



Filozofická  
fakulta

Univerzita Palackého  
v Olomouci

Mgr. Patrik Farkaš

# Mrtva příroda?

Barokové zátišie a jeho variácie  
v oblasti Karpatského oblúka

— DIZERTAČNÁ PRÁCA —

**Pracovisko:** Katedra dějin umění, FF UP, Olomouc

**Študijný program:** Teorie a dějiny výtvarných umění

**Vedúca práce:** doc. PhDr. Jana Zapletalová, Ph.D.

**Trvanie štúdia:** 2018 – 2022

OLOMOUC 2022

## Dedikácia

*Dizertačná práca bola podporená a realizovaná z prostriedkov štipendia Isabely a Alfreda Badera, určeného doktorandom z oblasti dejín umenia. Za poskytnutie finančnej podpory ďakujem nadácii Isabel & Alfred Bader Foundation, Inc.*

*Spracovanie dizertačnej práce bolo možné aj vďaka účelovej podpore na špecifický vysokoškolský výskum, udelenej Ministerstvom školstva, mládeže a telovýchovy ČR Univerzite Palackého v Olomouci (IGA\_FF\_2020\_025).*

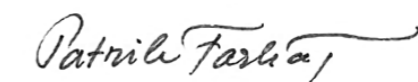
## PodĎakovanie

*Za ochotnú pomoc počas celého môjho štúdia na Univerzite Palackého ďakujem vedúcej mojej práce, docentke Jane Zapletalovej. Pani docentka ma svojimi radami ochotne usmerňovala a pracovným nasadením inšpirovala pri príprave tejto dizertačnej práce.*

*Veľká vďaka patrí tiež všetkým spolupracujúcim inštitúciám a ich pracovníkom, ktorí mi poskytli cenné odporúčania, sprístupnili obhliadky a reprodukcie diel.*

## Čestné prehlásenie

*Dizertačnú prácu som vypracoval samostatne, v súlade s platným študijným poriadkom a etikou akademickej obce. Všetky použité informačné pramene sú v práci uvedené.*



*V Olomouci dňa 18. júna 2022*

# ANOTÁCIA

**Meno autora:** Patrik Farkaš

**Inštitúcia:** Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Křížkovského 10, 771 80 Olomouc

**Odbor:** Teorie a dějiny výtvarných umění

## Názov práce v slovenskom jazyku:

Mŕtva príroda? : Barokové zátišie a jeho variácie v oblasti Karpatského oblúka

## Názov práce v angličtine:

Nature Morte? : The Baroque Still-Life Painting and its Manifestations in the Area of Carpathian Ridge

**Typ práce:** dizertačná

**Vedúca práce:** doc. PhDr. Jana Zapletalová, Ph.D.

**Počet strán:** 262 s.

**Rozsah príloh:** 8 s.

**Jazyk práce:** slovenský

**Rok odovzdania práce:** 2022

## Stručný obsah práce v slovenskom jazyku:

Táto práca prezentuje zistenia a závery z doktorandského výskumu barokového zátišného maliarstva, spätého s územím dnešného Slovenska, Maďarska a Transylvánie. Jej obsah je prezentovaný s ohľadom na geografickú spätosť skúmaných producentov zátiší k regionálnym celkom – k východnému a západnému Slovensku, vybraným lokalitám v Maďarsku a osobitný zreteľ bol daný na pôvodom uhorských umelcov, činných v Spojenom kráľovstve. Medzinárodne situovaný výskum sa musel vysporiadať s viacerými problémami, vrátane pomerne slabej pramennej a materiálovej východiskovej základne, a neistých atribúcií, s ktorými sa táto práca pokúšala vyrovnáť implementáciou prírodovedných prieskumových metód z oblasti technických dejín umenia. Zátišie v oblasti Karpatského oblúka patrilo medzi zriedkavo sa vyskytujúce námetové okruhy sekulárneho umenia. Jeho rozvoj bol spätý predovšetkým s aristokratickými zákazkami, spočívajúcimi vo výzdobe pan-

ských sídel, ale svoju rolu zohrala aj meštianska trieda. Uhorské barokové zátišie bolo z veľkej časti odkázané na zahraničné európske vplyvy. Často sa v ňom stretáme s repetíciou, prípadne vytváraním kópií. Umelci ako Štefan M. Veres zvaný Izbighy a Jakob Bogdani však s externými podnetmi dokázali pracovať inovátorsky.

**Kľúčové slová:** zátišie, maliarstvo, barok, Uhorsko, Slovensko, 18. storočie, Izbighy, Emrich, Schmidt, Michorn, Kamauf, Kraft, Mögel, Mányoki, Dorffmeister, Stettner, Bogdani, Stranover

## A brief description of the thesis:

This thesis presents the findings and conclusions of a doctoral research on Baroque still-life painting associated with the territory of present-day Slovakia, Hungary and Transylvania. Its content is presented with regard to the geographical affinities of the studied still-life producers to the areas of eastern and western Slovakia, selected sites in Hungary, and special consideration has been given to the Hungarian-born artists active in the United Kingdom. International research has had to deal with a number of problems, including a relatively feeble information sources and material base, and uncertain attributions, which this thesis has attempted to deal with by the implementation of scientific examination methods of technical art history. Still life in the region of the Carpathian Ridge was one of the rarely encountered subject areas of secular art. Its development was mainly linked to aristocratic commissions like the decoration of manor houses, but the bourgeois class also played its role. Hungarian Baroque still life was largely dependent on foreign European influences. It is often characterised by repetition or the creation of copies. However, artists such as Stephan M. Veres alias Izbighy and Jakob Bogdani were able to work innovatively with external stimuli.

**Key words:** still life, painting, Baroque, Hungary, Slovakia, 18<sup>th</sup> Century, Izbighy, Emrich, Schmidt, Michorn, Kamauf, Kraft, Mögel, Mányoki, Dorffmeister, Stettner, Bogdani, Stranover



a / Jakob Bogdani, Kvety vo váze, ca. 1702 – 1710  
olej, plátno, 101,7 × 139 cm  
London, Hampton Court Palace / RCT

# O B S A H

**PREDSLOV** – Veľké problémy  
s „malými žánrami“ — **13**

## **I. Výskumné a interpretačné cesty — 17**

1. Stav bádania. Skúmanie mal'by zátišia v Uhorsku optikou stredoeurópskych bádateľov — **17**
2. Prvé kroky k teoretickému definovaniu maliarstva zátišia — **19**
3. Problémy terminológie a „kompart-mentného prístupu“. *Stilleven – natura morta – zátišie* — **21**
4. Úskalia interpretácie vizuálnych foriem — **22**
5. Úvahy o medziobrazovosti a metaobrazoch v spojitosti so zátišiami — **23**
6. Technické dejiny umenia — **25**

## **II. Zátišie na východe Slovenska a Štefan M. Veres alias Izbighy — 29**

1. Situácia na území východného Slovenska pred pôsobením Izbighyho — **29**
2. Život a rodina Izbighyho — **33**
3. Alegorické zátišie pre košickú mestskú radu — **37**
4. Izbighy v službách rodiny Koháry vo Svätom Antone — **47**
5. Obrazy pre Pavla Forgácha — **50**

6. Mal'by s neznámym určením — **58**
7. Univerzálny maliar — **62**
8. Izbighyho epigóni v mal'be zátišia — **67**
9. Košická maliarka Agnes Veres — **68**

## **III. Zátišia pre kaštieľ vo Svätom Antone. Carl Emrich a Anton Schmidt — 73**

1. Koháryovci vo Svätom Antone — **73**
2. Antolský kaštieľ v 20. a 30. rokoch, a tamojšie mal'by Carla Emricha — **74**
3. Prestavba kaštieľa v 40. a 50. rokoch, a umelecký angažmán Antona Schmidta — **78**

## **IV. Bratislavský okruh autorov zátiší a ich realizácie na západnom Slovensku — 87**

1. Umelecké prostredie Bratislavy — **87**
2. Josef Daniel Michorn — **88**
3. Ernst Friedrich Kamauf — **92**
4. František Kraft — **100**

## **V. Elias Mögel – mal'by *trompe l'œil* a „fenomén prekvapenia“ — 103**

1. Tradícia obrazov klamu v európskom barokovom maliarstve: *trompe-l'œil*, *quodlibet* a fenomén prekvapenia — **103**
2. Život a možné inšpiračné zdroje maliara Eliasa Mögela — **106**

3. Prípád „skriňového zátišia“ z umeleckej zbierky biskupa Pavla Forgácha a explikácia výtvarných zásad *trompe l'œil* obrazov — **107**
4. Grafiky podľa Giovanniho Battistu Piazzettu v Mögelových *quodlibetoch* — **113**
5. Pamätník Györgyho Ferdinanda Pámera a Mögelova dvojica žánrových malieb — **118**
6. Zátišie s ružencom a grafickým portrétom biskupa Karola Esterházyho — **119**
7. *Quodlibety* z Krásnej Hôrky — **121**

#### VI. Situácia na území Maďarska — 125

1. Adam Mányoki — **125**
2. Stephan Dorfmeister st. — **127**
3. Gábor Stettner: maliar samouk — **130**

#### VII. Uhorskí maliari zátišia a zvierat v Anglicku. Jakob Bogdani a Tobias Stranover — 133

1. Migrácia umelcov Hornouhorského hlavného kapitanátu v 17. storočí — **133**
2. Jakob Bogdani v Habsburskej monarchii — **135**
3. Cesta do Amsterdamu a kariérne začiatky v Londýne — **135**
4. Výzdoba siení kráľovnej Mary II. vo Water Gallery — **142**

