebaidentifikačných pohnútok a pragmatických požiadaviek. Jeho špecifická estetika vzbudzovala rozporuplné reakcie, no práve táto zjavná vizuálna sebaidentifikácia Uhrov prostredníctvom odevu ako symbolu svojej národno-štátnej príslušnosti bola zároveň dôvodom, pre ktorý mal uhorský odev v konečnom dôsledku takú spoločenskú závažnosť a účinok.

V ranom novoveku vykazoval uhorský šľachtický odev na celom území niekdajšieho Uhorska pomerne jednotný ráz. Veľmi podobné znaky v odievaní sa dali paralelne vidieť aj v Poľsku a na Ukrajine (niekdajšia Poľsko-Litovská únia), v Rumunsku (niekdajšie Sedmohradské kniežstvo) a v Bulharsku (niekdajšie Valašské a Moldavské vojvodstvo). V každom prípade patrilo medzi štyri základné „národne“ formované a formulované odevy: popri odievaní na uhorský spôsob sa rozlišoval aj španielsky, nemecký a francúzsky odev. Podľa očitého svedectva Daniela G. Speera z polovice 17. storočia („*Uhorský simplicissimus*“) sa v Uhorsku časť mužov obliekala na nemecký spôsob, časť na uhorský spôsob, pritom však jestvovala aj početná skupinka takých, ktorí sa odievali „uhorsko-nemecky“.

Mužský šľachtický odev „na uhorský spôsob“

Jedným zo základných poznávacích prvkov uhorského mužského odevu sú dekoratívne šnúry alebo vy-

šívané pruhy, ktoré zdobia horné kraje predných dielov mužských vrchných i zvrchných odevov. Nie sú to prvky odvodené zo západoeurópskeho ani východoeurópskeho ranostredovekého odevu, ale naopak – inšpirované výslovne východoázijským pastierskym alebo jazdeckým odevom. Takéto dekoratívne šnúry boli bežné už v 10. storočí na jednoduchom kabátci nazvanom *szür*, ušitom z nebielenej vlnenej látky a zdobenom pri okrajoch spomínaným šnúrovým spôsobom.

V stredoveku počas vlády Žigmunda Luxemburského v Uhorsku, samozrejme, posilnili svoj vplyv aj prvky západoeurópskej francúzsko-burgundskej dvorskej módy. Tabuľové maľby zo 14. a začiatku 15. storočia ukazujú módné obťahnuté nohavice a upnuté kabátiky, no už v druhej polovici 15. storočia a hlavne neskôr po moháčskej bitke nesmierne rástol trend inšpirovaný osmanským odevom.

Ako sme spomenuli, od 16. storočia mužský šľachtický odev naberal charakteristické znaky „uhorského“ odevu a vyskladaný bol zo spodného dolománu, košele, nohavic, vrchnej mentieky a vysokej kožušínovej alebo plstenej čiapky. Pozrime sa na jeho jednotlivé súčasti podrobnejšie:

DOLOMÁN

Tento mimoriadne obľúbený typ mužského kabátca je pramenne doložený už koncom 15. storočia: prvá zmienka z roku 1486 ho v maďarčine nazýva *dolman*. Dolomán mal pôvodne jednoduchý kaftanový strih a šil sa z jedného kusa látky. Postupne začal byť strihovo zložitejší, zdôrazňujúc pomerne priliehavé tvarovanie horného dielu aj rukávov, z toho dôvodu boli rukávy a tiež predné diely v dĺžke aspoň po pás zapínané hustým radom gom-

bíkov a slučiek. V pod pásovej oblasti bol však rozšírený bočnými trojuholníkovými vsadkami. Celková dĺžka tohto odevu závisela od dobových módných trendov a tiež od veku nositeľa: spoiatku sa nosili dolomány siahajúce takmer po členky, postupne sa skrátili zhruba po kolená a nosili ich skôr starší muži. Mladší muži naproti tomu časom nosili aj celkom krátke dolomány, zakrývajúce boky – samozrejme, vždy doplnené dlhšou mentiekou. Či kratší, alebo dlhší, dolomán sa šil s typickým predĺženým a šikmo skoseným pravým predným dolným krajom, tzv. „csákora – strihom“ pravého dolného šosu. Výstrih dolománu ukončoval jednoduchý stojačikový golier a pod prirodzenou líniou pásu sa prepásaval širokým opaskom zo spletených hodvábných šnúr. V 17. storočí sa šil z mimoriadne efektných pretkávaných textílií, v 18. storočí sa vo veľkých plochách zdobil dekoratívnou rokokovou zlatou výšivkou. Pre porovnanie môžeme uviesť dva portrétné príklady: Portrét Františka Nádasdyho z roku 1656 (v zbierkach Magyar Nemzeti Múzea v Budapešti) a Portrét Štefana Illésházyho z roku 1754 (v majetku Trenčianskeho múzea v Trenčíne).

V dobových súpisoch odevov, aké sa vyhotovovali napríklad z dôvodu sobáša alebo smrti, sa dolomány vyskytujú v pomerne vysokých počtoch. Napríklad v pozostalosti mladého Imricha Thurzu (+1621) bolo osem dolománov v pestrých farbách: dva zelené, biely, ďalší „holubí“, „morušový“ (tmavomodro-fialový)... Spravidla všetky boli kontrastne podšité: napríklad spomínaný biely dolomán z atlalsovej textílie mal červenú podšívku z hodvábného damasku a morušovofialový zase látkou zo zlatými niťami.

MENTIEKA

Strihom a ďalšími prvkami tureckej košele bola inšpirovaná najmä mentieka, teda zvrchný kabátec v maďarských prameňoch nazývaný *mente*. Spomína sa už za vlády kráľa Mateja Korvína ako jeho svadobný odev pri sobáši z Beatrice Aragónskou v roku 1476, no reálne zachované mentieky vznikli najskôr na začiatku 16. storočia. Možno spomenúť napríklad tradovaný detský kabátec Mikuláša Oláha z roku 1503 (Iparművészeti Múzeum). Už na ňom sa objavujú pre tento uhorský kus odevu charakteristické znaky: mentieka má typický predĺžený a šikmo skosený pravý predný dolný kraj, už spomínaný *csákora* strih. Stredné kraje oboch predných dielov sú zdobené dvojradom slučiek a veľkých guľatých gombíkov, pričom toto zapínanie malo pôsobiť čo najhonosnejšie. Plnilo teda viac dekoratívnu, než praktickú funkciu, veď mentieky sa často nechávali rozopnuté, alebo sa nosili prehodené cez plece. Starí muži preferovali temne olivovozelenú, mladší muži všetky jasné farby, predovšetkým odtiene červenej.

Vzhľadom na skutočnosť, že mentieka bola nosená na dolomán ako vrchný kabátec, rozlišovali sa „letné mentieky“ a „zimné mentieky“. V prvom prípade sa spravidla na predných dieloch na hrudi bohato zdobili prámikmi alebo výšivkou z kovových nití, zimné kusy sa celkom podšívajú alebo aspoň lemovali kožušinami. Už spomínaný Imrich Thurzo disponoval vo svojom mladom veku deviatimi zimnými mentiekami jednofarebných alebo vzorovaných textílií (červená, zelená, modrá a čierna) podšité rôznymi kožušinami. Letných mentiek mal tiež deväť, no čo sa týka farebnosti, opäť veľmi kontrastne zostavené. Vieme si predstaviť celkový vzhľad muža odetého na uhorský spôsob: každý kus odevu inej farby, aj to ešte kontrastne podšitý! Isté je, že tento špecifický

uhorský spôsob odievania vzbudzoval u cudzincov skôr pošmešné reakcie a v korešpondencii uhorských šľachticov študujúcich v zahraničí sa často objavovali žiadosti o nákup nového, menej nápadného oblečenia.

KOŠEĽA „PANCZÉR“

Obľúbeným letným kusom odevu bola v 17. storočí kratšia košeľa zvaná *panczér*. Šila sa z ľahkých hodvábnych textílií zväčša výraznej a skôr svetlej farby. Charakterizoval ju jednoduchý „T-strih“ zošíty zo štyroch dielov bez tvarovania rukávovej hlavice. Namiesto výstrihu mala len rázporok v prednej časti priekrčníku a jednoduchý stojačikový golier, na hrudi a ledoch rukávov bola bohato vyšívaná, pričom pomerne krátke a voľné rukávy siahali sotva kúsok pod lakeť. Takéto ľahké, neoficiálne odevy sa však takmer vôbec nezachovali a aj na portrétoch boli zobrazené len veľmi výnimočne: jedinečnou ukážkou je tak reálne zachovaná košeľa Ladislava Esterházyho, ktorú má odetú aj na jednom svojom portréte z rodových esterházyovských zbierok na hrade Forchtenstein v Rakúsku.

KAFTAN

Silné orientálne podnety sa prejavili najmä v type dlhého županovo formovaného odevu: uhorskí aristokrati sa vonkoncom nebránili ani noseniu pravých orientálnych kaftanov, ktoré boli žiadaným tureckým obchodným artiklom, darom, prípadne korisťou. V kaftane bol napr. portretovaný veľvyslanec v Istanbule, uhorský barón Johann Rudolf Schmidt. Podľa typu a výzdoby sa takéto kaftanovo pôsobiace odevy označovali rôznymi termínmi: napr. bohato zdobený pozamentmi sa v prameňoch nazýval *szoknya* a nosil sa už začiatkom 16. storočia. Pravdepodo-

dobne to bol dlhý tunikový odev so zapínaním vpredu po celej dĺžke, aký sa v celej Európe nosil už od vrcholného stredoveku pod názvom *houppelande*. Netreba zabúdať, že rozmanitosť mužských odevov v Uhorsku v 16. a 17. storočí ešte zvyšovali vplyvy z Poľska, ktoré sa odrazili v nosení tzv. *kontos* (príp. *kentews*), t. j. dlhého prepásaného plášt'a.

POKRÝVKY HLAVY

Pomerne pestrá bola aj škála pokrývok hlavy: okrem vysokého kožušinového klobúka (*kolpak*, resp. *kalpak*) sa bežne nosila filcová čiapka zvaná *süveg*, ozdobené obvykle drahokamovou agrafou v podobe zväzku volavčích pier (tzv. *Raiher Busch*).

NOHAVICE

Uhorské nohavice boli až do začiatku 18. storočia pomerne nezaujímavým, podružným a málo ceneným kusom odevu: ich neforemný „mrkvový“ strih z veľkej časti zakrývali dlhé dolomány a mentieky. Až vďaka kuruckej verzii uhorského odevu a všeobecnému skracovaniu kabátca i kabáta sa nohavice začínajú dekoratívne zdobiť výšivkou a pozamentmi. Práve v tomto období sa začínajú línie hornouhorského a dolnouhorského mužského odevu navzájom výraznejšie diferencovať.

V nasledujúcom období sa takmer záväzným typom šľachtického (nielen aristokratického, ale aj zemianskeho) mužského odevu v Uhorsku stáva husárska uniforma v rôznych farebných a výzdobných obmenách. Na popularite jej pridala praktickosť, efektnosť a tiež fakt, že bola v celej súdobej Európe „dešifrovateľná“ ako aktualizovaný znak uhorskej národnej príslušnosti jej nositeľa.

OBUV

Šľachtici v Uhorsku nosili s obľubou najmä vysoké, po kolená siahajúce čižmy s ostrohami (jazdecká a zimná obuv) alebo si obúvali zvláštnu kombináciu členkových črievic a papúč súčasne. Kombinácia týchto „ponožkovo“ priliehavých, po bokoch šnurovaných črievic s našuchovacími papučami na vyšších podpätkoch bola najčastejšie červeno-žltá. Veľmi podobnú obuv nosili aj Poliaci a samotní Turci, ktorí zrejme túto obuv nosili ako prví a pre ktorých sa stala výnosným obchodným artiklom v uhorskom pohraničí.

Odievanie šľachtičien „na uhorský spôsob“

Hrobové nálezy odevov z nášho územia naznačujú, že ženy pochované v 2. polovici 16. storočia bývali ešte obvykle odeté podľa španielskej módy. Až v hroboch z prvých desaťročí 17. storočia sa našli ženské odevy uhorského typu. Na rozdiel od uhorského mužského odevu, ktorý sa sformoval už v priebehu 16. storočia, proces tvorby špecifického uhorského štýlu v ženskom odievaní teda začal značne neskôr.

Podstatnú úlohu v odievaní uhorských šľachtičien zohrali celkom iné vplyvy a podnety než v odievaní mužov – teda zjavne nie podnety východoázijské či orientálne. Možno konštatovať, že bol podnetovo oveľa komplikovanejší: a tak výsledok vykazuje aspoň tie najšpecifickejšie znaky renesančného odevu nemeckých mešťanok, talianskych urodzených žien a v neposlednom rade obsahuje prvky španielskej dvorskej módy. Zaujímavosťou je, že tento renesančný základ pretrval aj v nasledujúcich storočiach a prispôsobovanie sa aktuálnym módnym trendom sa prejavovalo len veľmi citlivo: mierne sa menila silueta sukne (čo sa ľahko dalo upraviť spodničkami), tvar vý-

strihu a goliera na košeli a vrchnom živôtku, ale najvýraznejšie boli zmeny módy viditeľné na úprave vlasov. Uhorské šľachtičné mali odev vyskladaný z nasledovných súčastí: bohato nazberkanej spodnej košele s výraznými rukávami, hlboko šnurovaného živôtika, kruhovej sukne a zástery. K tomu patrilo spočiatku stále neodmysliteľné okružie podľa španielskej módy, ktoré až okolo r. 1630 ustúpilo hlbšiemu výstrihu a rozmernému golieru v tvare podkovy, zhotovenému z naškrobenej čipky.

Zatiaľ čo v prvej tretine 17. storočia mal uhorský ženský odev ešte pomerne strohú siluetu i farebnosť, postupne okolo polovice storočia dospel vo svojej slávnostnej verzii k výraznej dekoratívnej okázalosti – preto aj v maďarčine sa tento príležitostný reprezentančný odev (tak mužov, ako aj žien) nazýva „*díszmagyar*“. Nie náhodou sa takto prezentovali najmä nevesty na svojich zásnubných či svadobných portrétoch: ich odevy boli ušité z najjemnejších a najdrahocenejších materiálov, bohato vyšívané zlatom a striebrom, zdobené zlatými prámikmi i čipkami, pričom efektný účinok maximalizovala aj kombinácia jasných farieb a vzorov na jednotlivých kusoch odevu. Predošlé typy golierov definitívne odznegli okolo polovice storočia a boli nahradené širokými radmi čipiek lemujúcich bohato nariasené košeľové priekrčníky. Tie mali tendenciu postupne čoraz výraznejšie odhaľovať hrud' a plecia nositeľky.

Tento slávnostný odev uhorských šľachtičien spravidla vždy dekorovalo množstvo šperkov s farebnými drahými kameňmi a emailmi, čomu sa podrobnejšie venujeme v samostatnej kapitole o šperkárstve. Okrem šperkov ho zdobilo tiež veľa pestrých textilných mašlí na hrudi i na dvakrát podkasaných bohatých rukávoch

vrchnej mušelínovej košeľe, pod ktorú sa spravidla oblieka ešte košeľa nepriesvitná. Pred koncom 17. storočia sa už uhorský ženský kostým i úprava účesu výraznejšie riadi francúzskymi, Viedňou sprostredkovanými módnymi trendmi: bežnou záležitosťou je už tuhá planžeta pod hrudným šnurovaním živôtika, podkasanie skrátenej rukávov pod lakťom a dokonca nosenie výstredného vysokého účesu zvaného „fontange“.

Po satumarskom mieri sa uhorský ženský odev (ako aj mužský) stáva pre šľachtu výrazom spätosti s tradíciou predkov, v dôsledku čoho si udržiava priaznivcov viac-menej len medzi hornouhorskými zemianskymi rodmi evanjelickej konfesie. Vysoko reprezentačný ráz uhorského ženského odevu sa obnovuje až po dlhých desaťročiach - v čase uhorskej korunovácie Márie Terézie (1741), no v tejto okázalej podobe sa už vníma len ako „gala“ odev na zvláštne spoločenské príležitosti národného významu (napr. pri kráľovských korunováciach, v čase zasadania uhorského snemu, dvorných báloch a pod.).

Jeho silueta i výzdoba boli v nasledujúcich dvoch-troch storočiach už celkom ovplyvnené súdobou viedenskou dvorskou módou podľa francúzskych trendov. Zostali z neho len hlavné špecifické znaky: šnurovanie korzetového živôtika s trojuholníkovým klinom, podkasané rukávy košeľe, sukňa s priesvitnou zásterou a typické perlové šperky na krku i zápästiach. Pri príležitosti korunovacie Františka I. a jeho manželky Márie Terézie za nový uhorský kráľovský pár (1792) zareagoval reprezentačný uhorský ženský odev na aktuálnu esovkovú siluetu poslednej francúzskej predrevolučnej dekády: namiesto mohutnej obručovej sukne tereziánskej éry už postačovali vankúšové vypchávkové a veľkolepé rokokové róby a *la francaise* už nahradili jemné košeľkové šaty (*chemise*)

s radmi volánikov na hrudi, pri dolnom okraji nad členky skrátenej sukne a na okrajoch rukávov. Po kratučkej etape empírového strihu, kde bolo typickému uhorskému šnurovaníu vyhradené len úzky pruh prs, sa napokon pásová línia opäť vrátila na svoje miesto. Pri slávnostnom uhorskom mužskom i ženskom odeve sú opäť obľúbené pevnejšie zamatové tkaniny sýtej červenej, zelenej alebo fialovej farby s bohatou zlatou alebo striebornou výšivkou, v kontraste s jemným bielym mušelínom zástery a rukávov.

Najkrajšiu a pre druhú polovicu 19. storočia v mnohých smeroch „kultovú“ uhorskú róbu si nechala ku svojej uhorskej korunovácii (1867) ušiť cisárovná Alžbeta, manželka Františka Jozefa. Samozrejme, mala byť podľa najnovšej francúzskej módnjej siluety, žiadajúcej krinolínovú sukňu, preto Alžbetinu korunovačnú róbu zhotovil jeden z najvýznamnejších parížskych módných salónov tej doby – salón Charlesa Frederica Wortha.

Podobne aj posledná uhorská kráľovná Zita bola v roku 1916 symbolicky korunovaná v odeve ušitom najvýznamnejším peštianskym módnym salónom Gézu Girardiho, na ktorom však výšivky zhotovili najlepšie vyšivačky domáceho Spolku Isabella pod vedením Márie Holóssyovej.

3.3 Remeslá zamerané na spracovanie a výzdobu textilu, so zreteľom na dejiny, techniky a motívy výšivky

Výšivkárstvo (správne je aj vyšivačstvo) sa na našom území rozvíjalo ako jedno z najvýznamnejších umeleckých remesiel. Ručne zhotovená výšivka je vo všeobecnosti najpôvodnejšou technikou výzdoby odevných a úžitkových textílií, až neskôr pribúdali rôzne ďalšie spôsoby a techniky.

Už v ranom stredoveku malo výšivkárstvo mimoriadne uplatnenie najmä v sakrálnom kulte, pri výzdobe liturgických textílií – paramentov. Efektnosťou používaných materiálov i náročnosťou výšivkárskeho techník zohrávali paramenty v posvätnom kulte stredovekej kresťanskej liturgie obdobný význam ako drahocenný liturgický riad.

Ranogotické dvorské vyšivačské dielne ako miesto vytvárania excelentných vladárskych votívnych paramentov

Najstaršie doklady vysokej vyšivačskej zručnosti späté v širšom kontexte aj s naším územím nepochádzajú z prostredia kláštorných vyšivačských dielní (ako by sme sa mohli domnievať), ale z dvorského prostredia. Smerujú nás na dvor prvého uhorského kráľovského páru - Štefana I. a Gizely, ktorý pred poľským zabratím Nitrianskeho kniežastva (1001) sídlil práve na Nitrianskom hrade. Zrejme už v poslednej dekáde 10. storočia v Nitre a potom v Ostrihome fungovala ich dvorská vyšivačská dielňa, v ktorej vznikali aj materiálovo drahocenné a časovo aj technicky náročné votívne paramenty. Známe je, že tu bol v roku 1004 vytvorený ornát určený ako *ex votum* pre

pápeža, no bohužiaľ, v 18. storočí prišlo k jeho deštrukcii. Naproti tomu sa dodnes zachoval kompaktné vyšívany pluviál z roku 1031, ktorý kráľovský pár nechal zhotoviť pre svoju korunovačno-pohrebnú katedrálu v Stoličnom Belehrade (Székesfehérvár) pravdepodobne pri príležitosti pohrebu svojho tragicky zomrelého syna a následníka trónu, Imricha. Plášť teda vznikol ešte za života kráľa Štefana I. (+1038), ktorý je na ňom aj so svojou manželkou a synom Imrichom vyobrazený v medailónových výšivkách. Až v roku 1290 bol sekundárne prešíty na **uhorský korunovačný ornát** a teda prvý raz použitý ku korunovácii kráľa Ondreja II. Posledný v ňom bol korunovaný Karol IV. Habsburský za uhorského kráľa (1916). V literatúre tento korunovačný ornát nachádzame aj pod označením „svätoštefanský“, čo však treba chápať v uvedených súvislostiach. Uchovávaný je v Kaiserliche Schatzkammer vo viedenskom Hofburgu.

Pluviál s rozmermi cca 2,3 x 1,6 m je vyšívany stonkovým a plochým stehom (02) hodvábnymi a zlatými niťami na bohato vytkávanom hodvábnom brokáte. Na polkruhovej ploche plášťa sú vo vlysoch rozmiestnené aj viaceré vyobrazenia Krista v mandorlách, postavy apoštolov, prorokov, anjelov, ale aj bájne zvieratá a veduty s palácovou architektúrou. Z hľadiska inšpiračných zdrojov tieto výšivky poukazujú na prepojenie byzantskej remeselnej tradície s nemeckou „karolínskou“ motivikou a azda aj priamo na nemecké dobové analógie.

„Zlatý vek“ výšivky v 14. až 16. storočí: výšivkárstvo ako cechovo organizované remeslo

S výnimkou vyššie spomínaného korunovačného ornátu, ešte niekoľko nasledujúcich storočí bolo bežné jednotlivé motívy a námety komponovať jeden vedľa druhého

voľne, bez akéhokoľvek ohraničenia. Možno konštatovať, že najväčší rozkvet sakrálneho výšivkárstva u nás nastal najmä v 15. storočí. Vyšivačské práce na sakrálnych textíliách v tom čase už neboli len náplňou práce v ženských kláštoroch, ani sporadickou votívnou aktivitou zbožných manželiek stredovekých veľmožov a ich „fraucimoru“.

MAĽOVANIE IHLLOU

Mnohé paramenty už vznikli aj na objednávku bohatých meštianskych donátorov v mestských dielňach zručných majstrov-vyšivačov, ktorí boli organizovaní v spoločnom cechu maliarov a vyšivačov. Práve vďaka ich úzkej spolupráci sa začali objavovať aj veľmi náročné vzory výšiviek, pretože ich spravidla maliari predkreslili priamo na textíliu. Nie nadarmo sa aj typická výšivkárska technika vrcholnej gotiky nazýva rečovo „maľovanie ihlou“ (lat. *opus anglicanum*), odborne ako kombinácia rozštiepeného a atlasového stehu, pretože využitím množstva farieb a odtieňov hodvábnych nití sa dosiahol efekt podobný maliarskemu tieňovaniu v temperovej technike. Nemáme síce z nášho územia doklady o zastúpení tejto vyšivačskej techniky aj pri zdobení profánnych odevov, ale nepochybne aj v tejto oblasti patrila k základnému portfóliu spôsobov dekorácie odevu či odevných doplnkov (gotické dámske opasky a taštičky). V paramentike a podobne aj v sekulárnom, spravidla šľachtickom dvorskom odevu si „maľba ihlou“ (samozrejme, v určitých časových sínusoidách) udržala popularitu až do 19. storočia, s opätovným vzopätím v tereziánskej ére.

RELIÉFNA VÝŠIVKA

Vrcholom precíznosti a trpezlivosti bola mimoriadne exkluzívna technika plasticky modelovanej, „reliéfnej

výšivky". V českom a hovorovo aj v našom prostredí sa už od stredoveku označovala ako „krumplovaná“, resp. „grumplovaná“. Mala rôzne podoby populárne v rôznych obdobiach, ale vždy ju tvorilo podkladanie výšivných motívov podložkami z kartónu, kože alebo textilnou výplňou („vatovanie“) na spôsob reliéfnych textilných aplikácií. Samotné vyšívanie sa realizovalo kombinovaním rôznych stehov aj vo viac vrstvách cez seba, s použitím pestrých farebných hodvábov i kovových zlatých a strieborných nití, niekedy i našívaním perál a drahých kameňov. V stredoveku bolo obľúbený skutočne extrémny „3D“ reliéf takýchto vyšivných kompozícií, čo sa dosahovalo zostavením konečnej výšivky z viacerých samostatne strihaných dielikov a ich naaplikovaním na rúcho s pomocou vrstvenia spomínaných podložiek a výplní. Jednou z najkrajších ukážok takejto plastickej výšivky z nášho územia je **Báthoryovská kazula** zo 16. storočia. V ranom baroku sa krumplovaná výšivka opäť dostala do popredia, no už značne pozmenená: vyrezaný motív z tvrdej podložky sa zafixoval stehmi na povrch textilu a následne sa poobšíval kovovými vláknami alebo hodvábnymi niťami tzv. príložným stehom. V prípade použitia kovových, zlatých alebo strieborných nití vizuálne vyznievali takéto výšivky ako tepané z kovu.

Vzorkovníky, renesančná globalizácia ornamentiky a infiltrácia profánnych motívov do sakrálneho kontextu

V období renesancie sa v dôsledku ikonoklastických tendencií v protestantskom reformovanom prostredí dostala sakrálna výšivka do čiastočnej stagnácie, takže v pozícii hlavného objednávateľa sa v 16. a v 17. storočí ocitla najmä katolícka cirkevná hierarchia. Módou je ne-

chať dobre vyznieť luxusnú textíliu, z ktorej je ornát ušitý a výšivku symetricky koncentrovať do dorzálného kríža alebo troch vertikálnych pásov na chrbte. Podstatnú úlohu zohrávajú populárne talianske a nemecké vzorkovníky výšiviek, dostupné na našom území zhruba od druhej štvrtiny 16. storočia (napr. vzorkovník Nicolasa Basseeho. *Neu Modelbuch*, 1568; príp. tzv. kolínsky *Musterbuch* Petra Quentela z roku 1527 a 1529, alebo známy norimberský *Schön Neues Modelbuch* Hansa Sibmachera z roku 1597, reprint 1604). Tieto rozširujú hlavne škálu profánnych motívov a ornamentiky, čo je bez pochyb najväčšou devízou renesančného výšivkárstva. Zložené sakrálné námety sa v tomto období inšpirujú talianskymi predlohami, ktoré dokázali európskym solventným zákazníkom sprostredkovať podobu svätcov dokonca aj z Botticelliho či Pinturicchiových malieb. Takúto inšpiráciu nezaprie napr. klasicky veľkolepá **kazula Tomáša Bakócza z roku 1510**, dnes prezentovaná v katedrálnom múzeu v Ostrihome.

Ako sme už spomenuli, sekundárne sú na cirkevné paramenty prešívane aj profánne textílie: odevy, erbové zástavy, konské prikrývky a pod., ktoré už neraz boli ozdobené výšivkou. Tým sa vlastne postupne zjednocuje škála renesančných vegetamorfnych motívov a ornamentov obľúbených a vhodných tak pre profánne reprezentačné textílie, ako aj pre sakrálné paramenty. Zvlášť v 17. storočí zdobia textil – či už rozptýlené v drobnejšom dezéne, alebo usporiadané v širokých bordúrach – početné vyšívane klinčeky, ruže, ľalie, zvončeky a granátové jablká. Nemožno opomenúť faktor orientálnej výšivky: vzory a techniky „tureckej“ výšivky v prostredí prakticky trvalého osmanského susedstva, s ktorým sa v časoch prímeria čulo obchodovalo, v Uhorsku veľmi skoro zdomác-

neli. Vysoko hodnotené boli samotné turecké zajatkyne zručné v umení výšivkárstva.

Okrem plného a retiazkového stehu boli od 15. storočia stále populárnejšie aj typy prelamovanej a sieťovej výšivky (tal. *reticella*; fr. *point coupe*). Úspešný Vinciolov vzorkovník s výšivkou tohto typu vyšiel v roku 1587, v reprinte v roku 1609 pod názvom *Les Singuliers et Nouveaux Pourtaicts*. Naproti tomu talianska grotesková ornamentika ako leitmotív talianskeho manierizmu, sa u nás v nástennej maľbe objavila až poslednej dekáde 16. storočia. Vo výšivke však zostala len zriedkavo používaným motívom – aj to nie v sakrálnom kontexte a viac-menej až v 17. storočí.

Rozmach profánnych výšivkárskeho techník v 17. - 19. storočí: vyšívanie ako typická „ženská záležitosť“

V období nastupujúceho baroka, sa vyšívanie stáva v čoraz väčšej miere záležitosťou žien panskej domácnosti („fraucimor“) a mešťanok.

Cenným zdrojom správ o množstve a výzdobe rozmanitého textilu v šľachtických domácnostiach dnes môžu byť dobové inventáre zariadenia šľachtických sídiel či výbav urodzených neviest. Zvlášť popisne sú uvádzané mužské i ženské uhorské odevy, na ktorých má výšivka v tomto čase obdobný efekt ako v stredoveku na sakrálnych paramentoch. Vyšívajú sa bohato nazberané rukávy košeli, zástera, ženský živôtik i sukňa, mužský dolomán, mentieka i „panczér“ košeľa. Vynikajúce ukážky tohto druhu sa zachovali v esterházyovskej rodovej kolekcii textilu na hrade Forchtenstein, z ktorých viaceré bližšie prezentujeme v predošlej kapitole.

ŠIROKOSPEKTRÁLNE UPLATNENIE ŠKÓFIOVEJ VÝŠIVKY

Výšivkami sa však zdobia nielen profánne **sviatočné a reprezentančné odevy, liturgické rúcha, paramenty** (najmä votívne oltárne antependiá,) ale už v stále väčšej miere aj bytové a odevné textílie: plachty, obrusy, prikrývky, obliečky na vankúše, uteráky, ručníky, košele, zástere, či iná osobná bielizeň. Hoci sa tieto šili prevažne z jednoduchého jemného plátna, zdobili sa mimoriadne drahou škófiovou výšivkou. Škófiom sa pôvodne nazývalo zlaté vlákno vysokej rýdzosti, ktoré bolo už od stredoveku až do konca 17. storočia dôležitým osmanským obchodným a výmenným artiklom. Logicky sa takéto drahocenné výšivky nepoužívali na bežný úžitkový, ale skôr „parádny“ textil prestieraný pre špeciálne príležitosti. Väčšie plochy výšivky sa riešili v podobe vsádzaných bordúr, aby sa dali pred nevyhnutným práním odopnúť alebo odpárať. Neskôr sa škófiom začalo vyrábať aj v Uhorsku, až sa napokon tento termín začal používať na výšivky kovovými (aj pozlátenými) niťami všeobecne.

Škófiom je základným vláknom používaným aj pri vyšívaní **slávnostných konských postrojov**. Konské čabráky (prikrývky), prepychové sedlá a puzdrá na luk a šípy (tulec) patrili v 17. a 18. storočí jednoznačne k najokázalejším a technicky najprecíznejším výrobkom majstrov vyšívачského remesla tak v Uhorsku, ako aj v Osmanskej ríši.

BIELA A GOBELÍNOVÁ VÝŠIVKA

V 18. storočí sú obľúbené aj ďalšie spôsoby vyšívania: najmä jemné, tzv. biele šitie, ktoré sa často používalo na ozdobu odevnej i posteľnej bielizne, čepčekov, šatiek a furtušiek; ďalej tiež krížikový gobelínový steh vytvárajúci vzor na sieti. V dobovej francúzskej terminológii

sa nazýval *petit de point* a *gros de point* – podľa veľkosti a hustoty plátrovej väzby textílie, ktorá sa mala vyšívať (spravidla to bola konopná alebo ľanová textília). Stále bola ou väzbou ej väzby vzor, tiež stále obľúba pestrej, jemne plastickej výšivky typu „maľovanie ihlou“.

Historizujúce a ľudové inšpirácie vo výšivke 19. a raného 20. storočia

V 19. storočí sa popri snahách o historizmus dajú vo výšivke badať stále silnejúce ľudové tendencie, vo svojej podstate ovplyvnené postupom času zľudovenou tradíciou spomínaných vyšívaných bytových a odevných textílií z domáceho ľanového či konopného plátna. Práve v prostredí dedinských vyšívačiek sa tak uchovávalo a variovalo pestré portfólium vzorov a techník domácej historickej výšivkárskej produkcie. Znovuobjavenie ich krásy a významu bolo príznačné pre obdobie nastupujúcej secesie, keď sa v kontraste k priemyselnej výrobe zvlášť vysoko oceňujú výsledky kreatívnych ručných prác. Výstižným príkladom je oceňovanie západoslovenskej „ciferskej“ výšivky v najvyšších európskych spoločenských kruhoch, ako aj na mnohých svetových výstavách millénárnej éry.