5. Obrazy pre nizozemské panské sídla — **144**
6. Zrkadlá pre vojvodkyňu z Buccleuch — **144**
7. Mal'by vtákov z windsorskej voliéry admirála Georgea Churchilla — **145**
8. Jakob Bogdani na sklonku života — **149**
9. Bogdaniho maliarska technika optikou kombinovaného výskumu. „V októbri 1691 mi pán Bocdan vyzradil a ukázal...“ — **151**
10. Bogdaniho epigóni: Tobias Stranover a „tí ďalší“ — **177**
11. Problematické diela zo slovenských zbierok – štyri prípady — **181**

#### ZÁVERY — 193

#### Katalóg — 197

#### Resumé — 231

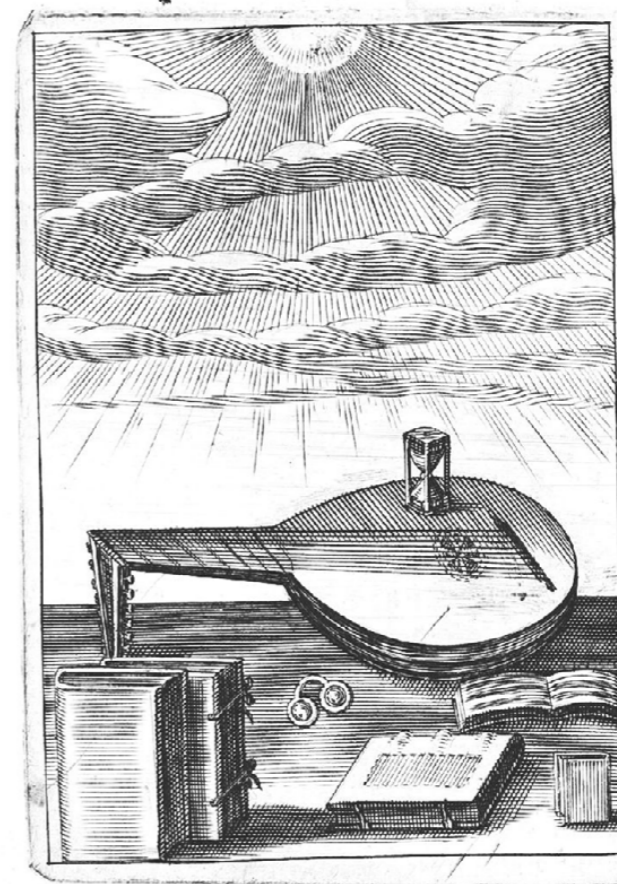
#### Bibliografia — 233

#### Zoznam skratiek — 241

#### Zoznam reprodukcí — 243

#### Príloha: Prepisy archívnych dokumentov — 251

Zu hoch gespannt / zerbricht den Bogen.



Leutenschlagen vnd Bücher lesen/  
Ist zweiffels ohn ein lustig Wesen/  
Doch spann die Saiten nicht zu viel/  
Seh zu / hüt dich für falscher Brill.

b / Jakob de Zetter,  
Emblém „Príliš napnutý luk ľahko praskne“, 1617  
z knihy Andreea Friedricha *Emblematice Nova*  
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek

## Predslov

---

### Veľké problémy s „malými žánrami“

Maliarske námety nízkych priečok akademickej žánrovej hierarchie – zátišia, krajiny, výjavy z bežného života – patria medzi tradičné výskumné témy na poli dejín výtvarného umenia európskeho raného novoveku. Problematika definovania ich taxonomického zaradenia a úvahy nad ich umeleckou a intelektuálnou hodnotou zamestnávali mysle kritikov, zberateľov a filozofov už v 17. a 18. storočí, pričom títo autori, ako bude neskôr objasnené, voči trom uvádzaným námetovým okruhom nezriedka prejavovali dešpekt.

Práca, ktorú predkladám ako záverečný výstup môjho doktorandského štúdia, sa z predmetnej skupiny sekulárnych námetových okruhov zameriava na zátišie – jeho formálne a významové variácie, a historické premeny v realizáciách, asociovaných s Uhorským kráľovstvom – prevažne s územím dnešného Slovenska, Maďarska a Transylvánie, na ktoré sa tento fenomén obmedzil.<sup>1</sup> Spomínanou asociáciou chápeme tri modelové prípady – uhorských maliarov, ktorí ostali činní na území monarchie a pôvodom uhorských maliarov s tvorbou spätou so zahraničím. Na oba prípady sa zameriava táto dizertačná práca. Treťou možnou asociáciou zátiší s Uhorskom sú diela zahraničných umelcov, ktoré sa do tamojších zbierok dostali vďaka zberateľským aktivitám. Faktograficky a intelektuálne podvyživenú tému sa nasledujúce kapitoly pokúsia obohatiť o nové zistenia a zasadiť ju do novej perspektívy. Primárnym cieľom dizertačnej práce je vytvorenie prehľadnej syntézy, ponúkajúcej vôbec prvýkrát komplexný vhl'ad do zátišnej tvorby, spätéj s vy-

---

1 Pri pomenovaní štátneho útvaru s pohyblivou vojenskou hranicou som použil označenie, viažuce sa k obdobiu od posledného desaťročia 17. storočia – vzhľadom na primárny časový záber tejto práce. Pojem Kráľovské Uhorsko bol použitý pre územie, ktoré zodpovedalo Uhorsku po jeho dobytí Osmanskými Turkami až do záveru 17. storočia, a ktoré bolo počas tureckej okupácie redukované na oblasť dnešného Slovenska, Burgenlandu, západného Chorvátska a menších regiónov. K histórii Uhorska v období raného novoveku pozri napr.: **Cambel (ed.) 1987**, najmä s. 26–27.

týčeným územím.

Hneď na úvod pritom treba zdôrazniť to, čo bude v ďalších pasážach dôslednejšie explikované – a síce, že diela, ktoré označujeme ako zátišia, sú často kombináciou viacerých námetových okruhov a nezriedka sa prelínajú najmä s výjavmi krajín a zvierat. Aj to je jeden z dôvodov, prečo sa práca snaží o vysvetlenie okolností genézy a produkcie zátišia práve aj v kontexte iných svetských obrazových tém. S tým súvisí aj výber skúmaných objektov, nakoľko ich striktné vyčlenenie na mal'by malých zákutí nehybných a neživých predmetov by sa vylučovali s prácami, považovanými za „hybridné“ [obr. 1].

Historické a vizuálno-teoretické pozadie skúmaných výtvarných prejavov predstaví jadro dizertačnej práce v geografických okruhoch pôsobnosti ústredných umeleckých osobností, definujúcich ráz fenoménu uhorského zátišia z obdobia baroka. Predkladaný výskum sa vo svojej koncepcii snaží obohatiť a napraviť doterajšie chabé poznanie skúmaných autorov – a to nielen v prípade otázok ich sociálno-ekonomického fungovania, ale aj vrátane rudimentárneho výskumu ich biografických údajov. Zároveň pri tomto ciele vyvstáva úloha zaradenia diel a ich tvorcov do skupín a pomyselných sietí. Práca sa tak vo svojom základnom koncepte snaží aj o defragmentáciu predmetných umeleckých objektov, dnes roztrúsených naprieč svetadielmi, často vo vlastníctvach súkromných zberateľov. Ich vzájomné prepojenia sú skúmané a interpretované na základe zodpovedania otázok ich historicko-spoločenského pozadia a štýlových súvislostí, skúmaných optikou takzvaných medziobrazových vzťahov predmetných artefaktov. Respektíve, inými slovami – skôr než o popis videných súčastí predmetnej materiálnej základne, sa táto práca snaží o hlbšie pochopenie vzájomných historických a vizuálnych súvislostí daných diel.

Slabá pramenná základňa v počiatkoch bádania a absencia faktograficky dostatočne bohatého syntetického diela k danej problematike podnietili uchopenie výskumu kombinovanou metodikou.

Jedným z najväčších úskalí skúmaných zátiší je totiž ich znalectvo a z neho vyvstávajúce atribúcie, na začiatku ktorých je spravidla čo možno najlepšia znalosť materiálnej základne. Výsledky tradičnej znaleckej umeleckohistorickej činnosti sa dizertačná práca snaží prezentovať v katalógu, ktorý primárne slúži ako aparát pre jednoduchšiu orientáciu čitateľa v rámci referovaných objektov. Táto dizertačná práca sa teda v prvom rade snaží smerovať k syntéze, zameranej faktograficky. Nepovažoval som totiž za náležité pri natoľko málo poznanej, heuristicky chabo podchytenej problematike, prezentovať ju primárne z pohľadu vizuálno-teoretických úvah.

O čosi menej tradične boli pri tomto výskume použité v náležitých prípadoch aj neinvazívne metódy z oblasti konzervovania-reštaurovania, čím sa časť prezentovaného výskumu dostáva do oblasti takzvaných *technických dejín umenia*, prebájaných dejiny umenia s reštaurátorskou vedou, dejinami vedy a techniky, a materiálovými výskumami.<sup>2</sup> V prípade malieb zo slovenských zbierok, pripisovaných Jakobovi Bogdanimu (1658 – 1724), bola zvolená kombinovaná metóda konfrontácie informácií z archívneho prameňa, podrobne pojednávajúceho o autorovej výtvarnej technike, s výsledkami materiálno-technologického výskumu. So spolupracujúcimi zbierkovými a technologickými pracoviskami boli starostlivo posudzované možnosti realizácie tohto druhu vedeckej práce.<sup>3</sup> Nad časťou predmetných galerijných objektov visel veľký otáznik, týkajúci sa ich autorstva a proveniencie, ktorého zodpovedanie môže v danej veci výrazne zmeniť doterajší pohľad. Zároveň sa takto možno dozvedieť veľmi cenné a citlivé informácie, týkajúce sa Bogdaniho palety.