VÝŠIVKÁRSKY SPOLOK ISABELLA

Ženský spolok Isabella, oficiálne založený 20. decembra 1895 pod nemeckým názvom „*Frauen-Verein zur Unterstützung der Stickerei Hausindustrie in Pressburg und Umgebung*“, si vo svojom názve i stanovách dal za úlohu podporovať a propagovať domáci výšivkársky priemysel. Na prelome 19.-20. storočia spolok predstavoval najväčšiu organizáciu svojho druhu nielen v Rakúsko-Uhorsku, ale nemal obdobu ani v ostatnej Európe. Zásľuhu na

tomto úspechu niesli najmä dve osobnosti: jeho najprominentnejšia patrónka a propagátorka, arcivojvodkyňa Isabella Habsburská (podľa ktorej bol spolok pomenovaný) a predovšetkým mimoriadne kreatívna a zručná vyšívачka Mária Hollósyová (1. 2. 1858 Opoj – 15. 4. 1945 Cífer).

Hollósyovej úspech spustili už v roku 1888 dve ňou vlastnoručne zhotovené krojované bábiky, ktoré si ešte ako pošmajsterka vystavila na pošte v Križovanoch nad Dudváhom (vtedy Keresztúr). Tam si ich všimla grófka Šarlota Zichyová, dvorná dáma cisárovnjej Alžbety, pre ktorú ich od Hollósyovej vyžiadala. Bábiky boli zaslané na výstavu do Pešti a na základe ich úspechu bola uhorskou vládou navrhnuté zriadenie výšivkárskej školy v Križovanoch, pod vedením Márie Hollósyovej. Od júna roku 1892 škola presídlila do areálu veľkého zichyovského kašieľa v Cíferi, kde fungovala až do roku 1919. Hollósyovej príklad nasledovali ňou vyškolené šikovné vyšívачky, napríklad Irma Ballnerová, ktorá potom viedla obdobnú školu v Dubnici (práca Irmy a jej sestier sa tešila veľkej obľube u arcivojvodkyne Isabelly) a v Papradne pôsobiacca škola Štefanie Mitickej.

Výrazný podiel na propagovaní ručných ženských prác širšieho bratislavského regiónu mala arcivojvodkyňa Isabella, žijúca od roku 1887 so svojím manželom, arcivojvodom Friedrichom a deťmi v bratislavskom Grassalkovichovom paláci. Isabella bola najprominentnejšou propagátorkou výrobkov západoslovenských výšivkárskech dielní, sprostredkovaných skrze v roku 1895 zriadený spolok Isabella do celej Európy. Spolku dokonca poskytla ako sídlo jednu z budov v areáli svojej bratislavskej rezidencie (dnes budova na Štefánikovej ulici č. 2). Zakladajúcimi (a platiacimi) členkami spolku boli zväčša šľachticné a bohaté bratislavské meštianky, z ktorých sa volila osem-

členná výberová komisia: v jej kompetencii bolo vybrať z návrhov jednotlivých odevných modelov a výšiviek tie najlepšie, dohliadať na prvotriednu kvalitu prevedenia i použitého materiálu, nakoľko mnohé zrealizované výrobky boli určené pre najvyššie postavenú habsburskú i zahraničnú klientelu. Produkciu tvorili hlavne vyšívane ženské a detské odevy, ale v nemalej miere vznikali aj výšivkou zdobené odevné doplnky a bytové textílie (stolná a posteľná bielizeň, záclony, obrusy a iné ozdobné predmety). V odevoch boli zohľadnená tak tradícia (vyšívane motívy a čiastočne aj jednoduchšie strihy), ako aj najnovšie módné trendy (secesia a neskôr vplyv hnutia Arts & Crafts). Vzory k vyšívaniu najčastejšie vytvárala Mária Hollósyová, ktorá v porovnaní s ostatnými vyšívačkami – „učiteľkami“ jediná dostávala zhruba dvojnásobný plat a percentá z obratu. Do jej kompetencie patrili asi do roku 1903 aj návrhy odevov, neskôr však bola prijatá aj kreslička návrhov Ida von Udvarnoky. Realizáciu výšiviek mali na starosti početné dedinské vyšívačky: napríklad okolo prelomu storočí ich bolo do prác zapojených asi 1500. Ekonomickú agendu bratislavskej centrály a propagáciu na výstavách viedla prakticky po celý čas existencie spolku Melánia Manzoniová. Podstatnú časť výrobkov Hollósyovej a ďalších vyšívačiek však tvorili aj sakrálne paramenty (omšové rúcha, oltárne antependiá, baldychýny a zástavy) a v povojnových rokoch hlavne rôzne profánne spolkové zástavy. Spolok pravidelne prezentoval tvorbu západoslovenských vyšívačiek na domácich i zahraničných výstavách: v rokoch 1896 získali Hollósyovej výšivky druhú cenu na Millenárnej výstave v Pešti, o štyri roky neskôr dokonca Grand Prix na prestížnej parížskej Svetovej výstave. Z množstva vyšívaných výrobkov, ktoré vznikli pod hlavičkou spolku, sa však dodnes zachoval

(a je identifikovaný) len zlomok, často vďaka voľnejším kópiám originálnych súborov paramentov, vytvorených samotnou Hollósyovou (kópie kolekcií ornátov pre smútočné omše, objednané grófkou Zichyovou a pod.). Mnoho svojich vzácných ručných prác venovala na sklonku života kostolu v Cíferi. Zopár kusov uchováva Múzeum baziliky v Ostrihome, ako aj SNM-Historické múzeum v Bratislave. V posledných rokoch boli identifikované aj ďalšie doteraz neznáme práce (napr. v súboroch starobylých paramentov trnavských a bratislavských kostolov, prípadne jedna procesiová zástava a antependium v zbierkach SNM-Múzea Červený Kameň). Vďaka periodiku *Modenwelt* z 9. júna 1895 poznáme originálny variant tzv. Isabella-blúzky, teda živôtik nápadne inšpirovaný ľudovým ženským vyšívaným opleckom, doplnený sukňou z rovnakého materiálu. Najvyšším vyznamenaním Hollósyovej majstorskej kreativity bolo nepochybne vytvorenie a vyšitie **korunovačných šiat kráľovnej Zity (1916)**, z ktorých pre krátkosť času bol urobený len driek, čepiec zvaný diadém, črievičky a rukavice. Ostatné časti urobili v Pešti.

Po vzniku prvej ČSR sa spolok Isabella pre nedostatok podpory zo strany štátu rozpadol: na jeho základoch vznikla v roku 1919 nová spoločnosť Detva. Predtým vysoko finančne aj úspechom oceňovaná Hollósyová dožila svoj život krátko pred skončením druhej svetovej vojny v biednych podmienkach.

4. KERAMIKA A SKLO

4.1 Habánska fajansa a jej odkaz v lokálnej džbánkarskej tradícii 18. a 19. storočia

Keramická výroba na Slovensku sa od stredoveku sú-tredila do troch remeselne špecifikovaných výrobných odvetví: hrnčiarstvo, kachliarstvo a džbánkarsstvo. Pro-dukovali ju jednak remeselníci pracujúci mimo cechu a v duchu odovzdávanej tradície (ľudové remeslo a habá-ni), okrem nich remeselníci združení v rámci vidieckych a mestských hrnčiarskych alebo džbánkarskych cechov a najvyššiu produkciu napokon dosahovali profesionálne organizované manufaktúry a továrne.

Fajansa na našom území pred príchodom habánov

Kachliarstvo a hrnčiarstvo sú staršie ako džbánkars-stvo, ktoré je späté až s fajansovou technikou – u nás uce-lenejšie protežovanou a produkovanou až habánskymi keramikármi. Nemožno však pritom tvrdiť, že predtým sa na našom území aspoň lokálne fajansové, teda dvojfá-zovo vypaľované keramické výrobky s cíničito-olovnato bielou glazúrou nevyskytovali. Koncom 15. storočia však boli buď dovážané z Talianska, alebo vytvárané priamo tu talianskymi majolikármi, ktorých do Budína pozval Matej Korvín kvôli prácam na majolikových reliéfoch, kachliach a dlaždicách pre svoju rezidenciu. Je známe, že budínsku kráľovskú dielňu v roku 1485 založil a viedol skúsený ta-liansky majster Pietro Andrea de Faenza z Cassa Bettini (Bettiniho dielňa vo Faenze). Dá sa predpokladať, že bu-dínska kráľovská dielňa zrejme následne pracovala aj na objednávkach predmoháčskej uhorskej šľachty žijúcej na našom území.

Habáni a ich nábožensky determinovaný prístup k životu a k práci

Spočiatku pejoratívne pomenovanie „habáni“ dostali u nás príslušníci sekty tzv. novokrstencov (anabaptisti), ktorí sa do strednej Európy tlačili v dôsledku náboženského útlaku zo Švajčiarska, Nemecka i severného Talianska. Na Morave sa pre nich ujalo pomenovanie „toufar“.

Sekta vznikla v roku 1524 v Curychu a striktne stavala na radikálnom ponímaní lutherovsko-zwingliovského reformovaného kresťanstva. Od bežného obyvateľstva sa príslušníci sekty odlišovali predovšetkým spôsobom života: ich snahou bolo žiť v radikálnej sociálne rovnocennej komunite, takže v „spoločnej domácnosti“ žilo spravidla 200-300 ľudí, v najväčších dvorcoch až do 1000 ľudí. Ich domy a dvory (t. j. komunitné dvorce) boli situované mimo dediny, zväčša v blízkosti potoka alebo rieky, aby mohli prevádzkovať svoje mlyny a dielne na vodný pohon. Komunita mala vlastnú správu, spoločnú kasu aj hospodársky majetok, v záležitostiach svojich príslušníkov vynášala najvyššia rada s biskupom vlastné rozsudky a rozhodnutia. Habánske komunity boli kvôli výborne podelenej organizácii remeselných a hospodárskych prác schopné samostatnosti aj v oblasti remesiel, dokonca v mnohých z nich vynikali a tak boli vyhľadávaní aj domácim obyvateľstvom. Takým remeselným odvetvím bolo napríklad džbáňkarstvo, hrnčiarstvo, kachliarstvo a iné oblasti keramickej produkcie, tiež tkáčstvo a krajčírstvo, tiež kníhviazačstvo, nožiarstvo, zámočníctvo a kováčstvo, garbiarstvo, brašnárstvo či debnárstvo – spolu boli tvoriví prinajmenšom v tridsiatich remeselných odvetviach. Naopak, niektoré činnosti a remeslá pre nich boli z náboženských dôvodov zakázané, napr.

obchodovanie, výroba zbraní, výroba prepychových oděvov, prevádzkovanie krčmy atď.

Migrácia habánov v rámci strednej Európy

Habánska remeselná produkcia tvorí neodmysliteľnú, unikátnu a pre nasledujúce generácie mimoriadne inšpiratívnu zložku umelecko-remeselnej hmotnej kultúry v mnohých krajinách strednej Európy: okrem Slovenska tiež v Čechách (najmä na Morave), v Maďarsku a v Rakúsku. Habánske umelecko-remeselné pamiatky sú tak doložené v krajinách, v ktorých sa členovia tejto ultra-reformovanej náboženskej sekty po vyhnaní zo svojich švajčiarskych a nemeckých dvorcov pokúšali vytvoriť si nový domov. Nútená habánska migrácia začala vlastne do roka po vzniku sekty. Usadili sa najskôr na Morave v mikulovskom regióne – na panstvách rodov Žerotín a Liechtenstein, ktorí boli v 16. storočí významnými prívržencami reformovaných cirkví. Tu už v druhej štvrtine 16. storočia habáni zriadili svoj najväčší moravský dvorec v Podivíne.

Vzhľadom na slobodnejšie náboženské pomery a najmä v dôsledku rekatolizačného tlaku v Českom kráľovstve po bitke na Bielej Hore sa spoločenstvá postupne usádzali aj u nás. Uvádza sa, že v tom čase z Moravy emigrovalo cca 15 000 až 20 000 novokrstencov, z toho väčšina práve na západné Slovensko, iní do Sedmohradska. Pre svoj hospodársky prínos boli akceptovaní nielen nekatolíckou šľachtou, ale aj tunajšími vedúcimi katolíkmi na čele s ostrihomským arcibiskupom. Ako prvé vznikli dvory v Sobotišti (v r. 1546, stalo sa ich slovenskou „metropolou“ a sídlom habánskeho biskupa), Dojči, Gbeloch, Senici, Kútoch a v Brodskom (okolo roku 1547), ale tiež na druhej strane Malých Karpát: v Horných Orešanoch

(1547). Neskôr aj vo Veľkých Levároch (1588), kde sa torzo ich spoločného domu s dvorom zachovalo dodnes. Ďalšiu fázu prílevu habánov po roku 1622 zvýšila počet usadených v niektorých už spomínaných lokalitách, pričom nové spoločenstvá boli zakladané pod patronátom Pálffyovcov a Erdődyovcov v širšom okolí Trnavy (Častá, Dechtice, Vlčkovce, Chtelnica Dobrá Voda) a s kuratelou Illésházyovcov napr. v Dubnici a Soblahove. V druhej tretine 17. storočia tak dosiahla ekonomická úroveň habánskych komunít svoju konjunku, čo však, paradoxne, postupne narúšalo ich sociálnu jednotu a solidárnosť. Množili sa priestupky voči požadovanej životnej askéze. Niektoré komunity z vonkajších alebo vnútorných príčin časom zanikli, preto sa viaceré habánske dvory existujúce v 16. a 17. storočí postupne zlučovali. V roku 1685 napokon aj samotná novokrstenecká cirkev dospela k zrušeniu požiadavky kolektívneho vlastníctva, čím uvoľnila proces vlastného vnútorného rozkladu habánskych spoločenstiev. Zatiaľ čo v roku 1678 existovalo ešte sedem spoločných dvorov (Sobotište, Dechtice, Trenčín, Veľké Leváre, Moravský Sv. Ján, Košolná, Častá), začiatkom 18. storočia ich zostala už len polovica. Trend postupnej asimilácie Habánov s domácim obyvateľstvom stále silnel a dovŕšil sa v druhej polovici 18. storočia.

Periodizácia ideového, formálneho a dekoratívneho vývoja habánskej fajansy

Habáni boli hlavnými producentmi fajansových džbánkarských a kachliarskych výrobkov v stredoeurópskom podunajskom regióne.

Pre vlastnú potrebu si však vyrábali riad čo najjednoduchší a so starými kusmi riadu si vystačili až do ich absolútneho opotrebovania. Dodržiavali prísny zákaz pone-

chávať si alebo v komunite niekomu venovať luxusnejšie výrobky.

Známe maľované fajansové kusy teda vznikali najmä pre vonkajších zákazníkov z radov mešťanov, remeselníckych cechov a šľachtických rodov, na panstve ktorých sa smeli usadiť. Z uvedených dôvodov to museli byť mimoriadne kvalitné a vkusné nádoby zodpovedajúce reprezentančným nárokom a vkusu šľachty, popritom však nesmeli poburovať ani samotných nábožensky upätých habánskych džbáňkarov. Výnimočná kvalita predurčovala habánske fajansové výrobky na príležitostný alebo spomienkový účel: ako pamätné misy, tanieri, džbány, ozdobné nádoby na ocot a olej apod. Celé spektrum habánskych fajansových výrobkov však dnes už možno odhaliť len v starých inventároch šľachtických obydľí, napríklad červenokamenských Pálffyovcov (okolo 1660), trenčianskych Illésházyovcov (1678), alebo napríklad v opise arcibiskupskej záhrady od sasko-weimarského kancelára Rudolfa Wilhelma Krausa (1660). Pre vznešených zákazníkov vznikali aj **svietniky, čiašky, misy obyčajné** i tzv. **šály** (misy s prelamovanými okrajmi), **umývadlá s džbánmi, džbány s cínovými vrchnákmi, čutory (ploskačky), hrnčeky, lekárnické albarellá** atď. Boli to luxusné výrobky, o čom svedčí aj fakt, že v inventárnych zoznamoch boli zaznamenávané hneď pod zlatníkymi a klenotníckymi prácami.

Zachované ukážky ich (najmä ranej) produkcie pre šľachtu jasne dokazujú, že boli schopné svojou kvalitou i vkusnou dekoratívnosťou konkurovať luxusným dovázaným talianskym fajansovým výrobkom. V strednej Európe prakticky túto málo dostupnú taliansku fajansovú produkciu nahrádzali. Pritom však, ako správne po-

strehla už Alžbeta Güntherová-Mayerová vo svojej štúdii o vzniku a vývoji majoliky, sa habáni nesnažili o imitáciu týchto luxusných talianskych majolikových riadov, ktoré sa nepochybne v domácnostiach ich panských zákazníkov nachádzali. Naopak, od začiatku vedome a premyslene kreovali osobitý a progresívny „habánsky typ“ majoliky.