2 Bližšie vysvetlené v kapitole č. I.

3 Za kladné stanovisko k výskumu diel Jakoba Bogdaniho a Štefana Michala Veresa zvaného Izbigy ďakujem Slovenskej národnej galérii a Východoslovenskej galérii.



1 / Tobias Stranover, Exotické vtáky, ovocie a pes v parku, 20. roky 18. st. olej, plátno, 165,1 × 118,7 cm súkromná zbierka v Spojenom kráľovstve



## I. Výskumné a interpretačné cesty

### 1. Stav bádania. Skúmanie maľby zátišia v Uhorsku optikou stredoeurópskych bádateľov<sup>4</sup>

Vzhľadom na úvodne spomenuté špecifiká uhorského zátišia z obdobia baroka ako bádateľskej témy – slabú znalosť materiálovej základne a jej producentov, nebola táto téma až doposiaľ spracovaná v adekvátnej monografickej podobe. Predkladaný výskum stojí okrem vlastných zistení na pleciach mojich predchodcov – najmä slovenských a maďarských bádateľov, ktorí sa venovali buď čiastkovým súvisiacim témam alebo sa dostupné závery snažili v nejakej podobe syntetizovať.

O povedomie k problematike uhorského zátišia z obdobia baroka sa v 60. a 70. rokoch predchádzajúceho storočia zaslúžili dva maďarské katalógy, respektíve ich autorky. Múzeum krásnych umení v Budapešti zorganizovalo roku 1962 pod taktovkou **Ágnes Czobor** (zom. 1987) dôležitú výstavu *Csendéletkiállítás: XV.–XVIII. század*, správanú skromným katalógom.<sup>5</sup> Význam výstavy a jej katalógu spočíva v prezentácii uhorských maliarov – Štefana M. Veresa zvaného Izbighy (ca. 1698 – 1758), Jakoba Bogdaniho a Eliasa Mögela (zom. 1786) v spoločnosti zahraničných majstrov. Sprievodný katalóg vôbec po prvýkrát publikačne predstavil vzorku z *œuvru* Eliasa Mögela.<sup>6</sup> Druhou z uvádzaných katalógových publikácií je *Csendéletek a Magyar Nemzeti Galériában* z roku 1977,

---

<sup>4</sup> Stav poznania parciálnych tém uhorského zátišia je v tejto práci bližšie reflektovaný na začiatku príslušných kapitol. K tomuto riešeniu som pristúpil kvôli faktu, že väčšina kľúčových zdrojov, s ktorými v dizertačnej práci operujem, pracuje s tvorbou protagonistov zátišnej maľby ako s izolovanými témami. Pre lepší prehľad sú v tejto časti kapitoly uvádzané a hodnotené tie informačné pramene a vklad tých bádateľov, ktorí sa nad fenoménom zátišia zamýšľali v syntetizujúcej podobe.

<sup>5</sup> **Czobor 1962.**

<sup>6</sup> **Ibidem**, s. 21–22, kat. 77–79.

napísaná Irén Kisdéginé Kirimi (zom. 1996).<sup>7</sup> V knihe, koncipovanej ako katalóg s úvodným teoreticko-historickým rozborom, nachádzame iba diela, ktoré spravovala Maďarská národná galéria. Autorka zvolila široké rozpätie diel, ktoré stručne popísala. Z časového rozpätia, korešpondujúceho s umením baroka, sa Kisdéginé Kirimi obmedzila iba na práce Jakoba Bogdaniho, Tobiasa Stranovera (1684 – 1756) a predovšetkým Gábora Stettnera (1743 – 1815).<sup>8</sup>

Kľúčovým bádateľom a teoretikom v oblasti skúmanej problematiky bol širokospektrálne zameraný Miklós Mojzer (zom. 2014) – pracovník Maďarskej národnej galérie a neskôr riaditeľ Múzea krásnych umení v Budapešti, venujúci sa maliarstvu od stredoveku až po barok a epizodicky i teórii architektúry. Vklad Mojzera spočíva vo viacerých publikáciách, pojednávajúcich o uhorskom zátiší so syntetizujúcim vhl'adom. Vôbec prvou prehľadovou štúdiou k problematike bol Mojzerov text s titulom *Magyarországi csendéletek a XVII. és XVIII. századból*, uverejnený roku 1982.<sup>9</sup> Bádateľ v ňom charakterizuje domáce zátišné maliarstvo ako veľmi raritné – toho času bol známy približne poltucet diel. Časť z nich prevzal Mojzer z už existujúcich informačných zdrojov – menovite zo syntéz Kláry Garas a zo štúdií Gézu Entza a Endreho Csatkaia.<sup>10</sup> V roku 1993 bola publikovaná Mojzerom zostavená dvojjazyčná monografia *Zsánermetamorfózisok: The Metamorphosis of Themes*, previazaná s rovnomennou výstavou, kde jej hlavný autor napísal aj kapitolu k uhorskému zátišiu a jeho premenám.<sup>11</sup> Mojzer v knihe, venovanej portrétom, zátišiam, animálnej, batailnej a žánrovej maľbe, a čiastočne aj

úžitkovým predmetom, upozorňuje mimo iného na fakt, že zátišie je samostatným umeleckým prejavom a nemožno ho uchopiť iba z pohľadu obyčajnej dekorácie.<sup>12</sup>

Staršie syntézy slovenského výtvarného umenia Vladimíra Wagnera (zom. 1955) a Karola Vaculíka (zom. 1992) sa produkcii zátišia v niekdajšom Uhorsku explicitne nevenujú.<sup>13</sup> Vo Vaculíkovej knihe *Staré slovenské umenie* z roku 1978 však nájdeme aspoň krátke zmienky o Jakobovi Bogdanim a Štefanovi Izbigym.<sup>14</sup> Spomedzi slovenských bádateľov sa o poznanie problematiky zátišia výrazne pričínila Anna Petrová-Pleskotová (zom. 2008), niekdajšia pracovníčka Umenovedného ústavu, neskôr premenovaného na Ústav dejín umenia Slovenskej akadémie vied. Vo svojej syntéze z roku 1983 *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku* venovala jednu z jej kapitol problematike *vývinu profánnych žánrov v rámci komorného maliarstva 18. storočia*.<sup>15</sup> V nej vyhradila okrem historických a batailných obrazov, výjavov z bežného života, maľby zvierat a krajinomaľbe krátky priestor aj vtedy aktuálnym úvahám nad produkciou zátišia, súvisiacou s územím Slovenska.<sup>16</sup> Bádateľka ho vyhodnotila ako fenomén, ktorý sa ku slovu dostal iba v obmedzenej miere a spojila ho v prvom rade s domácimi kaštieľmi a palácami. Vklad Anny Petrovej-Pleskotovej do poznania uhorského zátišia spočíva tiež v samostatne publikovaných čiastkových zisteniach a súvisiacich výskumoch. Bola vôbec prvou bádateľkou, ktorá do diskurzu o ranonovovekých dejinách umenia na Slovensku pridala meno Josef Daniel Michorn.<sup>17</sup> Výrazne tiež dopomohla k poznaniu života a diela Eliasa Mögela.<sup>18</sup>

7 Kisdéginé Kirimi 1977.

8 Ibidem, s. 10–11, kat. 1–3.

9 Mojzer 1982.

10 Garas 1953. – Garas 1955. – Entz 1961, s. 193–195. – Csatkaia 1963, s. 20, 26–27.

11 Mojzer (ed.) 1993. – Mojzer 1993, 87–91. V maďarskej jazykovej mutácii dostupné v knihe na s. 22–26.

12 Ibidem, s. 87.

13 Wagner 1930. – Wagner 1948. – Vaculík 1978.

14 Vaculík 1978, s. 33–34.

15 Petrová-Pleskotová 1983, s. 93–100.

16 Ibidem, s. 95, 97–99.

17 Petrová-Pleskotová 1970, s. 209.

18 Petrová-Pleskotová 1998.

Zistenia, prezentované Annou Petrovou-Pleskotovou a Miklósom Mojzerom ďalej pertraktovala a obohacovala Magda Keleti, bývalá kurátorka starých zbierok Slovenskej národnej galérie. O zátišiach v zbierkach svojej domovskej galérie písala Keleti v publikácii *Fontes II*, kde nájdeme diela Jakoba Bogdaniho a Izbigyho.<sup>19</sup> Roku 1997 pripravila Keleti knihu *Zátišie 16. – 20. storočia*, prepojenú s rovnomennou výstavou, kde prezentovala hrstku zátiší uhorského kontextu zo zbierok národnej galérie v spoločnosti obrazov zahraničných tvorcov.<sup>20</sup> O rok neskôr zasa pre publikáciu *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Barok*, sprevádzanú výstavou, pripravila bádateľka kapitolu a katalógové heslá k problematike produkcie zátiší, krajinomaľieb a žánrových maľieb na území Slovenska.<sup>21</sup> Najväčší výskumný vklad bádateľky však spočíva v jej nepublikovanej kandidátskej práci, úspešne obhájenej na Slovenskej akadémii vied.<sup>22</sup> Ide o prácu, komplexne rozoberajúcu tvorbu Jakoba Bogdaniho, ktorému taktiež venovala samostatnú publikáciu drobného formátu.<sup>23</sup> Spomedzi ďalších, čiastkových bádateľských tém, spadajúcich do bádateľskej sféry barokového zátišia, treba okrem Jakoba Bogdaniho spomenúť popularizáciu tvorby Izbigyho.<sup>24</sup> Keleti prezentovala zátišné diela zo Slovenska aj na zahraničných výstavných projektoch v Caserte (1988) a Viechtachu (1989).<sup>25</sup>

Novšie sa snažil rozšíriť poznanie barokového zátišia z územia Slovenska Ján Papco, navrhujúci viaceré nové atribúcie v dvojjazykovej katalógovo koncipovanej publikácii *Rakúsky barok*

a Slovensko.<sup>26</sup> Kým niektoré Papcom navrhované autorstvá zátišných obrazov sú priam jednoznačné a potvrdili sa aj pri tomto výskume, časť bádateľových záverov som musel odmietnuť ako nepodložené a domýšľavé.<sup>27</sup>

Medzi posledné syntézy barokového umenia patrí projekt Kataríny Kolbiarz Chmelinovej *Skarby baroku między Bratysławą a Krakowem – Treasures of the baroque between Bratislava and Krakow*, ktorého výstupom bola okrem dvojjazyčnej monografie aj výstava v Národnom múzeu v Krakove.<sup>28</sup> Bádateľka sa o zátiší zmieňuje v kontexte nástupu nových maliarskych tém, objavujúcich sa v Uhorsku až od vrcholného baroka.<sup>29</sup> Oporou jej pri spracúvaní state k zátišiu mohli byť aj jej vlastné predchádzajúce výskumy, predovšetkým tie spracované v knihe *Ars inter arma. Ranonovoveké umenie a kultúra východného Slovenska*, viazané na oblasť Hornouhorského hlavného kapitanátu.<sup>30</sup>

## 2. Prvé kroky k teoretickému definovaniu maliarstva zátišia

Medzi už ošúchaným príbehom o Zeuxidovi a Parrhasiovi, približne z roku 400 pred Kristom, odohrávajúcim sa okolo maliarskych námetov, ktoré by sme dnes klasifikovali ako zátišia, a prvými solídnymi teoretickými reflexiami maliarstva neživých a nehybných predmetov z obdobia okolo roku 1700 ubehli vyše dve tisícročia.<sup>31</sup> Prvým, kto tomuto maliarskemu odvetviu venoval väčšiu pozornosť a zároveň ho definoval, bol maliar a literát Samuel van Hoogstraten (1627 – 1678)

19 Keleti 1983, s. 47–54, 110–112.

20 Keleti 1997, nestr.

21 Keleti 1998.

22 Keleti 1981a. Publikácia sa nachádza v knižnici Slovenskej akadémie vied bez zachovanej obrazovej prílohy.

23 Keleti 1977.

24 Keleti 1975. – Keleti 1983, s. 110–112. – Keleti 1997, nestr.

25 Pozri katalógy: Keleti 1988. – Keleti 1989.

26 Papco 2003, zv. 1–2.

27 Vráťane pochybného priradenia autorstva Štefana M. Veresa zvaného Izbigy obrazu *Tri papagáje* z Vlastivedného múzea v Humennom (U 143). Vid' Ibidem, zv. 1, s. 143–144.

28 Chmelinová 2017.

29 Ibidem, s. 54–57, 175–177.

30 Chmelinová 2008, k zátišiu pozri najmä s. 26–27, 55.

31 Žakula 2015, s. 110.

s jeho knihou *Inleyding tot der Hooge Schoole de Schilderkonst*, vydanou v roku jeho úmrtia.<sup>32</sup>

O tri decénia neskôr uzrela roku 1707 svetlo sveta *Groot Schilderboek* Gérarda de Laïresse (1641 – 1711), ktorej jedenásta a dvanásta kniha extenzívne pojednáva o zátišných námetoch.<sup>33</sup> Zátiším nazýval autor postulátov vyobrazovanie nehybných a neživých predmetov, z ktorých sú, podľa jeho slov, najkrajšie, najelegantnejšie a najpríjemnejšie kvetiny, ovocie, luxusné šperkované predmety a hudobné nástroje. Vymenované štyri de Laïresseovej kategórie pritom podľa neho môžu fungovať ako výzdoba chodieb či kabinetov, rovnako ako tie najlepšie maľby, a dokážu ulahodiť veľkým i malým, učencom aj ignorantom.<sup>34</sup>

Rozdielne voči Hoogstratenovi, de Laïresse sa snažil o pozdvihnutie zátišia, ponúkajúc idey o jeho reforme – o tom, čo je kvalitné a vkusné.<sup>35</sup> Tieto hodnoty boli determinované primárne podľa vyobrazených predmetov – čím ľúbivejšie a vzácnejšie, tým lepšie. Vyslovene odmietal vyobrazovanie vädnutia a hniloby – prírodných deformít – a tým, ktorým sa páčia „*chabé a zlé dekorácie*“ ako kapusta, mrkva alebo ryby, tých de Laïresse poslal také predmety obdivovať na trhy.<sup>36</sup>

Okrem zásady využívania patričnej (vkusnej) množiny objektov, vyslovil de Laïresse aj ďalšie dve pravidlá: Predmety by nemali byť menšie ako ich skutočný rozmer. A po druhé, kompozícia musí byť obmedzená iba na objekty neživé a nehybné. Vyslovene totiž odmietal prídavky, ktoré

mali byť proti povahe tohto druhu maliarstva. Podľa neho bolo vyslovene nepatričné implementovať do zátiší krajinné priehľady, architektúru či akékoľvek živé tvorstvo, ktoré sa navyše prieči so samotným označením *Stilleven* – doslova nehybný, stojaci život.<sup>37</sup>

De Laïresseovo chápanie zátišia však bolo v princípe ambivalentné. Na začiatku svojich dvoch kníh o zátiší hodnotil tieto výtvarné práce zo svetskej perspektívy a zaujímal sa výsostne o banálny realizmus stvárňovaných predmetov. Neskôr však k objektom prirad'oval navrhované symbolické chápanie s ohľadom na rôzne náboženstvá, okultizmus a filozofiu, s úmyslom podsunúť svojim súčasníkom a nasledovateľom bohaté možnosti na to, aby sa ich tvorba posunula od triviálnosti k hlbšiemu zmyslu.<sup>38</sup>

Ako je z de Laïresseovho písania zrejmé, samotná forma, ponúkajúca kontemplatívne interpretačné úrovne, nestačí. Dôležitý je autor-ský úmysel, čo demonštroval výčitkou voči inak špičkovému umelcovi tohto odvetvia, Willemovi Kalfovi (1619 – 1693), ktorý mal svoje stolové zátišia s exkluzívnymi, drahými komoditami komponovať bez vážnejšieho posolstva.<sup>39</sup> Kalfovi teda nemalo ísť o vyjadrovanie filozofie, ktorá sa nám spája s dielami typu *vanitas* alebo s inými teologickými a filozofickými postulátmi, ale skôr mal záujem o textúry predmetov, o lesk drahých materiálov – a určite aj o produkovanie populárnych diel s istou klientelou. Nie vyobrazovanie konkrétnych objektov, ale ich zoskupovanie bolo pre jeho kritika kameňom úrazu.

V súvislosti s definovaním zátišia ako maliarskeho námetového okruhu, sú podstatné i všeobecnejšie úvahy nad členením, respektíve „kompartimentalizáciou“ všetkých zaužívaných námetových typov, takzvaných žánrov. Tieto úvahy vrcholili v 18. storočí, kedy sa stali bežnou sú-

32 **Ibidem**. Pozri van Hoogstraten 1678.

33 **De Laïresse 1707**, zv. 2, s. 257–352. Jedenásta kniha nesie názov „O zátiší“, dvanásta „O kvetoch“. Dostupné aj v jednom z anglických prekladoch z roku 1817 ako *A Treatise on the Art of Painting, in All Its Branches*, z ktorej som primárne vychádzal: **De Laïresse 1817**, s. 178–249.

34 **De Laïresse 1817**, s. 178.

35 **Žakula 2015**, s. 7–8. De Laïresse k tomu podľa Tijany Žakulovej viedlo aj to, že zátišia zaujímali v sieňach amsterdamských panských domov, mnoho ktorých dekoroval on sám, dôležité miesto z pohľadu interiérovej výzdoby.

36 **De Laïresse 1817**, s. 179.

37 **Ibidem**, s. 178–179.

38 **Ibidem**, s. 180–238, symbolika kvetov podľa ich farieb na s. 244.

39 **Ibidem**, s. 183–185.