Dôraz v ňom kládli na:

- vyváženosť estetickej a úžitkovej hodnoty tak, aby sa riady dali na stolovanie aj používať (a nielen vystavovať v kredencoch),
- tvarovú i dekoratívnu striedmosť, formy boli v základe odvodené od talianskych predlôh a obdobne aj maľované štyrmi vysokožiarovými „šmelcovými“ farbami (zelená, žltá, mangánová a modrá),
- kvalitu a luxus prevedenia tak hlineného črepu, glazúry aj maľby bol pre novokrstencov otázkou ich cti a poctivosti, určitou formou modlitby. Na tomto kritériu sa časom aj najzjavnejšie prejavoval morálny stav habánskeho spoločenstva.

K periodizácii novokrsteneckej keramiky sa dá pristúpiť tak so zohľadnením jej širších stredoeurópskych podôb a variácií, ako aj v kontexte čisto lokálnom-slovenskom. Napríklad nemecký bádateľ Kurt L. Rein vo svojom bádaní o huterských novokrstencoch v Nemecku dospel k nasledovnej periodizácii a terminológii:

1. KERAMIKA NOVOKRSTENCOV: medzi rokmi 1524 až 1622. Je to raná keramika huterských bratov, datovateľná na jednej strane založením sekty a na strane druhej štánym dekrétom vykazujúcim ich z Moravy (28. septembra 1622).

2. HUTERSKÝ „BIELY“ RIAD: medzi rokmi 1622 až 1685, teda po zrušenie kolektívneho vlastníctva v rámci habánskykh dvorcov. V tomto období sú habáni významne zapájaní do remeselnej hrnčiarsko-džbánkar-skej produkcie najmä pre šľachtu v niekdajšom Uhorsku a Sedmohradsku, teda na západnom Slovensku, v Maďarsku a Rumunsku, kam sa po exile z Moravy zväčša presunuli.

3. HABÁNSKA FAJANSA: zhruba medzi rokmi 1685 až 1730. Údajne až rokom 1667 v jednej listine z nášho územia sa prvý raz stretáme s výrazom „habán“ a postupnom prijímaní tohto označenia aj v iných krajinách. Je to riad „habánsky“, teda už silne poznačený viacerými deštrukčnými udalosťami a okolnosťami v živote uhorských habánov (zničenie mnohých ich dvorov Turkami v r. 1663; cesta za anabaptistami do Holandska s prosbou o finančnú pomoc v r. 1665, upustenie od komunitného vlastníctva a života (1685) a u mnohých aj odklon od pôvodnej viery a konvertovanie na katolicizmus). V habánskych dvoroch už napríklad nebolo neobvyklé nájsť aj krčmu.

4. POSTHABÁNSKA FAJANSA: ohraničená zhruba rokmi 1730 až 1770. Datovanie sa tu odvíja od roku 1733, kedy cisár Karol VI. vydal nariadenie, že deti smú krstiť len katolícki duchovní, pričom neuposlušnosť tohto rozkazu hrozilo núteným exilom. Roku 1761 uhorská dvorská kancelária na žiadosť kráľovnej Márie Terézie opakovane nariadila katolícky krst habánskych detí a poslala jezuitských misionárov na odolávajúce habánske dvory. Do dvoch rokov väčšina habánov konvertovala aj v najdôležitejšom – sobotištskom biskupsko-súdnom dvore, na počesť čoho dala v roku 1767 postaviť kaplnku.

Hoci sa dvojfázovo vypaľované keramické výrobky v našich habánskych dielňach pravdepodobne produkovali už v druhej polovici 16. storočia, najstaršie dochované sú až z raného 17. storočia. Vývoj habánskej fajansy na území dnešného Slovenska sa tak dá ilustrovať predovšetkým na výrobkoch zo 17. storočia. V porovnaní s Moravou je to teda minimálne o päťdesiat rokov neskôr. Naproti tomu máme na Slovensku dobre doložené aj neskoršie, prechodné obdobie (18. storočie), kedy už habánske prvky naplno prenikli do domácej (cechovej i ľudovej) fajansovej produkcie.

Vo všeobecnosti možno vo vývoji habánskej fajansy v priebehu 17. a prvej polovice 18. storočia na našom území definovať štyri základné vývojové fázy:

I.) RANÁ „PROGRESÍVNA“ FÁZA: prvá polovica 17. storočia.

Charakteristickou črtou ranej fázy habánskej fajansy bolo striktné dodržiavanie tvarovej i dekoratívnej striedmosti. Krása nádob mali spočívať len v kvalite črepu, glazúry a maľovaného rastlinného ornamentu. Habáni v tejto fáze vychádzali z formálne jednoduchšej talianskej fajansy a jej rastlinnej ornamentiky. Na čisto bielej olovnatocíničitej glazúre habánskej fajansy sa tak v prvej polovici 17. storočia uplatňujú jednoduché úponkové motívy, kytice či do venčeka stočené zelené vetvičky spolu s iniciálami objednávateľa alebo vročením, obyčajne maľované jednou či dvomi farbami z vysokožiarovej palety. Podľa tvaru vznikali výrobky buď točením na hrnčiarskom kruhu alebo spájaním hlinených plátov a vypaľovaním na dvakrát. Striedmosť výzdoby na bielom základe polevy raných habánskych fajáns sa však nie zriedka uplatňovala

až do začiatku 18. storočia a tak pri nedatovaných výroboch je veľmi ťažké určiť skutočný čas ich vzniku.

II.) FÁZA PREBERANIA CUDZÍCH DEKORATÍV-NÝCH PODNETOV: päťdesiate až osemdesiate roky 17. storočia.

V druhej fáze vývoja habánskej fajansy, ktorá nastupuje zvlášť po roku 1665 (v dôsledku cesty habánov do Holandska), sa rozširuje repertoár habánskych motívov o delftské vzory. Tieto prijímajú často v pozmenenej podobe: napríklad z chinoiserieí vytvárajú motívy domčekov a kostolíkov, zapájajú aj štylizované vtácie a zvieracie prvky, preberajú techniku šrafovania i čisto modro-biely dekor.

Druhý podnet vyšiel po polovici storočia z tureckej keramiky, ktorá inšpirovala habánskych majstrov k hustejšiemu dekoru, vyplňajúc celý povrch alebo bordúru nádoby. Spleť štylizovaných florálnych motívov spája klinčeky, tulipány, konvalinky, trávy a granátovníky do bohatších kytíc alebo vlysov. Tvary sú zreteľne barokovejšie: baňaté džbány s pyštekmi a často plastickým diagonálnym zvlnením tela džbánika alebo okraja taniera.

III.) FÁZA ODKLONU OD PÔVODNÝCH HABÁNSKYCH PROFESIJNÝCH REGULÍ: zhruba medzi rokmi 1690 až 1720/30.

Spomínané zrušenie kolektívneho vlastníctva komunity (1685) znamenalo završenie habánskej fajansy v jej čistej podobe. Na konci 17. a začiatku 18. storočia sa tak k predošlým doznievajúcim spôsobom výzdoby pridružujú aj zmeny v tónovaní samotnej glazúry: maľuje sa aj na sivomodrý alebo žltý podklad a na obľube získavajú „mramorované“ výrobky (na bielom podklade sa imituje

modrými, hnedými, fialovými či zelenými škvrnami mramorovanie). Medzi maľované motívy pribúdajú zvieratá (jelene, zajace), vtáctvo, či heraldické a cechové znaky, ktoré by boli ešte v prvej štvrtine 17. storočia pre habánske výrobky neakceptovateľné.

IV.) POSTHABÁNSKA „ASIMILAČNÁ“ FÁZA: zhruba medzi rokmi 1730 až 1770, resp. až do prvej polovice 19. storočia.

V uvedenom období sa už len zriedka dali nájsť habánske dielne fungujúce v starej estetike a spôsobe výroby. Výrobky tejto záverečnej fázy sa označujú skôr ako „habánsko-slovenská fajansa“. Bývalé kolektívne habánske dielne sa často zosúkromňujú, k čomu sa pridružujú aj sobášne zväzky slovenských džbánkarských tovarišov z dcérami habánskych majstrov a postupný odchod habánskych remeselníkov za prácou mimo komunitných dielní, napríklad aj do holičskej fajansovej manufaktúry.

Typovo je toto obdobie charakteristické miešaním habánskych tradičných prvkov s miestnymi ľudovými a tiež „vysokými“ podnetmi z holičskej manufaktúry (napr. produkcia dielne v Bolerázi pri Trnave). Škála fajansovej výzdoby sa okrem všetkých predošlých možností ešte dopĺňa o námety náboženské a postupne aj o ľudové žánrové postavy, dokonca aj o *chinoiserie*, teda motívy jednoznačne „východoázijské“. Zmeny sú evidentné aj z hľadiska tvarov: vykrúžené džbány sú už menej baňaté a skôr mierne hruškovito formované. Taniere a misy majú vlnitejší profil okrajov, sú to už typické barokové „šály“ s rebrovaním. Novinkou je aj používanie tretieho vypaľovania a tzv. mufľových farieb (karmínovo červená).

Z hľadiska kvality dochádza následkom tohto asimilačného procesu síce k zvyšovaniu dostupnosti fajan-

sového riadu širšiemu okruhu obyvateľstva, ale zároveň k výraznému znižovaniu prvotnej kvality keramického črepu, glazúry i prevedenia maľovanej výzdoby. Z džbánkarskej remeselníckej produkcie sa týmto v polovici 18. storočia nadobro vytráca povestná dôkladnosť starých habánskych majstrov.

4.2 Stredoeurópsky význam holíčskej fajansovej manufaktúry a boom kameniny v 19. storočí

Na území západného Slovenska získal v 1736 rozsiahle šaštínsko-holíčske panstvo manžel Márie Terézie a neskorší cisár, vojvoda František Štefan Lotrinský. V Šaštíne založil tkáčovne kartúnu (bavlnenej šatovky), v Holíči zriadil a najmodernejšími strojmi vybavil manufaktúru na výrobu fajansy.

Záhorské majetky Františka Štefana Lotrinského sa rozprestierali v oblasti, kde už od príchodu habánov nepretržite fungovala veľmi silná remeselná džbánkarská a hrnčiarska tradícia. Priamo v Holíči se skupina novokrstencov usadila s dovoľením vtedajšieho zemepána Petra Bakiča už v roku 1547 a zakrátko disponovali piatimi komunitnými dvormi, čím patrili k najväčším habánskym strediskám na západnom Slovensku. Habáni sú v Holíči doložení priebežne aj v druhej polovici 16. a prvej polovici 17. storočia. V mestečku sú zaznamenaní dokonca aj v roku 1770, teda v časoch ich postupnej spoločenskej aj profesijnej asimilácie s domácim „slovenským“ obyvateľstvom: zjavne ich tu, v mieste svojej vidieckej rezidencie, teda tolerovala aj ovdovelá Mária Terézia - hoci len pod podmienkou, že už prestúpili na katolicizmus.

František Štefan Lotrinský a prvenstvo jeho holíčskej majolikovej továrne v habsburskej monarchii

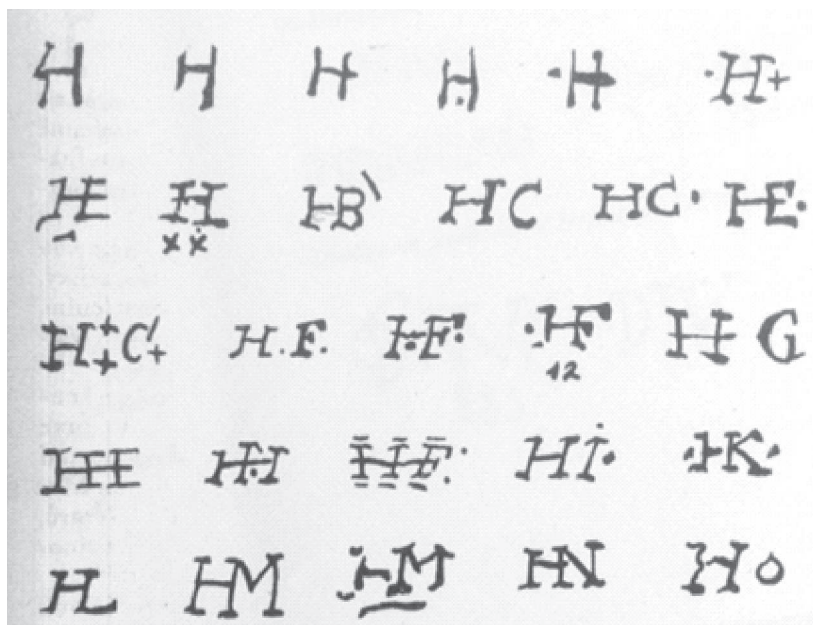
Cisársko-kráľovská továreň v Holíči (*Kaiser-Königliche Holitscher Majolica Fabrique*) bola prvou manufaktúrou na výrobu fajansy v habsburskej monarchii založenou v 18. storočí, teda v čase najväčšieho európskeho rozma-

chu keramickej (fajansovej, porcelánovej a kameninovej) produkcie. Zámerom jej majiteľa a zriaďovateľa bolo predovšetkým pokryť potreby kvalitného a elegantného stolovacieho riadu pre viedenský dvor a početných šľachtických zákazníkov tak, aby sa tak znížil dovoz francúzskej fajansy (predovšetkým zo Štrasburgu a Rouenu) a vyplnilo vákuum z finančnej nedostupnosti porcelánu. František Štefan Lotrinský si pre holičsku továreň vyjednal aj rôzne výhody a ochranné clo, preto mohla postupne dokonca zvýšiť svoju produkciu aj pre export.

Cisárska manufaktúra v Holíči na takmer štyri desaťročia ovládla stredoeurópsky trh, a to nielen v habsburských, ale aj susedných krajinách (napr. v pruskom Sliezsku). Pod vplyvom celkového pokroku doby sa napokon v holičskej manufaktúre začala popri fajanse vyrábať aj kamenina a porcelán. Na základe sortimentu možno fungovanie holičskej manufaktúry rozdeliť do troch etáp:

- I.) 1743-1786: dôraz na výrobu a predaj fajansy,
- II.) 1787-1805: výroba a predaj fajansy aj kameniny,
- III.) 1805-1827/35: výroba a predaj fajansy, kameniny aj porcelánu.

Zakladacia listina holičskej manufaktúry sa, bohužiaľ, nezachovala. Oficiálne bola výroba spustená v roku 1743, no viaceré fakty naznačujú, že to mohlo byť už o niekoľko rokov skôr, pretože hneď v roku 1743 stihla dodať väčšie množstvo fajansového riadu do zámockej kuchyne v Holíči. Navyše, už v roku 1746 bolo nutné vyradiť celý rad opotrebovaných modelov, čo je po troch rokoch fungovania len málo pravdepodobné.



13 - Niektoré zo značiek na holíčskej fajanse (1743 - 1827)

Riaditeľstvu továrne vo Viedni sa podarilo do Holíča prilákať najlepších odborníkov: od meissenských maliarov porcelánu cez francúzskych až k habánskym majstrom. Hneď prví dvaja vedúci výroby, Nicolai Germain z Francúzska a Dominic Cuny z Nemecka, doviedli výrobu kvalitou i kvantitou na úroveň porovnateľnú so Štrasburgom, najväčším a najslávnejším francúzskym konkurentom holíčskej fajansy. Továreň fungovala na ranom kapitalistickom spôsobe práce mala vždy okolo 70 stálych vysokokvalifikovaných a niekoľko desiatok nižšie špecializovaných zamestnancov, okrem nich však bol nutný aj veľký počet nekvalifikovaných pracovníkov. Tento počet však bol výrazne nižší v porovnaní s neďalekou kartúnkou v Šaštíne, kde František Štefan Lotrinský v rovnakom období zamestnával až 800 stálych kvalifikovaných

robotníkov a z domu pre továreň pracovali ďalšie tisícky priadok.

Sortiment holičskej fajansy: špecifické produktové línie a servisy

František Štefan Lotrinský sa rozhodol postaviť výrobu v Holíči na voľnom kopírovaní európsky overených fajansových a porcelánových výrobkov. Inšpiroval sa najvyhládavanejšími módnymi produktmi talianskej, francúzskej a nemeckej proveniencie. Pre prvých takmer päťdesiat rokov fungovania holičskej továrne sa stala kľúčovým výrobným artiklom FAJANSA: zväčša už trojfázovo vypaľovaná, pokrytá snehobiелou cíničito-olovnatou glazúrou a dekorovaná rokokovo pôvabnou farebnou škálou (vrátane v mufliach vypaľovaných odtieňov purpurovej).

Harmóniou kvalitne spracovaného tvaru, dekoru i črepu vynikali najmä výrobky z ranej fázy fajansovej výroby - teda z päťdesiatych a šesťdesiatych rokov 18. storočia. Rokoko so svojím typickým rokajovým ornamentom sa uplatnilo v modelácii tvarov nádob, detailov veka alebo nožičiek, prípadne aj v maľovanej podobe.