časťou vnútorných politík výtvarných akadémií. Základom tohto triedenia sa stalo členenie nie obrazových tematických skupín, ale maliarskych profesií po vzore textu **Andrého Félibiena**, pochádzajúceho z roku 1667.<sup>40</sup>

Vytváranie pomyselných rebríčkov, zoraďujúcich rámcové maliarske námety podľa ich pridanej intelektuálnej hodnoty a technickej náročnosti malo za následok striktné chápanie námetových okruhov na jednotlivé kompartmenty. Tento druh klasifikácie je tradičnou prácou historikov umenia, aj keď naráža na závažný nedostatok. Je ním reálna prax maliarov, ktorí aj napriek apelom teoretikov, napríklad tomu spomínanému de Laïresseovmu, ignorovali segregáciu tém a nezriedka produkovali kompozície, prepájajúce nehybné objekty, maľbu živých zvierat, krajino-maľbu a výjavy z bežného života.<sup>41</sup>

Dokonca tradične používaný pojem pre každý z jednotlivých kompartmentov – *žáner* – označuje aj konkrétny námetový okruh. Problémový homonymický termín bol v odbornej spisbe viacnásobne riešený, avšak bez konsenzu, ktorý by nejednoznačnosť názvoslovnia dokázal úplne eliminovať.<sup>42</sup> Teoretikov umenia totiž k dichotómnej

40 **Félibien 1667**, nestr. – Viac k dobovým úvahám vid' v štúdiu Paula Dura: **Duro 2007**. – „*He who makes perfect landscapes is above another who only paints fruit, flowers, or seashells. He who paints living animals is worthier of estimation than those who paint only things that are dead and without movement. And as the figure of man is the most perfect work of God on earth, it is also certain that he who becomes an imitator of God by painting human figures is much more excellent than all the others. However, even though it is no small thing to make the figure of a man appear as if alive, and to give the appearance of movement to that which has none, nevertheless a painter who only makes portraits... may not pretend to the honor accorded to the most learned. For that, it is necessary to progress from the single figure to the representation of several together, to depict history and myth...the virtue of great men and the most elevated mysteries.*“

41 **De Laïresse 1817**, s. 178–179.

42 Pozri napríklad štúdiu Mary Jane Boland: **Boland 2013**.

aplikácii tohto pojmu legitimizuje jeho historická aplikácia, respektíve už z 18. storočia zakorenené vymedzenie maliarov na tých, ktorým sa vravelo *peintre de genre*. Péter Ujvári pripomenul, že aj **Claude-Henri Watelet** (1718 – 1786), ktorý tento výraz a logiku za ním spropagoval, sa zaoberal nie konkrétnymi dielami, ale maliarmi ako takými a charakteristikou ich práce.<sup>43</sup> Spomínaná, iba čiastočná legitímnosť používania termínu v oboch jeho výkladoch, vyplýva z toho, že v prípade námetovej skupiny výjavov z bežného života ju toto slovo nemôže plnohodnotne terminologicky zastrešiť. Vo forme prívlastku, určujúceho, že námet konkrétneho diela patrí do zaužívanej námetovej skupiny, je jeho aplikácia adekvátna.

### 3. Problémy terminológie a „kompartimentného prístupu“. *Stilleven* – *natura morta* – zátišie

Rôznorodé pomenovania maliarskeho námetového okruhu, pracujúceho s témami nehybných a neživých predmetov, vychádzajú z nerovnakých základov. Na počiatku terminologického uchopenia výtvarného fenoménu, ktorému vravíme zátišie, bola v predchádzajúcich statiach pertraktovaná nizozemská spisba. V nej čítame o vyobrazeniach rôznych predmetov – od triviálnych objektov každodennej potreby, zberateľských kúskov prírodnín, až po luxusné klenoty. Do tejto skupiny patria tiež vyobrazenia potravín, mŕtvych zvierat a kvetín. Všetky tieto kategórie prepája charakter nehybnosti. Napriek tomu, že okrem vymenovaných tém boli maľby prestretých stolov, kytíc, v krajine aranžovaného ovocia a iných motívov dopĺňané dynamickými prvkami ako sú zvieracie zápasy, letiace a štebotajúce vtáky, prípadne portrétné vložky, v 17. storočí sa pre tieto námety osvedčilo pomenovanie *stilleven*.<sup>44</sup>

43 **Watelet 1757**, s. 597. – Termín *peintre de genre* použil ešte skôr Denis Diderot. (1713 – 1784). Vid': **Ujvári 1993**, s. 97.

44 Nachádzame ho v knihe van Hoogstraten 1678, napr. s. 87.

Najadekvátnejším doslovným prekladom pojmu je *nehybný život*. Holandské prídavné meno *stil* však v sebe, podobne ako jeho anglické (*still*) a nemecké ekvivalenty (*still*), skrýva aj druhý význam – môže znamenať aj *tichý*. Neobratným prekladom nemeckého *Stilleben* vzniklo maďarské označenie *csendélet*, nesúce spojením slov *csend* (ticho) a *élet* (život) iba význam *tichého života*.

V románskych a niektorých slovanských jazykoch sa zasa presadili ekvivalenty termínu, ktoré môžeme doslovne preložiť ako *mŕtva príroda*. Taliani označujú zátišie pojmom *natura morta*, Francúzi *nature morte* a napríklad Poliaci mu hovoria *martwa natura*.

Všetky doteraz zmieňované pojmy boli viazané na charakter zobrazovaných predmetov. Na rozdiel od týchto, slovenské a české označenia *zátišie* a *zátiší*, nevychádzajú z kvalít vyobrazených objektov, ale z prostredia, do ktorého sú tie ktoré objekty zakomponované. Napriek tomu, že domáca terminológia využíva synonymum pre slovo *zákutie* – s väzbami ako na architektúru, tak na krajinu – v slovníkoch českého a slovenského jazyka predsa len nachádzame definíciu námetového okruhu, vyvedenú rýdzo z nehybnej podstaty stvárňovaného.<sup>45</sup> Reálna prax však dokazuje, že historici umenia považujú determinant pre aplikáciu pojmu aj ráz prostredia, do ktorého sú zasadené. Príkladom môžu byť mal'by anglo-holandských maliarov – Jakoba Bogdaniho a Tobiasa Stranovera, ktorí okrem typu statických (ovocných či kvetinových) tém produkovali kompozície s animálnymi výjavmi, priestorovo vyhranenými na krajinné zákutie.<sup>46</sup> Práve aj skupina dynamických Bogdaniho malieb dostala nálepku *zátišie* a bola vystavovaná v expozíciách, ktoré boli venované zátišiu, hoci s *nehybným životom* ani *mŕtvou prírodou* úplne nekoreluje.

45 KSSJ 2003. – SSJČ 1971, zv. 4 (V–Ž).

46 K autorom pozri kapitolu č. VII.

#### 4. Úskalia interpretácie vizuálnych foriem

Zátišia typu *vanitas* boli už očami súdobých recipientov ctené kvôli svojmu hlbokému transcendentálnemu posolstvu, čo zdôrazňoval aj sám de Lairese.<sup>47</sup> Keďže išlo o jednu z nemnohých príležitostí dať „ropografickým“ obrazom banálneho realizmu duchovno-filozofický interpretačný rozmer, kritici a historici umenia prirad'ovali toto posolstvo aj kvetinovým námetom a obrazom s prepychovými predmetmi alebo jedlom. V tomto duchu napríklad Sam Segal vykladal prítomnosť vädnúcich kvetov (ktorými inak de Lairese opovrhoval) a vyobrazovanie slimákov a húseníc ako symbol zubu času.<sup>48</sup> Navyše, vyobrazené motýle mohli byť chápané ako odkaz na Kristovo vzkriesenie.<sup>49</sup>

Už z de Lairesových vlastných hodnotení Kalfových zátiší je však evidentné, že nie všetky diela, vyobrazujúce motívy, asociovateľné s márnivosťou, plynutím času a márnotratosťou, museli byť vytvorené s úmyslom pertraktovať posolstvo márnivosti času.<sup>50</sup> A to napriek tomu, že sám konštatuje, že obrazy cenných predmetov ako sú tie zo zlata, striebra, kryštálu, skla, perál, drahokamov a perlete, boli v dobovom názvosloví bež-

47 Pozri časť 2 v tejto kapitole.

48 Segal 1990, s. 190.

49 Berger 2011, s. 16. – K mnohým interpretačným východiskám zátiší pozri eseje v kl'účovej revizionistickej publikácii *Stilleben in Europa: Langemeyer – Peters (edd.) 1979*.

50 De Lairese 1817, s. 183–185. „Slávny Kalf zanechal mnoho vzácných príkladov takýchto vecí, ktoré si zaslúžia najväčšiu chválu. (...) Hoci som predtým spomínal, že slávny Kalf v zátiší exceloval, predsa nám nedal žiaden dôvod pre to, čo činil, tak ako iní pred ním a po ňom. Predvádzal len to, čo mu napadlo – ako porcelánovú nádobu či riad, zlatý pohár, sklenený riad, roemer s vínom, citrón s ovisajúcou zľúpanou kôrou, hodiny, perleťový roh, strieborný podnos s broskyňami alebo porcelánom s pomarančmi a citrónmi, koberec či iné nezvyčajné predmety, bez akéhokolvek úmyslu urobiť niečo dôležité, čo by malo špecifický význam alebo by bolo platné na niečo iné.“

ne nazývané „*Vanitates*“.<sup>51</sup> Niektorí autori si zrejme zakladali iba na vzbudení vágnych asociácií u diváka a časť z nich produkovala diela, ktoré nemali žiaden hlbší, skrytý význam, než zachytenie banálnej reality vyobrazovaných objektov – ich tvarových vlastností, farieb a textúr.<sup>52</sup>

Za snahu o vizuálny popis objektov a vyjadrenie ich vzájomných vzťahov chápe tvorbu zátišných obrazov primárne aj Svetlana Alpers v jej knihe s príznačným názvom *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*.<sup>53</sup> Podľa Alpers od polovice 17. storočia balansujú nizozemské zátišia medzi vysokým maliarskym remeslom a náramnou pýchou vlastníctva, spojenou s bujnejšou komercializáciou.<sup>54</sup>

Okrem snáh o interpretáciu zátiší z pohľadu dobových recipientov a hľadania symbolov a alegórií sa niektorí teoretici nad dielami zátiší zamýšľali z filozofickej perspektívy súčasného pozorovateľa. Hanneke Grootenboer vidí v popisnosti nizozemských zátiší nielen primárnu snahu o zaznamenávanie videného, ale aj snahu zátišných maliarov o vytváranie výjavov, otvárajúcich možnosti kontemplácie.<sup>55</sup> V niektorých obrazoch zátiší, ale aj iných námetov, rozoznáva Grootenboer kvalitu, pomenovanú v angličtine ako *pensiveness* – teda *záдумčivosť*. Teoretickou riešené *záдумčivé* obrazy sú takými dielami, ktoré sú špekulatívne a bez jasného interpretačného východiska. Ako Grootenboer sama konštatuje, inšpirovala sa okrem iného aj z teórie Waltera Benjaminu o *Denkbilde* – filozofickom aforizme, ktorý v recipientovi evokuje teoretický vhl'ad.

51 Ibidem, s. 183.

52 Berger 2011, s. 16. Harry Berger vychádza zo záverov Eddyho de Jongha: de Jongh 1982, s. 132, 137.

53 Alpers 1983, ako príklad pozri s. 252, ref. 34.

54 Ibidem, s. 100.

55 Grootenboer 2020, s. 135. – Od autorky pozri aj jej ďalšiu podnetnú publikáciu *The Rhetoric of Perspective: Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting*: Grootenboer 2005.

*Denkbild* „môže vypovedať o tom, čo nik nemôže rozpovedať.“ Grootenboer pritom pracuje s metodológiou, ktorá je mimo ontologického aj metaobrazového chápania zátiší, a miesto hľadania interpretačných záverov ponúka otvorenosť voči vlastným myšlienkovým prúdom – voči filozofickým vhl'adom do obrazov – *filozofickým dejinám umenia*.<sup>56</sup>

#### 5. Úvahy o medziobrazovosti a metaobrazoch v spojitosti so zátišiami

Prebrané či derivované pojmy z literárnej vedy ako *intertextualita*, *interpiktorialita* či *interikonicitá* sú v terminológii dejín umenia relatívne mladým prídavkom.<sup>57</sup> V istom ohľade však ide o tradičné hľadanie významových a vizuálnych súvislostí v skúmanej materiálnej základni, a ich zosieťovanie. V rýdzom poňatí sa totiž termíny aplikujú pri označení akéhokolvek významového (*-textualita*) a vizuálneho vzťahu (*-piktorialita*) v širokospektrálnych prejavoch vizuálnej kultúry. Na rozdiel od semiotiky a literárnej vedy, v našej vednej disciplíne stále nejestvuje presvedčivá definícia úrovni tohto fenoménu. Čo sa týka typológie väzieb v slovesných dielach, najprepracovanejšou je päťúrovňová klasifikácia *transtextuality* podľa Gérarda Genetta, kde je *intertextualita* chápaná ako jedna z foriem transcendencie textu, prejavujúca sa ako citovanie, plagiatorstvo a alúzia.<sup>58</sup> Napriek istej podobnosti v tvorivých procesoch slovesného a vizuálneho umenia – najmä v aproprácii a v existencii ustálených námetových okruhov (akokolvek sa prekrývajúcej), predsa len nemožno považovať literárnovednú typológiu za kompatibilnú s dejinami výtvarného umenia. Nešťastnou môže byť aj samotná voľba termínu, pomenúvajúceho analogickú, avšak nie stotožni-

56 Ibidem, s. 6–7.

57 Z recentnej spisby pozri podnetný článok Terezy Johanidesovej „Úzkost z vlívu“ v *dejinách umění: Johanidesová 2015*, s. 254.

58 Genette 1997, s. 1–6.



2 / Cornelis Norbertus Gijsbrechts,  
Zátišie v trompe-l'œil, 1663  
olej, plátno, 96 × 75 cm  
Carcassonne, Musée des Beaux Arts de Carcassonne

tel'nú prepojenosť informácií. Paradoxom zatiaľ ostáva, že najprínosnejšie výstupy historikov umenia k fenoménu obsahového a vizuálneho prepojenia diel výtvarného umenia sú (aspoň podľa autora týchto riadkov) texty, v ktorých predmetné pojmy absentujú. Na jednej strane teda v dejinách umenia ako vednej disciplíny existuje tradičný postup, zakladajúci sa na heuristike, mapovaní a následnej interpretácii vzájomných súvislostí výtvarných objektov a na strane druhej pokus o zadefinovanie vizuálnych súvislostí na základe terminologického aparátu literárnej vedy s analogickým predmetom záujmu.

V súvislosti s mal'bou zátišia je intelektuálne obohacujúcim príspevkom úvaha o jeho zrode, chápanom práve ako „*intertextuálny proces*“. Pôvodom rumunský historik umenia Victor Ieronim Stoichița venoval tejto teórii samostatnú kapitolu vo svojej knihe s hlavným titulom *L'Instaura-*

*tion du tableau* (Paríž 1993).<sup>59</sup> V odbornej spisbe sa však už predtým a viacnásobne objavovali konštatovania o tom, že zátišie ešte pred svojim osamostatnením existovalo ako súčasť nizozemských portrétov a iných druhov malieb. Recentne bola téma výstižne a vd'aka bohatej obrazovej prílohe veľmi názorne riešená v knihe Davida Ekserdjiana *Still Life Before Still Life*.<sup>60</sup>

Neznalý Stoichițovej práce, ekvivalentný posun v dejinách umenia som si všimol pri skúmaní uhorskej krajinomal'by. Išlo o úkaz, na ktorý čiastočne upozorňovali moji predchodcovia, vrátane Anny Petrovej Pleskotovej, konštatujúcej, že motív krajiny mal istú tradíciu v tamojšej náboženskej tvorbe ešte pred produkciou autonómnej

59 Stoichita 1993. – Dostupné v anglickom preklade: Stoichita 1997. Pozri kapitolu s názvom *Birth of Still-Life as an Intertextual Process*, s. 134–146.

60 Ekserdjian 2018.

krajinomal'by.<sup>61</sup> Na rozdiel od Stoichița, dnes chápem tento posun v práci s motívom krajiny nie ako historický proces, ale skôr ako jav vo vizuálnej kultúre, pre ktorý som ešte v roku 2016 použil pojem *insubordinácia*.<sup>62</sup> Ak totiž chápeme vyobrazené maliarske motívy v hierarchických vzťahoch podľa vizuálnych a významových kritérií, o krajine v zmysle kulisy potom možno hovoriť ako o podradenom – subordinovanom kompozičnom a významovom prvku. Posun tohto hierarchického vzťahu možno označiť podľa ustáleného termínu pre zmenu podradeného vzťahu na priradený alebo nadradený – *insubordináciou*.

Stoichița v rovnakej knihe operuje s fenoménom takzvaných *metaobrazov*.<sup>63</sup> Týmto termínom sú v jeho teoretickej monografii označované diela, ktoré zdanlivo precitajú – čo autor v angličtine označuje ako „*self-awareness*“. Precitnutie, o ktorom Stoichița píše, sa týka komentovania obrazov seba samými. Tieto môžu byť vyjadrením špecifik maliarskych techník. Môžu pojednávať o fyzikálnych vlastnostiach obrazových nosičov, o charakteristikách farieb, o spôsobe adjustácie pláten, o tom ako sa tieto materiály môžu správať napríklad pri poškodení. Nejedná sa teda výlučne iba o maliarsky motív „obrazu v obraze“. Príkladom *metaobrazu* nám môže byť zátišný *trompe-l'œil* obraz [obr. 2] Cornelisa Norberta Gijsbrechtsa (1625/1629 – 1675), kde pozorujeme umelcovu paletu, nádobku s médiom, štetce, aj jeho stolové zátišie na iluzórne mal'ovanom plátne, oddel'ujúcim sa od blind rámu – vytvárajúc tak samostatné zátišie, mal'ované na reálne plátno a napnuté na reálny podrám.<sup>64</sup> Autor navyše neváhal pridať aj miniatúru so svojou vlastnou podobizňou v medailónovom formáte.

Čitateľovi sa môže zdať, že medzi Stoichițo-

61 Petrová-Pleskotová 1983, s. 99.

62 Farkaš 2016, s. 24–25.

63 Stoichita 1997.

64 Cornelis Norbertus Gijsbrechts, *Zátišie v trompe-l'œil*, 1663, olej, plátno, 96 × 75 cm, Carcassonne, MBAC (845.55.57).

vými *precitnutými* a Grootenboerovej *zádušnými* obrazmi nie je vlastne žiadny rozdiel... Nepochybne ide o kvality, ktoré sa môžu v niektorých dielach prelínať. Avšak kým Stoichița pracuje s mal'bami, snažiacimi sa svojho recipienta prekvapiť, prechýtrať ho a oklamať, s takými, ktoré na seba až okato pútajú pozornosť, Grootenboer sa zaoberá výjavmi s otvorenou interpretáciou, často skromne pôsobiacimi mal'bami a fotografiami, kde môže a nemusí byť autorskou intenciou vzbudenie kontemplácie diváka.