Základným sortimentom boli veľké stolové servisy: jedálenské súpravy, obsahujúce okrem niekoľkých druhov tanierov a mís aj teriny, omáčníky (*saucier*), žardiniéry a nádobky na sladkosti. Boli vyrábané aj zodpovedajúce kávové, čokoládové a čajové súpravy s adekvátnymi typmi šálok a konvičiek. Popri nich sa vytvárali aj umývadlové súpravy s džbánmi určené do spální. Okrem týchto úžitkovo orientovaných výrobkov sa tu prakticky súčasne začali vyrábať aj vysoko kvalitné modelované nádoby naturalistických tvarov a farebnosti - či už ako funkčné, alebo len dekoratívne plastiky vysoko reprezentatívnych

stolových zostáv (tzv. *sourtut de table*, nem. *Tafelaufsatz*), resp. písacích zostáv (kalamáre s podnosom), kropseníciek či voľných plastík krucifixov a Madon.

Oblúbené formy a dekory zostali v ponuke dlhodo-
bo, pričom v neskorších obdobiach boli spravidla pozna-
menané poklesom kvality. Pozrime sa na tie najvyhľadá-
vanejšie:

1.) DEKOR CASTELLI

Najstarší z holičských dekorov luxusnej dvorskej fa-
jansy bol inšpirovaný majolikovou produkciou zo stre-
dotalianskeho mestečka Castelli, ktorá bola trvale aktív-
na už od 12. storočia. Františka Štefana ako toskánskeho
veľkovojuvodu (od 1737) inšpirovali motívy aj farebnosť
fajansy z Castelli, no postupne tento vzor v Holíči ustúpil
silnejším podnetom z Francúzska a Nemecka.

2.) ŠTRASBURSKÝ RUŽOVÝ DEKOR

Tento holičsky jedálenský servis bol charakteristický
zvlneným okrajom a svetlo purpurovými (muflovo vypa-
ľovanými), akoby voľne rozsypanými ružami na bielej
glazúre. Ruže pritom boli odstupňované veľkosťou i spô-
sobom usporiadania do kytíc i drobného nepravidelného
kvetinového dezénu. V zásade sa vytváral v dvoch va-
riantoch: exkluzívnejší a drahší typ sa vyznačoval purpu-
rovým okrajom taniera a jemným vytláčaným reliéfom
pod maľbou ruží, lacnejší variant mal biely okraj a ruže
nepravidlene rozsypané – akoby podľa potreby zakryť
prípadné vady glazúry.

Vychádzal z mimoriadne oblúbených štrasburských
výrobkov, pričom aj v Holíči patril k najznámejším a naj-
predávanejším dekorom v trvalej ponuke fajansy. Pre ho-
líčsku továreň ho prispôbil spomínaný D. Cuny, ktorý

bol pred príchodom do Holíča zamestnaný najprv v štrasburskej továrni u Hannogovcov a následne aj v nemecskom Durlachu. Obrovský a dlhodobý dopyt po tomto dekore nutne viedol k výkyvom kvality výrobkov, takže v zbierkach možno nájsť širokú rôznu kvalitu: od najjemnejších kusov po hrubšie modelované, chybné poglazované a tak kvetmi hustejšie prekrývané taniere, teriny a omáčníky.

3.) PÁLFFYOVSKÝ DEKOR

Čipkový ornamentálny monochrómny dekor – známy ako *rayonnant style*, vytvorila slávna francúzska kráľovská manufaktúra na výrobu fajansy v Rouen na sklonku 17. storočia. V rokokovo zjemnenej čipkovej podobe sa premietol do tzv. pálffyovského holičského dekoru. Názov je odvodený podľa zákazníka - palatína, grófa Jána Pálffyho, ktorý si v Holíči objednal vyhotovenie obrovského servisu s takýmto geometricky tvoreným ornamentom. A skutočne, najpočetnejšie je zastúpený v bývalých pálffyovských kolekciách v rámci zbierok SNM-Múzea Červený Kameň a SNM-Historického múzea v Bratislave. Neskôr bol tento dekor zaradený aj do bežnej ponuky holičskej továrne, pričom sa vytváral v zelenej alebo modrej verzii. Bohužiaľ, časom tiež značne kolísala jeho kvalita.

4.) OVOCNÝ DEKOR

Druhý najobľúbenejší dekor z obdobia vrcholiaceho rokokového smerovania holičskej fajansy, opäť v pestrom kolorite muflových farieb. Veľké aj menšie jedálenské servisy s bielou glazúrou boli zdobené hladkým maľovaným ovocným dekorom: poznáme jablkové, hruškové, broskyňové i slivkové variácie. Obvykle bolo ovocie doplnené maľbou pôvabných pestrých motýľov, vázok či drobné-

ho hmyzu. Kontrast k plošnej (maľovanej) výzdobe terín tvorili plastické úchytky opäť v podobe naturalisticky kolorovaného ovocného plodu.

5.) CHINOISSERIE a INDIÁNSKE KVETY

Motívy tzv. indiánskych a čínskych kvetov, najmä purpurových (muflavo vypaľovaných) pivónií a astier, boli veľmi obľúbené v celej Európe vďaka meissenskému porcelánu, na ktorom sa objavili už v dvadsiatych rokoch 18. storočia prvý raz. V Holíči sa tieto kvety vytvárali v pestrých farbách, pričom najmä čínske kvety sa hojne kombinovali aj s ďalšími motívmi (pagody, čínske krajiny s vrbami, lekná, prípadne postavičky Aziatov) na žltom glazovanom podklade.

6.) FAJANSOVÁ PLASTIKA

(voľná a ako súčasť „Tafelaufsatzov“)

V Holíči najmä v prvých dvoch desaťročiach fungovania továrne vznikali aj počtom veľmi rozsiahle a vysoko reprezentačné rokokové stolovacie súpravy. Tieto „taflaufsatzy“ pozostávali z podnosov, figúrok a jedálenských nádob. Boli určené na zvlášť reprezentatívne príležitosti a dokonale dotvárali na chody bohatú jedálenskú tabuľu. Boli to rôzne naturalisticky tvarované a maľované nádoby z dvoch častí (misa a veko), takže fungovali ako paštétové a mäsové teriny, resp. ako krčahy s pohárovým vekom. Spodobovali napr. špargľu, hlávkovú kapustu, košík prerastený ružami, ale napr. aj bažanta, papagája, ryby, kačice alebo kohúta. Inšpiráciou pre dizajnéra a vedúceho výroby (D. Cunyho) tu nepochybne vzišla z jeho niekdajších pôsobísk: zo Štrasburgu a z Durlachu. Okrem týchto úžitkovo-dekoratívnych modelovaných nádob boli súčasťou „tafelaufsatzov“ aj figurálne stvárnené soľníčky

či menovky, koreničky, podnosy s bohato tvarovanými svietnikmi a tiež príbory s fajansovou rukoväťou.

Modelársky formovaná a zväčša naturalisticky polychrómovaná voľná fajansová plastika bola silne inšpirovaná meissenským a viedenským porcelánom: do tohto sortimentu patrili napr. podnosy s kalamárom a inými písacími potrebami, plastiky stolového krucifixu, Immaculaty na rokokovom podstavci, figurálne kompozície tzv. galantných párov, vonné nádoby pout-pourri, stolové fontánky, kropeničky, ťažidlá, prelamované košíky, rámy obrazov či zrkadiel a pod.

Úpadok holičskej fajansovej produkcie okolo roku 1780 a udržiavanie jej odkazu v lokálnych džbánkarských dielňach

Rokokový ráz si holičska fajansová produkcia udržala až do sklonku sedemdesiatych rokov 18. storočia, čo však bolo skôr výsledkom pretrvávajúcej obľuby už aj dve desaťročia starých jedálenských dekorov. Len zopár servisov nieslo znaky luisézu – stredoeurópskeho „copového slohu“: takéto motívy sa do výroby v Holíči zaradili až okolo roku 1780, no už zďaleka nedosahovali kvalitu prvotných holičských výrobkov.

Navyše, v snahe uspokojiť široké masy zákazníkov, manufaktúra začala dodávať aj podradnejší tovar s hrubou a kazovou glazúrou, s nevydarenou maľovanou výzdobou, alebo celkom bez výzdoby. Nezriedka putovali holičske výrobky bez maľovanej výzdoby (aj vďaka tam zamestnaným zručným habánskym či ľudovým džbánkárrom) do vidieckych džbánkarských dielní v celom západoslovenskom regióne. Až v týchto džbánkarských dielňach potom boli pomaľované aj priamo imitujúc holičske dekory - od sedemdesiatych rokov dokonca aj s purpuro-

vou mufľovou farebnosťou. Doložená je napr. holičska „prax“ stupavských džbáňkarov Jána Putza a jeho zaťa, J. Kostku, neskôr aj Ignáca Freya a Michaela Ellicha, ktorí preto vedeli mimoriadne verne napodobniť páľffyovský a štrasburský ružový dekor a získať si tak odberateľov zo svojho vidieckeho okolia. Na začiatku 19. storočia takéto holičske „polotovary“ dotváral v Bolerázi Ján Odler - do zemianskeho stavu nobilitovaný džbáňkar („*nobilis amphorarius magister*“), pochádzajúci z Dechtíc, ale podobne postupovali aj džbáňkari v Častej či v Smoleniciach.

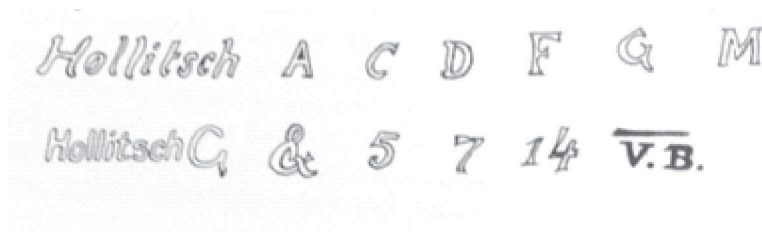
Holíčska kamenina: nesprávne načasovanie

Úpadok holičskej fajansy spôsobila vlna všeobecného záujmu o odolnejšiu a lacnejšiu anglickú kameninu, vyvázanú v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 18. storočia do celej Európy. Jozef II. sa v roku 1786 rozhodol rozšíriť výrobu holičskej fabriky o kameninu, aby tak mohol obmedziť dovoz takéhoto tovaru zo zahraničia.

Kameninové výrobky ako medzičlánok medzi fajnansou a porcelánom, sa vyrábala z dokonale premletej a niekoľkonásobne plavenej ílovitej hlíny, do ktorej sa pridával jemne rozomletý živec, kremeň a kaolín. Z tejto dobre prepracovanej masy sa predmety vyrábali klasicky, ako fajansa a porcelán - teda tvarovaním na hrnčiarskom kruhu, alebo odlievaním a vtlačaním do vopred zhotovených modelov. Nasledovalo vypaľovanie pri 1100 - 1200 stupňoch Celzia, glazovanie a potom spravidla ručné maľovanie a ozdobovanie vyrábaných predmetov, prípadne lacnejšia med'otlač.

V Holíči sa však už o tri roky neskôr (1789) z ekonomických dôvodov pri kamenine ustupuje od ručnej maľovanej výzdoby, ktorá sa nahrádza menej prácnou med'otlačou. Klasicky čierne alebo červenkastohnedé

odtlačené medirytý sa na nádobe niekedy ešte zľahka ručne dofarbili. V Holíči od roku 1789 zhotovoval podľa rôznych predlôh medirytiny pre výzdobu riadu maliar a rytec Schmalhofer. Bez výraznejšej invencie sa dokonca kopírovali tvary a dekor pravej anglickej kameniny. Figurálne a zložitejšie modelované výrobky v Holíči vytvárali najmä Jozef Schlögel a Ján Laitl, no len zriedka mali na to príležitosť. Luxusné kameninové alebo fajansové servisy sa robili len na osobitnú objednávku solventných zákazníkov, napríklad v roku 1800 pre toskánskeho veľkovojvodu v cene 1179 zlatých a 25 rýdzo zlatých dukátov na pozlacovanie.



14 - Značenie kameniny vyrobenej v holičskej manufaktúre (1786-1827)

Okolo roku 1800 sa v habsburských krajinách otvorili viaceré ďalšie manufaktúry na výrobu kameniny (Hraniče na Moravě, Bystřice, Vranov, Praha, Kremnica, Pápa, Košice, Tata a Budapešť). Krátkodobo však fungovali napríklad aj kameninové továrne v Muráni, Spišskej Novej Vsi, Rožňave, Prešove a Kežmarku. Pre holičsku výrobu táto situácia znamenala definitívnu a podnik bol napokon v roku 1827 pre nerentabilitu zrušený.

Kremnická kamenina

Jediná dlhodobo funkčná kameninová továreň na našom území vznikla začiatkom 19. storočia sa v blízkosti

Kremnice. V roku 1806 sa pri obci Sklenné a 1815 pri Dolnej Vsi zistila prítomnosť kvalitnej keramikárskej hliny. Hneď v roku 1815 vznikla v Kremnici akciová spoločnosť na výrobu kameniny a jej riaditeľom sa stal bývalý ban-
ský expert Anton Wündschügel (1815-1820), po ňom An-
ton Resz (1820-1825) a Pavol Wachold (1825-?).

	KREMNITS	KREMNIȚ. B	KREMNIȚ XLIII	18 29 B
18 		 152 x	18 W. 	18 A 17
18 A 4	18 A 4	18 B 82	 18 B 4	KÖRMÖTZ
129 Kormőz	KORMOCZBÁNYA 18 K 85	18 A 85	E. Judit	
 KÖRMÖCZBÁNYA	 96.9 26	 07/26		

15 - Značky kremnickej kameniny (1815 - 1956)

V roku 1822 sa výrobná prestahovala do odkúpeného (tzv. Wacholdovho) domu. Podnik však trvale stagnoval, či dokonca upadal a po ničivom požiari v roku 1838 bol ponúknutý do dražby. Za 30 000 zlatých ho napokon odkúpil advokát Ján Trangous (+1861) zo Spišskej Novej Vsi, za ktorého výroba kremnickej kameniny nielenže výrazne stúpila, ale dosiahla skvelé ocenenia v rámci celej krajiny

(na prvej priemyselnej výstave v Pešti roku 1842 označená ako najlepšia kamenina v Uhorsku). Pred polovicou storočia fabrika dosahovala obrat 10 000-20 000 ročne, mala vždy okolo 50-60 stálych zamestnancov a odbyť prakticky v celom Uhorsku: výrobky sa najviac expedovali do Pešti, Debrecína, Banskej Bystrice, Trnavy, Banskej Štiavnice, Györu a Banátu.

Čo sa týka tvarov a výzdoby výrobkov, fabrike sa osvedčilo imitovať produkciu osvedčených európskych keramikárskych podnikov: na sklonku biedermeieru bol evidentný návrat k rokokovým formám a tak aj Kremnica spustila výrobu kameniny neorokokových foriem a ornamentiky, so zjavnými odvolávkami na produkty viedenskej porcelánky či holíčskej fajansovo-kameninovej fabriky. Neskôr zaradila aj klasicistické vzory z anglickej wedgwoodovskej kameniny.

Nedlho po Trangousovej smrti, v roku 1868, podnik odkúpila Karolína Kossuchová, podnikateľka s výrobou skla v Katarínskej Hute, za ktorej niesli obe kossuchovské výrobné spoločný názov „Firma Ján Kossuch“. V roku 1885 zverila vedenie továrne svojej švagrinej - Ide Kossuchovej, ďalšej schopnej žene v tejto podnikateľskej rodine. Predtým však (už v sedemdesiatych rokoch 19. storočia) zamestnala ako maliara výrobkov rozhládeného a scestovaného umelca Vojtecha /**Bélu Angyala**, vďaka ktorému nabral kameninový sortiment na kvalite a originalite a prestalo platiť heslo, že „kamenina je porcelánom chudobných“. Dnes sú výrobky z jeho pracovnej etapy v Kremnici veľmi zberateľsky cenené.

Angyalovská etapa kremnickej kameninovej továrne priniesla zákazníkom nasledovný sortiment: kvetinové maľované vázy, tanierové súpravy, krčahy na vodu, rôzne tanieriky a mištičky, ozdobné taniere na stenu, de-

zertné taniere, kanvy, nočníky, misky na ryby, podložky na mydlo, mliečniky, roľnícke džbány, okrúhle vázy s dvomi kohútikmi, oválne vázy, biele anglické taniere, cukorničky, misky na masť, nádoby na ocot, kompótové súpravy, kávové šálky a tanieriky, popolníky, rôzne kvetináče a ďalšie výrobky. Angyalove výtvarné návrhy sa na vyrobené polotvary kopírovali pomocou perforovaných šablón, farebným tupovaním hubkou.

V roku 1924 firma „Ján Kossuch továreň na majolikové a fajansové výrobky v Kremnici“ získala na Ministerstve obchodu v Prahe povolenie používať českého leva na výrobkoch určených na vývoz a československé značenie „Made in Czechoslovakia“, čím sa definitívne odtrhla od maďarského vplyvu.

Odberateľom bolo aj Turecko, Amerika, nevynímajúc – samozrejme – väčšinu európskych štátov a vlastný domáci trh. Hospodárske výsledky firmy však, vzhľadom na celosvetovo nepriaznivú hospodársku situáciu, boli veľmi nestabilné. Počas druhej svetovej vojny bola továreň poškodená, Po znárodnení v roku 1945 firma bola včlenená pod Slovenské tehelne, n. p., Pezinok, no už v roku 1956 definitívne zanikla.

4.3 Historický vývoj sklárskej produkcie

Sklárstvo ako remeslo a výrobky zo skla sú zaujímavou oblasťou hmotnej kultúry na našom území. Dajú sa doložiť už importy antického rímskeho importovaného skla, ale aj súdobej domácej sklárskej výrobe. Na základe archeologických nálezov sa dá uvažovať aj o veľkomo-ravskej sklárskej produkcii minimálne drobných sklených koráliek (náleziská v Nitre na Borine, ako aj na Devínskej kobyli), v čom sa kontinuitne pokračovalo aj v ranom stredoveku (nálezy z 11.-12. storočia v Nesvadoch a Ducovom na juhozáp. Slovensku).

Gotické fúkané nápojové sklo: druhy a typy výrobkov

Od 13.-14. storočia sa u nás dajú nálezmi doložiť aj fúkané sklené výrobky, napr. dvojkónické fľaše a poháre s nálepmi. Z uvedeného obdobia vieme aspoň sprostredkované o existencii huty v Sklených Tepliciach. Náleziská z vrcholného a neskorého stredoveku je pritom už známych podstatne viac: napr. tie zo starobylých hradných a cirkevných lokalít - medzi iným Trnavy (historické centrum) a Bratislavy (Academia Istropolitana a Stará radnica) potvrdzujú používanie sklených nádob nielen v šľachtických a cirkevných, ale už aj v meštianskych domácnostiach. Bohužiaľ, nie je možné doložiť aj ich domácu provenienciu. Okrem pomerne širokej škály typov nápojového skla 15. a prvej polovice 16. storočia (nízke poháre s nálepmi, vyhotovené zväčša zo zelenkavo sfarbenej skloviny: napr. prvé römery, valcovité poháre, krautstrunky, angstery a fľaše typu kuttrolf) je pre toto obdobie charakteristická aj intenzívna výroba sklených okenných terčíkov.

Renesančné importované a domáce sklo

Čaše z čírej skloviny sú skôr importom z Talianska, odkiaľ sa k nám vďaka sobášu Mateja Korvína s Beatrix Aragónskou dostali nielen luxusné talianske (zvlášť benátske – muránske) produkty, ale tiež privandrovali priamo majstri sklári. Všeobecne známe sú rané muránske emailom maľované sklené pokály, ktoré objednala bardejovská mestská rada začiatkom 16. storočia s úmyslom inšpirovať sa ich tvarmi a výzdobou aj v produkcii domácej bardejovskej sklárne. Bardejovské domáce sklo totiž bolo žiadaným artiklom napr. v Poľsku, kam sa exportovalo už v 15. storočí.

Skutočne renesančné princípy sa v našich sklárskych výrobkoch nezačali uplatňovať iba vďaka benátskemu sklu: archeologické nálezy jednoznačne potvrdzujú aj pomerne silné ovplyvnenie sklom z Nemecka a Čiech. V týchto krajinách boli obľúbené najmä tvarovo jednoduché valcovité poháre (s uchom alebo bez ucha) zdobené pestrou emailovou maľbou. Námety a ornamenty často vychádzali z grafických predlôh a tlačенých vzorovníkov, teda boli obdobne využívané aj pre keramiku a tiež pre výšivku.

Faktom je, že benátske vzory sa v stredoeurópskych sklárňach len ťažko mohli imitovať, nakoľko tunajšie zloženie draselnovápenatej skloviny bolo značne tvrdšie než sodnodraselná benátska sklovina, a nedali sa z nej fúkať subtilne a zložitejšie tvary. Renesančné domáce sklo je u nás teda produkované viac-menej až v druhej polovici 16. a na začiatku 17. storočia. Vtedy tu podľa prameňov fungovalo aspoň päť významných hút: okrem dlhodobej produkcie v spomínaných Sklených Tepliciach (od 14. storočia) a v Bardejove (od 15. storočia) vieme o Lučatíne (založená v roku 1564), Nižnom Medzeve (od 1595)

a Sklenom. Bohužiaľ, sortiment týchto sklární nie je nateraz identifikovaný, v prevažnej miere však zrejme mal charakter bežnejšieho fúkaného skla s hutnými nálepmi (t. j. už spomínané sklo nemeckého typu).

Rozmach lokálnej sklárskej výroby v 17. a 18. storočí

Zhruba od druhej dekády 17. storočia začínajú pribúdať ďalšie sklárne, ktoré tiež poznáme hlavne z archívnych správ: okrem Stebnickej Hute vtedy vznikla aj skláreň v Bardejovskej Novej Vsi (1618), o čosi neskôr v Ľubochni (1629), Starej a Obyckej Huti (obe 1630), následne v Ompitáli na červenokamenskom panstve (1635, dnes Doľany) a v polovici storočia v Rovine a v Muránskej Hute (1652). Ani ich výrobky sa nezachovali, prípadne nie sú identifikované, no podľa správ o činnosti týchto sklární to bolo výlučne jemné sklo údajne lepšej kvality a odolnosti než mnohé produkty z Nemecka a Poľska. V prípade Bardejova a Stebnickej Hute sa výslovne uvádza typické barokové krištáľové sklo, čo naznačuje, že tamojšia výroba dokázala promptne zareagovať aj na najaktuálnejšie výrobné a výzdobné technológie (reliéfne brúsenie a gravírovanie skla) z neďalekého zahraničia (Čechy, príp. Nemecko a Sliezsko) a zásobovať domáci trh vlastnými luxusnými výrobkami. Spomína sa aj sklo dekorované brúseným a rytým dezénom.

V 18. storočí fungovalo na našom území až okolo dvadsať sklárskych hút, z ktorých mnohé po kratšom alebo dlhšom čase zanikli. Spomeňme aspoň krátko fungujúcu červenokamenskú panskú skláreň grófa Rudolfa Pálffyho a iné, ktoré dodávali bežnejšie úžitkové sklo (aj pre lekárenské a vinárske potreby) či celú škálu rozmanitých dekoratívnych predmetov (krištáľové lustre, lampky, sklené súdky, tanieri, krčahy či celý *Tafelaufsatz*)

pre široký okruh zákazníkov a čiastočne tak zastupovali obdobnú keramickú a porcelánovú produkciu.

Kvalitatívna diferenciácia rozvíjajúceho sa sklárskeho priemyslu v 19. storočí

V 19. storočí prichádza azda k najväčšej kvalitatívnej diferenciácii produkcie domácich sklární, ktorých počet sa oproti predošlému storočiu ešte zdvojnásobil: niektoré z nich stáli takmer permanentne pred zánikom a tak sa v nich často menili majitelia, iné sa – naopak – dokázali úspešne presadiť aj na zahraničných trhoch. Z úspešných spomeňme aspoň skláreň v Hriňovej, ocenenú bronzovou medailou na prvej priemyselnej výstave v Budapešti v roku 1842. Simultánne bola úspešná aj kuchinkovská skláreň v Katarínskej Hute, ktorá vznikla v roku 1836 a rýchlo sa zaradila k popredným oceňovaným a zároveň exportne úspešným továrňam na našom území.

V druhej polovici storočia patrili k európskemu kvalitatívnemu štandardu produkty sklárne v Uhrovci a v Zlatne. Uhrovecká skláreň bola založená viedenským podnikateľom Jozefom Schreiberom v roku 1874 v priestoroch niekdajšej zayovskej súkenky. Veľmi skoro sa dostala na čelo všetkých vtedajších sklární, pretože bola najmodernejšou fabrikou svojho druhu v niekdajšom Uhorsku – ako prvá disponovala dvomi tzv. gázovňami (pecami vykurovanými už plynom zo splynovania dreva). Od roku 1880 v nej vyše dvadsať rokov pôsobil vo všeobecnosti najlepší slovenský sklársky výtvarník svojej doby, Štefan Šováňka. Bol jedným z prvých absolventom tamojšej umeleckopriemyselnej školy rezbárskeho smeru. Výborne ovládal vtedy modernú techniku vrstveného leptaného skla, výtvarne sa inšpiroval tvorbou francúzskeho secesného sklára Emilla Gallého. Najmä vďaka nemu boli

uhrovecké výrobky mimoriadne oceňované aj na svetových výstavách (1900 Paríž). V roku 1904 však Šovánka odišiel pracovať do sklárne v Utekáči, pre ktorú podobne získal svetové ocenenia (1904 St. Louis, 1906 Miláno) a v roku 1907 sa osamostatnil: bohužiaľ, jeho sklárň v sedmohradskom Bicsade však bola v strate.

V Zlatne sa naproti tomu venovala pozornosť najmä technologickým inovačným procesom: továrň od roku 1846 zamestnávala talentovaného chemika Leopolda Valentína Pantočku, ktorý sklárň v Zlatnom vyšvihol medzi svetové svojím patentom na tzv. irizované sklo. V 60.-70. rokoch 19. storočia ho továrň vo veľkom exportovala a zbierala zaň mnohé ocenenia.

Nemožno však opomenúť záľubu v romantickom návrate k ľudovým tradíciám, tak typickým najmä pre meštiansku kultúru. Tento faktor je nepochybne hlavným dôvodom, že sa popri produkcii priemyselných podnikov prakticky v celej habsburskej monarchii tešilo popularite aj slovenské ľudové maľované sklo (prisky, obrazy maľované na skle a pod.).

Situácia v domácom sklárstve v 20. storočí

Výrazný pohyb v domácom sklárskom priemysle nastal po vypuknutí 1. svetovej vojny, keď zanikli aj dve dovtedy stabilné a vysoko produktívne továrne v Hriňovej a v Uhrovci. Zrušenie úspešnej uhroveckej sklárne v roku 1914 bolo nešťastným dôsledkom ťahaníc okolo predĺženia nájomnej zmluvy medzi Zayovcami a Schreiberovcami. Všetko zariadenie sklárne a rovnako aj všetkých 800 zamestnancov bolo následne presťahovaných do Lednických Rovní – kde Schreiberovci medzitým (1892) zriadili ďalšiu svoju sklárň. Sklárň v Lednických Rovniach tak prevzala z Uhrovca aj štatút najmodernejšej, najväčšej

a najúspešnejšej sklárne na našom území. Spočiatku mala vyrábať len tabuľové sklo, no jej doménou bolo strojovo vyrábané sklo pre domácnosti a hoteliérstvo, ale tiež pre laboratória a vôbec pre ostatný priemysel. Bola takpovediac sklárskou paralelou ku kovospracujúcej firme Sandrik. Po presťahovaní sklárne z Uhrovca sa pripojila aj jemná fúkaná a leptaná sklárska produkcia.

Pre zhrnutie: v prvej polovici 20. storočia sa tak lídrami na domácom trhu a úspešnými aj v zahraničnom odbyte stali nasledovné továrne: Katarínska Huta (založená 1836), Zlatno, Utekáč, Lednické Rovne, Nemšová (založená 1901) a Kružlovská Huta (od 1903). Mnohé prichádzali s veľmi osobitými a technicky náročnými produktmi, vďaka čomu mali úspech aj v zahraničí. Možno konštatovať, že hoci išlo zväčša o sériovú, priam masovú výrobu nápojového skla z mimoriadne jemnej skloviny, neubralo im to na kvalite ani luxusnom vyznení.

5. NÁBYTOK

5.1 Nábytkárske remeslo v ére cechov

Truhlica: základný kus nábytku v stredovekom a renesančnom interiéri

Historicky najstarším kusom profánneho nábytkárstva bola aj v našich končinách truhlica. Slúžila nielen ako úložný priestor na úschovu šatstva a cenností, ale tiež na sedenie či ležanie. Stredoveké – u nás od ranej gotiky známe truhlice – sa postupne vyvíjali od základného typu 14. storočia (vydlabané z jedného kusu kmeňa, doplnené vekom so železnými pántmi a nárožnými obručami pre uľahčenie transportu) cez truhlice pozbíjané z dosák (pre zvýšenie stability celoplošne okované a dekorované jemným reliéfnym vruborezom), až po technologicky náročnejšie a esteticky reprezentatívnejšie kusy prvej polovice 16. storočia (už vytvorené spájanou latkovou konštrukciou), často zdobené renesančnou plošnou intarziou. Ako raný príklad zo 14. storočia možno uviesť známu okovanú truhlicu z Múzea v Kežmarku, zdobenú rezbou, intarziou a kovaním.

Výrazný rozvoj profánnej i sakrálnej nábytkovej tvorby bol v období prechodu od gotiky k renesancii evidentný najmä na Spiši: zatiaľ čo formálne sa udržiavajú ešte typy gotických stáľ (*stallum*), technikou a motívmi výzdoby sú to už jednoznačne predmety renesančné. Základom plošnej výzdoby takýchto kostolných lavíc je architektonicky komponovaná intarzia, ktorá sa na Spiši objavuje ešte minimálne o desať rokov skôr, než intarzia a vôbec podobné motívy prenikli do Nemecka a celkovo na sever od Álp. Do domácností šľachticov a mešťanov pribúdali renesančnými intarzovanými motívmi zdobené truhlové lavice s vysokým zadným operadlom

a baldachýnom. Ich paralelou v sakrálnom priestore boli jedosedadlové, ale častejšie skô dvoj- a viacsedadlové združené prístenné patronátne alebo senátorské chrámové lavice s predným kľakadlovým parapetom a zadným chrbtových operadlách prevýšených profilovanými rímsami naspôsob baldachýnu, opatrené či už otvorenými alebo uzatvárateľnými bočnicami. Boli určené pre bohatých a vplyvných mešťanov-donátorov alebo pre predstaviteľov mesta. Spomeňme tu aspoň netradičný príklad dlhej senátorskej chrámovej lavice v Levoči, ktorá bola vytvorená v roku 1516 pre členov mestskej rady. Jej autorom bol podľa signačného nápisu *majster Gregor (Tischler)* pôvodom z Kežmarku, ktorý okrem tohto levočského reprezentačného stalla vytvoril zrejme aj tie v Prešove. Krásne dvojsedadlové stallum s architektonickou intarziou bolo zhruba v tom istom čase objednané aj do Kostola sv. Egídia v Bardejove: zdobilo ho až do začiatku 20. storočia, no dnes sa nachádza v Magyar Nemzeti Múzeu v Budapešti). V ére renesančného individualizmu sa chrámové lavice vyrábali často pre konkrétneho bohatého zadávateľa z radov vplyvných mešťanov: ako príklad donátorskej kostolnej lavice môžeme uviesť dvojsedadlové stallum pre kupca poľského pôvodu, Šebastiána Krupeka, levočskom kostole sv. Jakuba (1542) a modlitebné stallum vytvorené pre kaplnku Kežmarského hradu (dnes v Múzeu v Kežmarku) v roku 1544 v miestnej stolárskej dielni Jána a Krištofa Langovcov pre vlastné užívanie a na „ozdobu kostola“. povestn významnou kežmarskou stolárskou dielňou Langovcov pými s stallum Spomenúť ešte môžeme dvojsedadlové stallum zo Sabinova atď., čoho dokladom je napr. prístenná kostolná lavica z roku 1544, vytvorená v kežmarskej dielni Jána a Krištofa Langovcov. Samozrejme, v priebehu poslednej tretiny

16. storočia a najmä v 17. storočí ustúpila móda intarzie klasickému maľovanej výzdobe a namiesto architektonických kompozícií sú to už len reliéfne architektonické rámovania temperou maľovaných výjavov. Nezriedka sa tu stretáme aj s maľovanými portrétmi donátora a jeho rodiny (napr. kostolná lavica pre bardejovského mešťana Šimona Buchholza, vyhotovená v roku 1630 pre tamojší Kostol sv. Egídia (dnes v Šaišskom múzeu v Bardejove), s obrazmi signovanými Jánom Grünwaldom.

V profánnom prostredí vyznievali mimoriadne reprezentačne predovšetkým cechové a svadobné truhlice, ktorých čelá a bočnice naberali od sklonku 16. storočia výraznejšie architektonické členenie. Je to znakom upúšťania od talianskych vzorov a nasmerovania sa na nemeckú, najmä augsburskú a norimberskú luxusnú produkciu. V 17. storočí sa čelá a boky truhlíc dekorovali rezbársky ornamentikou beschlugu, rollwerku, perlovca, peniažtekov i boltca v kombinácii s obrazovými poliami a iluzívnym mramorovaním. Takéto truhlice uchovávajú napr. SNM-Múzeum Červený Kameň (ako najväčšie a špecializované múzeum práve na doklady šľachtickej bytovej kultúry, disponujúce ohromným fondom historického nábytku), bratislavské Mestské múzeum a SNM-Historické múzeum.