## 6. Technické dejiny umenia

Naplnenie cieľov tejto dizertačnej práce a správne pochopenie skúmaných diel závisí z veľkej časti od ich správneho znaleckého posúdenia. Znalecká práca pritom vo svojej umeleckohistorickej polohe, založenej na analyzovaní a porovnávaní vizuálnych vnemov, podlieha istému spochybňovaniu kvôli svojej údajnej nevedeckosti.<sup>65</sup> Pretože v konečnom dôsledku sa často musíme spoliehať na ťažko vedecky uchopiteľnú intuíciu znalcov, vychádzajúcu z ich prežitej skúsenosti. Od 20. storočia sa však postupne rozširovalo spektrum prírodovedných technologických metód, ponúkajúcich nový vhl'ad do výskumu výtvarného umenia – do problematiky jeho datovania, určovania originality a reštaurovania. Na druhej strane to boli v minulosti aj technické metódy, ktoré sa stretali s odmietnutím Erwina Panofského (zom. 1968).<sup>66</sup> V Československu sa počiatky technologického smerovania vo výskume diel spájajú s reštaurovaním a s iniciatívou Bohuslava Slánského (zom.

65 Bartlová 2006a, s. 220.

66 Panofsky 1974, s. 14. Panofsky ich totiž považoval za aktivity iných odborov – najmä chémie. Podľa neho nesúvisia s dejinami umenia. Zodpovedajúce technické prieskumy nie sú pre Panofského nástrojmi historikov umenia, ale nástrojom znalcov, vnímaných ako profesia sama osebe. Na príklade tvrdil, že „Záver, že pigmenty, použité v zdanlivo stredovekej miniatúre, neboli vynájdené skôr ako v 19. storočí, môže zodpovedať umeleckohistorickú otázku, ale stále to nie je umeleckohistorický záver.“

1980), pôsobiacého na Akadémii výtvarných umení v Prahe.<sup>67</sup> Napomáhanie reštaurátorom zo strany historikov umenia je v prostredí Česka a Slovenska nielen tradičným, ale dokonca často obligátnym modelom spolupráce (pripomeňme, že umelecko-historické vyhodnotenie je povinnou súčasťou reštaurátorských protokolov). Na druhej strane, ako pripomína **Milena Bartlová**, nie je obrátená poloha, kde by historik umenia čerpal z analytickej fázy výskumov, spätých s reštaurovaním, v našom prostredí dostatočne zžitá.<sup>68</sup> Vyplýva to pravdepodobne z často výsostne humanitnej a spoločenskovednej profilácie študentov a absolventov dejín umenia.<sup>69</sup> Priekopníkom v tejto oblasti spolupráce bol **Ivo Hlobil** (zom. 2021), ktorý pracoval s olomouckými a brnenskými reštaurátormi pri neinvazívnych prieskumoch sochárskych prác s využitím röntgenových a tomografických snímok.<sup>70</sup>

Počas posledných desaťročí vo svete značne pribudol počet výskumníkov, venujúcich sa materii umeleckého diela a autorskému kreatívnemu procesu od nápadu cez výtvarnú prípravu až po výsledné dielo. Pre tento odbor, respektíve výskumnú polohu, sa ustálilo anglické označenie *technical art history* – teda technické dejiny umenia.<sup>71</sup> Prvú intenzívnu snahu o vytýčenie a pomenovanie disciplíny, sledujúcej históriu výtvarnej

praxe – odnože dejín umenia, vedy o reštaurovaní a technológii, prepájajúcej tieto odbory, predniesla **Joyce Plesters** (zom. 1996) v roku 1972 na Lisabonskej konferencii Medzinárodného inštitútu pre reštaurovanie historických a umeleckých diel.<sup>72</sup> V istom chápaní ide o obohatenie tradičného zručnosti umeleckých predmetov o aktuálne prírodovedné metódy a štúdium archívnych prameňov, sprostredkujúcich poznanie o technickej stránke výtvarnej tvorby. Joyce Plesters definovala dva základné prístupy tejto novej disciplíny podľa zamerania už existujúcich publikácií:<sup>73</sup>

- A:** Experimentálny prístup – teda taký, ktorý je založený na poznaní skúmaných objektov prostredníctvom priameho výskumu použitých materiálov a techník ich aplikácie.
- B:** Prácu s prameňmi o výtvarno-technických postupoch a dejinách vedy. Výskumníkom dnes v tomto smere dopomáhajú aj metaobrazy, pojednávajúce o maliarskej technike [obr. 2].

V tejto dizertačnej práci boli použité oba Plestersovou uvedené prístupy. Daný okruh záujmu sa pritom nevyklučuje s klasickými dejinami umenia, ale môže ich argumentačne podporovať – čo je cieľom aj tejto práce. Pri výskume predmetných obrazov zátišia bola použitá kombinácia viacerých optických metód, ktoré som bol schopný realizovať samostatne. Z rutinných metód ide okrem digitálnej mikroskopie a razantného osvetlenia napríklad o pozorovanie fluorescencie malieb, ktoré môže odhaliť zmeny v lakových úpravách a maliarske retuše.<sup>74</sup>

Lepšie výsledky pri prieskume poškodení však boli dosiahnuté infračervenou fotografiou s využitím modifikovaného fotoaparátu.<sup>75</sup> Získa-

67 Od Bohuslava Slánskeho pozri najmä dvojdielnu publikáciu *Technika malby: Slánský 1953. – Slánský 1956*.

68 **Bartlová 2006b**, s. 69.

69 Milena Bartlová apeluje na prehlbovanie vzdelávania historikov umenia v oblasti pozorovania reštaurátorských a materiálno-technologických výskumov – tak ako by si mali reštaurátori a technológovia, riešiaci problematiku z oblasti výtvarného umenia, dopĺňať umelecko-historické znalosti. Vid': **Bartlová 2014**, s. 151.

70 **Bartlová 2006b**, s. 69.

71 K vysvetleniu metodologických zásad disciplíny pozri **Bomford 1998**, s. 9–12. – **Hermens 2012**. – **Fowler 2019**. – V súvislosti s prepojením na reštaurovanie závesných obrazov vid': **Stoner – Rushfield (edd.) 2012**, najmä časť I: *Technical art history, examination, documentation, and scientific analysis*, s. 1–47.

72 **Bomford 1998**, s. 9–12.

73 **Ibidem**.

74 Použitá bola ultrafialová lampa, vyžarujúca žiarenie s vlnovou dĺžkou 365 nm.

75 Fotoaparát mal odstránený pôvodný filter pred

né snímky boli v niektorých prípadoch transformované na kompozit IR-R-G kanálov, užitočný pri mapovaní sekundárnych zásahov. V niektorých prípadoch sa dá táto metóda využiť aj na predbežné stanovenie pigmentov. Vzhľadom na to, že v období baroka išlo často o zmesi viacerých farebných zložiek s rôznym spojivom, aplikované vo viacerých vrstvách, nemožno získaný snímok vo falošných farbách považovať za dostatočne hodnoverný argument pre konštatovanie materiálového zloženia.<sup>76</sup>

Ďalšou využitou metódou na báze infračerveného žiarenia je snímanie odrazeného žiarenia vo vyšších vlnových dĺžkach, pre ktorú sa ustálilo označenie reflektografia. Nevýhodou je dlhší čas skenovania diel, zapríčinený menším rozlíšením na tieto účely využívaných senzorov. Výsledné reflektogramy výtvarných diel sú totiž skladané ako mozaika menších snímok. Benefitom skenovania odrazeného infračerveného žiarenia do vlnovej dĺžky 1700 nanometrov (alebo väčšej) je vyššia úspešnosť pri skúmaní podkresby, ktorú možno použiť ako pádny argument pri atribúcii, prípadne sledovaní kompozičných zmien. Vzhľadom na nutné využitie svetelných zdrojov, vyžarujúcich sálavé teplo, bola teplota diel monitorovaná digitálnym teplomerom.

Získané snímky skúmaných obrazov boli kalibrované jednak pomocou farebných tabuliek, určených na úpravu fotografií vo viditeľnom svetle.<sup>77</sup> Pri snímkach v ultrafialovom a infračervenom žiarení však bolo farebné vyváženie prevedené na to určenými kalibračnými tabuľkami.<sup>78</sup>

senzorom, ktorý bol nahradený infračerveným filtrom s rozsahom 750 – 1100 nm. Snímky boli prevedené s dodatočnými filtermi pred objektívom, upravujúcimi priepustnosť žiarenia.

76 Použitá bola skenovacie zariadenie Osiris so senzorom s vrstvou zmesi arzenidu india a arzenidu gália (InGaAs). Reflektogramy zachytávali odrazenú časť blízkeho infračerveného spektra v rozmedzí 900 – 1700 nm.

77 Použitá bola tabuľka X-Rite ColorChecker.

78 Kalibrácia bola prevedená tabuľkou pre snímanie multispektrálnej technickej fotografie

Rádiologické snímkovanie na zistenie prírodných kompozičných zmien a technického stavu pamiatky bol, rovnako ako výskum röntgenovou fluorescenciou na predbežné stanovenie použitých pigmentov, zabezpečený Slovenskou národnou galériou.<sup>79</sup> U piatich diel boli za účelom presného stanovenia maliarskych vrstiev odobraté mikroskopické vzorky, určené na stratigrafický výskum.<sup>80</sup> V tejto práci budem prezentovať tie optické a materiálové výskumy, ktoré som prevádzal sám. Výsledky, vyvstávajúce z kolektívneho úsilia viacerých výskumníkov sú označené poznámkami s uvedením mien príslušných odborníkov. Keďže dizertačná práca musí byť výsledkom individuálneho výskumu, predmetné materiálové výsledky používam iba ako argument pri výklade širších súvisiacich tém, rozoberaných v tejto práci.<sup>81</sup>

CHSOS TP-MSI. Dodatočné úpravy boli vykonávané v programoch Adobe Photoshop a ENVI.