Už v 17. a najmä v 18. storočí sa truhlica čoraz častejšie vyskytovala ako najvýstavnejší kus nábytku už aj v ľudovej bytovej kultúre, pričom v domácnostiach vysokých spoločenských vrstiev ju v tom čase už celkom vytlačila zásuvková komoda.

Formálno-typologické a funkčné premeny skrine od gotiky po barok

Už od pozdnej gotiky sú u nás zastúpené aj vyspelejšie úložné nábytkové druhy, ako napríklad dvojetážová skriňa s obvykle dvomi párami dverových krídel nad sebou, často riešená združovaním viacerých takýchto kusov aj do šírky, zjednotených spoločnou korunnou rímsovou. Svoje využitie našli takéto *armarie* tak v chrámových (resp. kláštorňoch) knižniciach a sakristiách, ako aj na radniciach. Príklady oboch typov z bardejovského kostola z roku 1487 (dnes v Magyar Nemzeti Múzeum v Budapešti) a z tamojšej mestskej radnice, vytvorená Majstrom Jánom v roku 1511. Nezriedka boli skrine vstavané do výklenku, takže sa celá dekoratívna pozornosť sústredila len na „fasádu“ skrine.

Aj skriňový nábytok z nášho územia sa od konca 16. storočia stále viac inšpiruje produkciou spomínaných popredných nemeckých renesančných centier: v príbytkoch uhorskej šľachty a bohatých mešťanov sa tak objavujú renesančné dvoj- a viacetážové stupňovité príborníky, ako aj vysoké, často dekoratívnym frontónom doplnené „fasádové skrine“. A hoci produkty truhlárov v na našom území vyznievajú v porovnaní s ich západnými vzormi oveľa striedmejšie, predsa boli v uhorských profánných príbytkoch absolútnou dominantou (príborník z Radvane, koniec 16. storočia). Okázalosť takýchto kusov nábytku, zdobených hermovkami, atlantmi i hlbokými polkruhovo uzavretými nikami, umocňovali aj techniky emailovania a inkrustácie, pri ktorých sa pestrý koloristický akcent dosahoval aplikovaním absolútne luxusných materiálov: ebeny, slonoviny, perlete, mramoru či drahých kameňov.

V záverečných dekádach 17. storočia sa veľkej popularite najmä u protestantského meštianskeho a zemianske-

ho obyvateľstva tešili aj menšie, no o to dekoratívnejšie pôsobiace nástenné skrinky. Tvarovo jednoduchý obdĺžnik s viacerými radmi políc, po obvode zdobený priestorovo rozvinutým boltcovým rezbárskym rámovaním, uzatvárala buď výklopná doska (*sekretárový typ skrinky*; napr. od Jána Olmützera zo Spišskej Soboty z r.1665), alebo pár postranných dverových krídel.

Na prelome 17. - 18. storočia tvary šatníkových i skriň nápadne mohutnejú a vďaka vysokej reliéfnej rezbe po celej ploche korpusu i „skriňovej fasády“ – spravidla polychrómovanej a aspoň v detailoch zlátenej – pôsobia veľmi ťažkopádne (Rákocziho skriňa na hrade Krásna Hôrka, sekundárne presklená). Ukončuje ich obvykle korunná rímša a prerezávaný štít s erbom. Centrom takejto produkcie bola v 2. polovici 17. a na začiatku 18. storočia najmä Trnava, nadväzujúca na rakúsky a juhonemecký barok tak v oltárnych prácach, ako aj v profánnom skriňovom nábytku (skriňa z Radvane z prvej polovice 18. storočia, SNM-Múzeum Červený Kameň). Bratislavské dielne naproti tomu dôraznejšie napodobňovali elegantnejšiu viedenskú dvorskú produkciu (do steny vstavaná „prechodná“ *Schranne* v bratislavskej starej Radnici).

V 18. storočí pribúdajú presklené, často dvojetážové vitrínové skrine na vystavenie vzácného porcelánu, pričom dolná etáž mala formu zásuvkovej komody. Najokázalejšie skrine v polovici 18. storočia – tzv. tabernákové skrine alebo sekretáre spravidla pozostávali z viacerých šírkoivo odstupňovaných etáží, spájajúcich napríklad komodu, výklopný písací sekretár a horný štítovo ukončený tabernákel. Vo väčšine prípadov išlo o napodobovanie te-reziánskej viedenskej dvorskej produkcie. V hornouhorskom prostredí sa však často uplatňovali aj v redukovanejšej podobe, typovo nadväzujúc ešte na nemecké

kabinetné *Schreibtischen* 17. storočia so stolovým podstavcom namiesto praktickej dvierkovej či zásuvkovej dolnej etáže.

Postele a denné ležadlá

Špecificky domáce nábytkové tendencie sa výraznejšie prejavili na posteliach, ktoré v dobovom poňatí predstavovali popri truhlici a skrini najpodstatnejší profánny mobiliár. Posteľ obvykle dostala pri svadbe do daru nevesta: ak takýto kus nábytku nebol zakúpený v zahraničí, domáci majstri stolári a rezbári pri ich výzdobe uplatnili podľa vlastnej invencie celú škálu aktuálnej rezbárskej ornamentiky a motívov. Až do konca 18. storočia boli obligátnou súčasťou postele aj bohaté nebesá (baldachýn), napojené s čelami postele stĺpami či kariatídami. Najkrajším príkladom prvotriednej barokovej produkcie z nášho územia je tzv. posteľ z Radvane, objednaná Františkom Wesselényim pre svoju druhú manželku, „Muránsku Venušu“ Máriu Széchyovú v polovici 17. storočia, ktorú má vo svojej expozícii SNM-Múzeum Červený Kameň. Hoci sa pri čelách postele, bohato rezbársky zdobených zlátеныmi akantovými listmi, zachovali aj náročné kariatídy, pôvodný baldachýn je známy len z rekonštrukcie v knižných publikáciách.

Stolový nábytok a sedacie garnitúry a ich zapájanie do mobiliáru

Stolový nábytok prešiel počas storočí tiež veľkými zmenami: od neskorogotických masívnych refektárových stolov, doložených u nás viacerými príkladmi zo Spiša (napr. vo Východoslovenskom múzeu v Košiciach a v Ša-

rišskom múzeu v Bardejove), sa smerom k baroku formy tohto nábytkového druhu zjemňujú a zoštlhujú.

V 17. storočí prevládajú nohy v tvare vretien alebo balustrov, navzájom prepojených súvislou trnožou na guľovitých, časom stále sploštenejších (pagáčovitých, koláčových) nohách. Na prelome 17.-18. storočia sa nohy stolového i sedacieho nábytku dynamizujú: najskôr sa podľa holandských vzorov vlnia do dvojvolútovej esovky, neskôr, po roku 1715 dôsledne prijímajú v celej Európe vládnucci kabriolový tvar na štylizovanom „srnčom kopýtku“. Popri nohách sú hlavným dekoratívnym prvkom zadné operadlá, prípadne tiež podrúčky, ktoré postupne prechádzajú od hranatých foriem 16. - 17. storočia k zvlneným tvarom konca 17. prakticky až do polovice 19. storočia, s výnimkou empíru.

Domácu lokálnu (najmä bratislavskú) ako aj stredoeurósku (viedenskú, neskôr a tiež peštiansku) produkciu sedacieho nábytku, ktorú evidujeme v našich múzeálnych fondoch, charakterizuje nateraz anonymita: nepoznáme ani prveniciu, ani mená konkrétnych autorov (resp. dielní). Predsa však je zreteľná výrazná inšpirácia slohovými podnetmi z blízkyh stredoeurópsky významnejších centier. V 16. storočí sú to rôzne zjednodušené imitácie stoličiek a kresiel lombardského typu, zdobené jednoduchšou reliéfnou drevorezbou na zadnom operadle, sústruženými nohami a dekoratívnymi nitmi pripnutým koženým sedákom. V 18. storočí sú veľmi módne rôzne stoličky, kreslá a pohovky s rotangovým (ratanovým) výpletom a patinovanou sivou, resp. bielou drevenou kotrou. V Európe sa nazývali *a la capucine*. Vo veľkom počte sú zachované napríklad v SNM-Múzeu Červený Kameň, v rámci niekdajších pálfyovských zbierok. Samozrejme, hojne imitované boli aj naobľúbenejšie

typy mätko čalúnených kresielok a pohoviek *a la reine* a *bergére*.

V období klasicizmu, pod vplyvom rozvíjajúcej sa bytovej meštianskej kultúry empíru a následne *biedermeieru*, sa sedací nábytok v rozmanitých zostavách kresielok, stoličiek, pohoviek, denných ležadíel a rôznych druhov stolov stáva absolútnym základom interiérového zariadenia. Pribúdajú variácie písacích stolov, dámskych toaletných stolov a v nemalej miere aj typy stolíkov šicích.

5.2 Nábytkársky priemysel: od cechovej k továrenskej produkcii nábytku v 19. a 20. storočí

Od začiatku 18. storočia úspešne produkujú nábytok nielen majstri stolári v rámci cechov a dvorskí remeselníci, ale tiež prvé viedenské a budínske manufaktúry. Archívne sú menom doložení početní majstri, značne bohatý je aj fond nábytku z obdobia biedermeieru, no keďže cechoví remeselníci-stolári svoje výrobky neopatrili značkou, nie je dnes možné ich autorsky (dielensky) identifikovať.

Pre náš klasicizmus a biedermeier je aj v nábytku charakteristické postupné zjednodušovanie foriem a redukovanie výzdoby. Je tu evidentný zámer produkovať pre čoraz ekonomicky silnejšiu a početnejšiu meštiansku societu, ktorá si potrebovala esteticky, kvalitne, ale zároveň účelne a úsporne zariadiť svoje mestské domácnosti. Dôsledkom toho bolo všeobecné nasledovanie tvarov aj dekorácie podľa dostupných nábytkových vzorkovníkov významných dielní a tovární zo zahraničia. V Bratislave a ďalších mestách na našom území tak od dôb biedermeieru vznikali už nábytok tvarovo aj dekoratívne imitujúci importované kusy z Viedne, Pešti, prípadne zo západnej Európy. Samozrejme, obťažnejšie bolo dodržať kvalitu prevedenia.

Továreň DANHAUSER ako reprezentant rakúskeho biedermeieru verzus „uhorský“ nábytkový biedermeier

Absolútnu špičku týchto tendencií predstavovala produkcia viedenskej továrne Jozefa Ulricha Danhausera, založenej v roku 1814 ako jednej z prvých svojho zamerania

v rámci Habsburskej monarchie. Danhauser získal dokonca špeciálnu licenciu na celkové dizajnérske spracovanie interiérov „pod jednou strechou“ – akoby „Gesamkuntstwerk“. Jeho výrobky sa vyznačovali v tej dobe nevšedným tvarovým a dekoratívnym purizmom, uplatnením čistých geometrických alebo oblých línií a celoplošného využitia drahých materiálov (napríklad korenice). Danhauserova továrenská produkcia bola vždy vzápätí pedantne zdokumentovaná v kreslenom číslovanom vzorovníku – katalógu výrobkov, ktorý sa síce zachoval len čiastočne, no aj tak obsahuje vyše 2500 kresieb (153 modelov kresiel, 56 denných postelí, 179 typov svietnikov, 124 typov okenných drapérií atď.) Obchodné pobočky svojej fabriky mal okrem Viedne aj v Grazi a v Budapešti. Jeho najvýznamnejšou zákazkou bola interiérová renovácia viedenského paláca arcivojvodu Karola – dnešnej Albertíny (1822).

Popri tomto viedenskom *biedermeieri* je v našom prostredí azda ešte lepšie zastúpený „uhorský“ *biedermeier*: nábytok sa vyznačuje jemnejšími, subtilnejšími organickými formami a intarzovaným florálno-úponkovým dekorom. Celkovo sú tieto nábytkové kusy skôr poplatné doznievajúcejmu empíru, avšak akoby v komornejšom a praktickejšom formáte.

Továreň THONET /GEBRÜDER THONET a jej konkurenti

O niečo neskôr sa do histórie nábytkovej produkcie v rámci Habsburskej monarchie a časom i priamo u nás mimoriadne výrazne zapísala továreň Michaela Thoneta na výrobu ohýbaného nábytku. Michael Thonet (1796 – 1871) bol vyučený truhliar, ktorý si ako 23-ročný otvoril malú dielňu v rodnom Bopparde (vtedy Francúzsko, dnes

v Nemecku). V tridsiatych rokoch 19. storočia sa okrem bežnej výroby zameriaval aj na vývoj technológie parou ohýbaného bukového dreva, v čom dosiahol mimoriadne výsledky a technológiu si nechal celosvetovo patentovať. Prvým úspešným výrobkom touto technológiou bola tzv. **boppardská stolička** (aj vo verzii kresla) zhruba z polovice tridsiatych rokov 19. storočia. V roku 1841 ju a iné svoje výrobky predstavil na veľtrhu v Koblenzi, kde zaujal rakúskeho kancelára Metternicha. Na jeho odporúčanie sa presťahoval do Viedne a tam si v nasledujúcom roku založil firmu, ktorú v roku 1853 premenoval na *Gebrüder Thonet* (spoločníkmi sa mu stalo jeho päť synov). Nasledoval rad veľkých úspechov na európskych a svetových výstavách, na základe čoho rozšíril svoju firmu o pobočky v moravských Koryčanoch (1856), následne v Bystřici pod Hostýnem, Vsetíne, neskôr v poľskom Radomsku či v nemeckom Frankenbergu. V Koryčanoch sa začala vyrábať tzv. **spotrebná stolička č. 14** – najpredávanejšia stolička všetkých čias.

V roku 1856 sa firma rozšírila aj na územie dnešného Slovenska: najskôr založila fabriku na niekdajšom keglevichovskom panstve vo Veľkých Uherciach (pričom v tamojšom kaštieli si syn August Thonet zriadil svoju rodinnú rezidenciu), ktorá sa preslávila patentom preglejkového sedáku ako alternatívy dovtedajšieho ratanového výpletu. Fabrika tu fungovala do roku 1924 a za tie roky vyrobila takme 1,8 milióna thonetiek.

Už pred smrťou zakladateľa (+1871) mala firma obchody po celom svete, nevynímajúc Rusko a USA. Popri maximálne funkčnom a ekonomicky nenáročnom ohýbanom nábytku však vyrábala aj drahšie typy poplatné dobovému historizujúcemu vkusu, ktoré nie sú natoľko známe a prezentované.

Na druhej strane, Michael Thonet pred smrťou nedokázal v Rakúsko-Uhorsku udržať svoje privilégium na výrobu ohýbaného nábytku, v dôsledku čoho sa po roku 1869 rýchlo rozšíril rad jeho konkurentov. V rámci monarchie tak vzniklo zhruba 50 konkurenčných firiem, z toho na našom území napr. firma HARNISH a spol. v Banskej Bystrici (1870) a v Kremnici, firma Karl Swoboda a Nachfolger vo Zvolene (1875), Ján Eisler a synovia v Košiciach (1880), Ladislav Dobrovits a spol. v Martine (1886) a továreň Kálmána Polgára vo Zvolene (1880).

Návrat k poctivému remeslu a dizajnu: Wiener Werkstätte (WW) a ich dosah na Slovensko. Jurkovič: súzvuk internacionálnych podnetov a insitnej tradície

Hospodársky úspešné príklady nábytkovej veľkovýroby z Habsburskej monarchie (Danhauser, Thonet) a z nášho územia disponovali veľkou prednosťou: čoraz lepšou finančnou dostupnosťou priemyselne - strojovo vyrábaného tovaru širokým masám zákazníkov. V dekadách na prelome 19.-20. storočia aj v našom regióne silnela kritika negatívnych dopadov industrializácie výroby a snaha vyvážiť ju opäť vyšším zapojením ručnej práce a tvorivého mentálneho procesu, teda individualizovaného dizajnu a kvalitného remeselného prevedenia (čo však úplne nevyklúčovalo aj používanie strojov!).

Takúto úlohu si kládla napríklad v roku 1903 zriadená výrobná spoločnosť Wiener Werkstätte, ktorá sa inšpirovala Ashbeeho Cechom umeleckých remesiel a Rennie Mackintoshovými glasgowskými „čajovými“ interiérmi. Nábytkovému dizajnu sa vo „Viedenských dielňach“ venoval najmä Josef Hoffmann: jeho strohý, prísne geometricky komponovaný nábytkový dizajn z obdobia do roku 1907 sa následne posunul k umiernené neobaroko-

vým formám. Dôležité je tu uviesť, že zákazníkmi „Viedenských dielní“ bola aj šľachta žijúca na našom území a niekoľko nábytkových sérií sa dosiaľ zachovalo v niekdajších šľachtických rezidenčných fondoch, uchovávaných v niektorých múzeách spadajúcich pod SNM (napr. SNM-Historické múzeum v Bratislave, SNM - Múzeum Červený Kameň atď.). Navyše, pobočka „Viedenských dielní“ sídlila zrejme aj v Bratislave pri Rybnej bráne, hoci nie je archívne podložená.

Na našom území sa nesériovo vyrábanému nábytku vysokej estetickej a technickej kvality venovali najmä študenti rezbárskeho a stolárskeho špecializovaných umeleckopriemyselných škôl – v školských dielnach vznikali často výrobky, ktorým sa podarilo získať aj významnejšie svetové ocenenia na rôznych výstavách: spomeňme aspoň takúto rezbársku školu založenú v Uhrovci v roku 1875, obdobnú školu v Bardejove založenú v roku 1874 a zameranú výlučne na práce sakrálného (neoslohového) charakteru, v Kláštore pod Znievom vzniklo rezbárske učilište v osemdesiatych rokoch 19. storočia (do 1909), ktoré malo zákazníkov aj v radoch poprednej uhorskej aristokracie.

Nesériovej produkcii nábytku v období na prelome 19.-20. storočia sa u nás profesionálne a mimoriadne kvalitne venovali dve osobnosti: **Pavol Šujan**, ktorý sa venoval širokej škále umeleckých aktivít od kresby, cez maľbu, sochu až k interiérovému dizajnu (s dôrazom na nábytok a bytové doplnky). Ten tvoril v duchu „maďarskej secesie“, uplatňujúc aj rôzne insitné motívy a onamenty. V zbierkach SNM-Historického múzea v Bratislave sú zachované dve jeho spálňové zostavy, sedacia súprava a niekoľko bytových doplnkov.

Ešte výraznejšou osobnosťou bol **Dušan Jurkovič** (1868 - 1947), rodák z Turej Lúky pri Myjave. Zdenko

Kolesár výstižne charakterizoval jeho interiérovú dizajnérsku tvorbu nasledovne: „... *autenticky prepožil medzinárodný jazyk secesie s inšpiráciami z hnutia Arts and Crafts, s prvkami maliarskeho symbolizmu a inšpiráciami z domá-cich stavebných techník a ornamentiky*“. V jeho interiéroch sú zreteľné inšpiračné podnety z Viedne (J. Hoffmann a WW), z Glasgowa (Ch. R. Mackintosh) a tiež už aj z F. L. Wrightovej chicagskej školy. Vo väčšine prípadov navrhoval interiéry pre moravské inštitúcie i súkromných zákazníkov, no v niektorých prípadoch sa tieto realizované nábytkové súpravy nachádzajú na Slovensku. Spomeňme jeho interiérové návrhy jedálne a spálne riaditeľa dievčenského penzionátu Vesna v Brne (1902), ktorých reálne zariadenie sa nachádza v zbierkach SNM-Historického múzea v Bratislave a SNM-Múzea Červený Kameň. Na Slovensku navrhol zariadenie Spolkového domu v Skalici (1905) a kancelárie riaditeľa Úverovej banky v Ružomberku (1907).

6. Výberová literatúra

Kapitola 2: Zlatníctvo a šperkárstvo

BAKOŠOVÁ, J. – HERUCOVÁ, M. – JANOVÍČKOVÁ, M.: Slovenské secesné užitkové umenie. In *Ročenka SNG – Galéria 2006*, Bratislava: SNG, 2007, s. 29 – 60.

BALÁŽOVÁ, Barbara: *Zlatníctvo stredoslovenských ban-
ských miest v ranom novoveku. Majstrovský objekt – životná
investícia – elitná reprezentácia*. Devin Printing House, Bra-
tislava 2016.

CÓNOVÁ, Ilona: Zlatnícke liturgické predmety z obdo-
bia 16.-17. storočia. In: *Pamiatky a múzeá*, 2001, 4, s. 48-49.

CÓNOVÁ, Ilona: Gotické zlatnícke liturgické predmety
na Slovensku. In: *Ročenka SNG – Galéria 2002*, s. 99-121.

CÓNOVÁ, Ilona: Emailérstvo v liturgickom zlatníctve na
území Slovenska. In: *Ročenka SNG – Galéria 2006*, s. 9-28.

CÓNOVÁ, Ilona: *Levočský zlatník Ján Siláši*. Pamiatkový
úrad SR, Bratislava 2004.

FRANCOVÁ, Zuzana: Zlatníctvo. In: *RENEŠANCA. De-
jiny slovenského výtvarného umenia* (Ed. I. Rusina). SNG,
Bratislava 2009.

KŐSZEGHY, Elemér: *Magyarországi ötvösjegyek a közép-
kortól 1867-ig /Merkzeichen der Goldschmiede Ungarns vom
Mittelalter bis 1867*. Budapest, 1936.

LPTÁK, Michal – MATEJ, Ján: *Poklady zeme a klenoty Spiša*.
Kežmarok 2017.

LÖRINCÍKOVÁ, Silvia: Mauzóleum grófa Dionýza An-
drássyho a jeho manželky Františky. In: *Secesia. Zborník
príspevkov zo sympózia usporiadaného pri príležitosti výstavy
Secesia* (Ed.: K. Malečková). SNM – Múzeum Bojnice, Boj-
nice 2007, s. 161-168.

LUDIKOVÁ, Zuzana: Cirkev a umelecká reprezentácia. In: *RENEŠANCIA. Dejiny slovenského výtvarného umenia* (Ed.: Z. Ludiková). Katalóg výstavy: SNG, Bratislava 2009, s.31-32 a príslušné kat. heslá.

STEHLÍKOVÁ, Dana: *Encyklopedie českého zlatnictví, stříbrnictví a klenotnictví*. Libri, Praha 2003.

ŠOUREK, Karel – POCHE, Emanuel: Práce v kovu a zlatnictví ve středověku. In: *Umění na Slovensku*. Praha 1938, s.33-40.

ŠTIBRANÁ, Ingrid – PIATROVÁ, Alena: *ARS LITURGICA. Zlatníctvo v službách liturgie / Goldsmithery in the services of liturgy*. Katalóg výstavy / exhibition catalogue. Bratislava : Slovenské národné múzeum, 2010.

TORANOVÁ, Eva: *Zlatníctvo na Slovensku*. Tatran, Bratislava 1983.

WETTER, Evelin: Sakrálné poklady v 14. a ranom 15. storočí: náčrt fragmentárnej tradície na Slovensku. In: *GOTIKA. Dejiny slovenského výtvarného umenia* (ed. D. Buran). SNG, Bratislava 2003, s.183-195.

WETTER, Evelin: Neskorogotické zlatníctvo. Úvahy o remeselných a geografických súvislostiach. In: *GOTIKA. Dejiny slovenského výtvarného umenia* (ed.: D. Buran). SNG, Bratislava 2003, s.529-541.

Kapitola 3: Odev, textil a výšivka

DANGLOVÁ, Olga: *Výšivka na Slovensku*. ÚĽUV, Bratislava 2009.

FÖLDI – DÓZSA, Katalin: Die ungarische Nationaltracht als Hofkleidung. In: *Kaiser und König. Eine historische Reise*.

Österreich und Ungarn 1526-1918 (Red.: I. Fazekas – G. Ujváry). Ausst. Kat. ÖNB & Collegium Hungaricum, Wien 2001, s.23-28.

HASALOVÁ, Eva – PIATROVÁ, Alena: *PARAMENTY Liturgické textílie*. Kat. výstavy. SNM-Historické múem, Bratislava 2015.

LENGYELOVÁ, Tünde: *Móda a tradícia. Uhorský šľachtcký mužský odev v 16.-17. storočí*. In: *Per Saecula Ac Tempora Nostra*. Sborník prací, sv. 1 (ed. J. Mikulec – M. Polívka). Historický ústav AV ČR, Praha 2007, s. 441-447.

MÁRIA HOLLÓSY. *Znovuobjavené výšivky. 1858-1945*. (Ed. E. Cisárová-Mináriková). Kat. výst. VŠVU & ARTEX, Bratislava 2000.

MARTANOVÁ, Dominika: *Vývoj odevných súčastí ženského uhorského odevu na Slovensku*. Dipl. práca. Trnavská univerzita, Trnava 2009.

MINTALOVÁ ZUBERCOVÁ, Zora: *Príbeh vlákna. Textilné remeslá na Slovensku*. Slovart, Bratislava 2016

ORAVEC, Marek: *Odievanie v 13. storočí v Uhorsku*. In: *ACHERON - Acta historia et orientalia Neosoliensia*, 2014, 4, Vol. 7-8, s. 14-22.

POCHE, E.: *Umělecké výšivky středověku*. In: *Umění na Slovensku, odkaz země a lidu*. Praha 1938.

RADVÁNSZKY, Béla: *Magyar családélet és háztartás a XVI. és XVII. században*. Budapest 1896.

SMATANOVÁ, Jana: *Vývoj odevných súčastí mužského uhorského šľachtického odevu v 16. a 17. storočí na Slovensku*. Dipl. práca. Trnavská univerzita, Trnava, 2009.

ŠIDLÍKOVÁ, Zuzana: *Móda na Slovensku v medzivojnovom období (1918-1939)*. Slovart, Bratislava 2011.

ŠIDLÍKOVÁ, Zuzana: *Stratená (m)óda /Lost (m)ode. Odevná kultúra na Slovensku v rokoch 1945-1989*. Slovart, Bratislava 2016.

TORANOVÁ, Eva: *Výšivky minulých storočí*. Bratislava 1984.

TYRNAU, Irena: *History of Dress in Central and Eastern Europe from the Sixteenth to the Eighteenth Century*. Institute of the History of Material Culture: Polish Academy of Science. Warszawa 1991, s.14-33 a 53-64.

VARJÚ-EMBER, Maria: *Old Textiles, the Treasury of the Hungarian National Museum*. Budapest 1980.

ZUBERCOVÁ, Mária Magdaléna: Izabella-blúzka. Najúspešnejší módný artikel Spolku Izabella. In: *Remeslo - Umenie - Dizajn*, 2000, 4, s. 11-13.

ZUBERCOVÁ, Magdaléna: *Tisícročie módy (Z dejín odievania na Slovensku)*. Osveta, Martin 1986.

ZUBERCOVÁ, Magdaléna – HASALOVÁ, Eva – ŠIDLÍKOVÁ, Zuzana – VANČO, Martin: *Móda na Slovensku. Stručné dejiny odievania*. Slovart, Bratislava 2014.

Kapitola 4.1 - 4.2: Fajansa

BAKOŠOVÁ, J. – HERUCOVÁ, M. – JANOVÍČKOVÁ, M.: Slovenské secesné užitkové umenie. In *Ročenka SNG – Galéria 2006*, Bratislava: SNG, 2007, s. 29 – 60.

BAKOŠOVÁ, Jindra: Kolekcia holičskej keramiky v zbierkach Historického múzea SNM. In: *Pamiatky a múzeá*, 1992, 4, s.23-25

- BRAUNOVÁ, Alena: *Kouzlo keramiky a porcelánu*. Praha 1978.
- GRONSKÝ, Tomáš – VAŘEKA, Marek: *František Štefan Lotrinský a Holíčska fajansa. Spoločný návrat do 18. storočia prostredníctvom F. Š. Lotrinského, pána Hodonína a Holíča*. Mesto Holíč a Masarykovo muzeum Hodonín, 2012.
- GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ, Alžeta: *Slovenská keramika*. Matica Slovenská, Martin 1942.
- GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ, Alžbeta: Vznik a vývoj výroby fajansy – majoliky na Slovensku. In: PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, Anna (Ed.): *Po stopách výtvarnej minulosti Slovenska. Výber z diela Alžbety Güntherovej-Mayerovej*. Pallas, Bratislava 1995, s. 156-170.
- Habáni a habánska keramika*. Zborník z medzinárodného odborného seminára. SNM- Múzeum Ľudovíta Štúra v Modre, Modra 2011 (všetky príspevky v zborníku)
- HUPKO, Daniel: K otázke vplyvu holíčske manufaktúry na džbankársku výrobu v Boleráze. In: *Zborník SNM v Martine : Etnografia* 54, 2013, s. 112-122.
- KALESNÝ, František: *Habáni na Slovensku*. Tatran, Bratislava 1981.
- KYBALOVÁ, Jana – NOVOTNÁ, Jarmila: *Habánska fajáns (1590-1730)*. Kat. výstavy. Královský letohrádek v Praze a Dům umění v Brně. Praha - Brno, 1981.
- KYBALOVÁ, Jana: *Holitscher fajanse*. München-Berlin 1970.
- KYBALOVÁ, Jana: *Holíčská fajans*. Katalog výstavy. Národní galerie, Praha, 1964
- PIŠŮTOVÁ, Irena: *Fajansa*. Tatran, Bratislava 1981.
- PIŠŮTOVÁ, Irena: *Fajansa*. ÚLUV, Bratislava 2016.

ZAJÍČKOVÁ, Mária: Vplyv holíčskej manufaktúry na západo-slovenskú džbánkarskú výrobu. In: *Múzeum*, 1994, 2, s. 11 – 13.

Kapitola 4.3: Sklo

BAKOŠOVÁ, J. – HERUCOVÁ, M. – JANOVÍČKOVÁ, M.: Slovenské secesné užitkové umenie. In *Ročenka SNG – Galéria 2006*, Bratislava: SNG, 2007, s. 29 – 60.

BAKOŠOVÁ, Jindra: Stav bádania o slovenskom historickom skle. In: *ARS*, 1989, 2, s. 7-20.

BAKOŠOVÁ, Jindra – PIŠÚTOVÁ, Irena: Katalóg slovenských sklární. I.-II. In: *Zborník SNM – História XVII.*, 1977, s.227-245 a *Zborník SNM – História XVIII.*, 1978, s.145-163.

FRANCOVÁ, Zuzana: Brúsené, rezané a ryté sklo z 1. polovice 19. storočia v zbierkach Mestského múzea v Bratislave I.-II. In: *Zborník SNM – História XLI.*, 2001, s.39-62 a *Zborník SNM – História XLII.*, 2002, s.19-44.

FŮRYOVÁ, Klára – JANOVÍČKOVÁ, Marta: Stredoveké sklo v zbierkach Archeologického ústavu SNM. In: *Zborník SNM – História XXVI.*, 1986, s. 181-213.

FŮRYOVÁ, Klára – JANOVÍČKOVÁ, Marta: Sklo zo 17. –18. storočia v Archeologickom ústave SNM. In: *Zborník SNM - História XXVII.*, 1987, s. 181-195.

FŮRYOVÁ, Klára – JANOVÍČKOVÁ, Marta: Odraz vplyvu benátskeho sklárstva na nálezoch stredovekého skla na území Slovenska. In: *Archeologia Historica*, 1988, s.619-630.

HETTEŠ, Karel: O vývoji a charaktere slovenského skla. In: *Výtvarný život*, 1958, 9, s. 294-299.

HETTEŠ, Karel: Development of the Glass Industry in Slovakia. In: *Czechoslovak Glass Review*, 1960, č. 11-12.

PIŠÚTOVÁ, Irena - KAUTMAN, Ján: *Ľudové sklo*. ÚĽUV, Bratislava 2013.

SZABOVÁ, Andrea: *Historický vývoj skla do 1. polovice 20. storočia a sklárske huty na Slovensku*. Dipl. práca. Trnavská univerzita, Trnava 2008.

Kapitla 5: Nábytok

BADAČ, Peter: Medzi umením a remeslom: neskorogotické stolárstvo a dekoratívne rezbárstvo. In: *GOTIKA. Dejiny slovenského výtvarného umenia* (Ed.: D. Buran). SNG, Bratislava 2003, s.335-349.

BAKOŠOVÁ, J. – HERUCOVÁ, M. – JANOVIČKOVÁ, M.: Slovenské secesné užitkové umenie. In *Ročenka SNG – Galéria 2006*, Bratislava: SNG, 2007, s. 29 – 60.

BATÁRI, Ferenc – VADÁSZI, Erszébet: *The Art of Furniture-Making from the Gothic to the Biedermeier*. Museum of Applied Arts, Budapest 2000.

CIMBUREK, F.: *Dějiny nábytkového umění I.-III.* Rovnost, Brno 1948-1950.

GÜNTHEROVÁ – MAYEROVÁ, Alžbeta: Dejiny nábytkového umenia na Slovensku. In: CIMBUREK, F.: *Dějiny nábytkového umění III.* Rovnost, Brno 1950, s.993-1035.

KOLESÁR, Zdenko: *Nové kapitoly z dejín dizajnu*. Slovenské centrum dizajnu, Bratislava 2009.

VESELOVSKÝ, Juraj a kol.: *Historický nábytok – tvaroslovie a konštrukcia*. VŠ učebnica, TU Zvolen 2016.

TOGNER, Milan: *Historický nábytek*. Datel, Praha 1993.

VAVERČÁKOVÁ, Bohuslava: Nábytok z dielne Jána a Krištofa Langa z Kežmarku. In: *Pamiatky a múzeá*, 1996, 4, s.46-47.