79 Za sprístupnenie diel a výsledkov výskumu ďakujem Kataríne Kolbiarz Chmelinovej, kurátorky Slovenskej národnej galérie. Za prevedenie XRF meraní som vd'ачný Stanislave Trginovej.

80 V spolupráci s Národným technickým múzeom v Prahe a Slovenskou národnou galériou boli získané vzorky zaliate do polyesterovej živice alebo tablety bromidu sodného, a následne podrobené mikroskopii v polarizovanom, ultrafialovom a zelenom svetle. Pre identifikáciu materiálového zloženia bola použitá Ramanova spektroskopia a infračervená spektrometria s Fourierovou transformáciou, ktorou boli identifikované nielen pigmenty, ale aj organické farbivá, spojivá a približne bol stanovený aj charakter lakových vrstiev. Na Slovenskej technickej univerzite boli prevedené merania na skenovacom elektrónovom mikroskope s energo-disperznou spektrometriou. Uvedená metóda výrazne dopomohla k pochopeniu stratigrafie odobratých vzoriek a v identifikácii ich anorganických zložiek. Okrem autora tejto práce sa na meraní vzoriek podieľali: Stanislava Trginová, Ivana Kopecká, Eva Svobodová a Michal Oravec. Všetkým menovaným ďakujem za ústretovú spoluprácu.

81 Podrobné výsledky zmieňovaných materiálových výskumov budú predmetom pripravovanej samostatnej štúdie, pripravovanej so spoluautorami, uvedenými v predchádzajúcej poznámke.

## II. Zátišie na východe dnešného Slovenska a Štefan M. Veres alias Izbighy

### 1. Situácia na území východného Slovenska pred pôsobením Izbighyho

Výtvarná kultúra na severovýchode karpatského oblúka sa v 17. storočí vyznačovala väzbou na sakrálne prostredie a na portrétnu umenie. Tamojšie diela, plné zväčša obsahových a štýlových anachronizmov, sa opierali najmä o grafické predlohy a nezriedka boli ešte realizované technikou tempery na drevenom paneli.<sup>82</sup> Po slohovej stránke je dané obdobie považované za prechodné. Stále sa totiž stretáme s renesančnými a manieristickými rezíduami, pričom štýlovo konzistentné práce sú v danom storočí zriedkavosťou v celom Uhorskom kráľovstve, nielen v jeho severovýchodnej oblasti.<sup>83</sup>

O tom, že si mal'ba zátišia našla uplatnenie aj v Šariši, vieme len z troch zachovaných obrazov bez autorského určenia, nesúcich dobový text s uvedením ich pôvodu v Prešove.<sup>84</sup> Všetky tri zátišia s kuchynskými námetmi sa dnes nachádzajú v zbierkach Maďarskej národnej galérie v Budapešti [kat. 1–3, obr. 3–5]. Okrem tematického rámca spájajú tieto diela podobné rozmery vertikálne napnutých pláten a limitovaná škála prevažne zemitých farebných tónov. Niektorí bádatelia dokonca považovali farebné spracovanie diel za puritánske a teda v súlade so zachytenou tematikou striedmosti, respektíve odopierania si svetských pôžitkov.<sup>85</sup> Motívy, ktoré v mal'bách pozorujeme, totiž korešpondujú s veľkonočnými tradíciami.<sup>86</sup> Prázdne a čisté nádoby v *Kuchynskom zátiší s riadom* odkazujú pravdepodobne na deň prísneho pôstu – Popolcovú stredu a miestnu zvyklosť čistenia všetkého domáceho riadu na začiatku obdobia odriekania, ktorá na Slovensku pretrváva dodnes. „Očistné“ úkony späté s vodou sa však praktizovali aj na Veľký piatok, kedy mala voda

82 Chmelinová 2008, s. 13.

83 Ibidem, s. 15.

84 Mojzer 1982, s. 256.

85 Mojzer 1993, s. 87. – Keleti 1998, s. 68.

86 Na tento fakt už skôr upozornil Miklós Mojzer. Vid' Mojzer 1982, s. 256. – Mojzer 1993, s. 87.

podľa súdobých ľudových povier nadprirodzené účinky.<sup>87</sup> Veľkonočný pôst reflektujú aj ďalšie dve práce so žabími stehienkami a slimákmi – čo boli, spoločne s ďalšími zachytenými potravinami, striedme pokrmy, tradične pripravované počas pôstneho obdobia. Vtedy bola vylúčená konzumácia mäsa teplokrvných zvierat. Vyobrazené uvarené vajíčka majú v ľudovej tradícii christologickú symboliku a dodnes sú na Slovensku pripravované ako jedno z obvyklých veľkonočných jedál. Medzi zachytenými potravinami, typickými pre daný región a dobu vzniku, však možno v Zátíši so žabími stehienkami nájsť aj dva citróny, ktoré boli v 17. storočí v Uhorskom kráľovstve – rozdielne od zvyšku stvárnených predmetov – exkluzívnou komoditou aristokratických dvorov. S ich pestovaním začala tamojšia elita už o storočie skôr, kedy nabralo na popularite pestovanie exotického ovocia.<sup>88</sup>

Vzorom týchto troch maliieb boli pravdepodobne práce v Rakúsku pôsobiaceho autora, Martina Dichtla (ca. 1639 – 1710) – maliara, špecializujúceho sa na komorné obrazy výjavov z bežného života a kuchynské zákutia [obr. 6]. Analogické kuchynské zátíšia s riadom nachádzame v rámci slovenských zbierkových inštitúcií vo Vihorlatskom múzeu v Humennom a vo Vlastivednom múzeu v Spišskej Novej Vsi [obr. 7].<sup>89</sup> Dnes trojicu zátíší z Prešova nedokážeme s určitosťou spojiť so žiadnym menom z uhorských výtvarných kru-



↑↑ 3 / Prešovský maliar,  
Zátíšie so slimákmi, rybami a vajíčkami,  
posledná tretina 17. st. / 18. st. (?)  
olej, plátno, 70,6 × 67 cm  
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria / SZM

↑ 4 / Prešovský maliar,  
Kuchynské zátíšie s riadom,  
posledná tretina 17. st. / 18. st. (?)  
olej, plátno, 69 × 57,4 cm  
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria / SZM



5 / Prešovský maliar, Zátíšie so žabími stehienkami,  
posledná tretina 17. st. / 18. st. (?)  
olej, plátno, 74 × 60 cm  
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria / SZM





↑ 6 / **Martin Dichtl, Zátišie s riadom**, druhá pol. 17. st.  
olej, medený plech, 12 × 18,5 cm  
súkromná zbierka



7 / **Anonym, Zátišie s kuchynským riadom**,  
posledná tretina 17. st. / 18. st. (?)  
olej, plátno, 46 × 37 cm  
Spišská Nová Ves, Vlastivedné múzeum

hov. Miklós Mojzer v tomto ohľade pripomína rozvetvenú rodinu Kramerovcov, ktorá sa profilovala v produkcii sakrálnych obrazov, ale aj diel portrétneho druhu.<sup>90</sup> S prvými umelecky činnými nositeľmi tohto priezviska sa v Prešove stretáme už v 17. storočí.<sup>91</sup> Vtedy mohli byť vytvorené aj predmetné prešovské práce – aspoň pokiaľ vychádzame z ich štýlového prevedenia, analogického voči Dichtlovi, a zo skorších záverov historikov umenia. S ohľadom na anachronické tendencie hornouhorskeho maliarstva, ktoré boli pre územie symptomatické ešte v nasledujúcom storočí, nemožno úplne vylúčiť ani možnosť, že trojica kuchynských zátiší vznikla ešte o storočie neskôr, čo by bolo v súlade s pretrvávajúcimi väzbami na staršie umenie, objavujúcimi sa aj u Kramerovcov, hoci v iných žánroch.<sup>92</sup> Vzhľadom na nedostatok autorsky určených analogických malieb z Uhorska, nemožno predchádzajúce riadky brať ako pokus o atribúciu, ale skôr o zaradenie malieb do časových a priestorových súvislostí. Ku kontextu týchto troch zátiší treba ešte dodať, že maliarstvu sa v Prešove venoval v tretej štvrtine 17. storočia aj Lukáš Bogdani a rané roky tu strávil aj jeho syn Jakob (1658 – 1724), ktorý sa za hranicami Uhorského kráľovstva venoval pod patronátom vysokej šľachty výhradne zátišiu – a to na európskej úrovni.<sup>93</sup>

S ďalšími domácimi dielami zátišia sa na území východného Slovenska stretáme na juhu – v Abovskej stolici, kde pôsobil miestny špecialista na práce tohto druhu, známy pod prezývku Izbighy, aktívny okrem Košíc aj na západe kráľovstva. Výtvarne činní boli pritom aj niektorí iní členovia jeho rozvetvanej rodiny.<sup>94</sup>

90 **Mojzer 1982**, s. 256. – **Mojzer 1993**, s. 88.

91 **Ibidem**.

92 **Chmelinová 2008**, s. 56. Napríklad Johann Gottlieb Kramer (1716 – 1771).

93 K prameňom tejto fázy umelcovej tvorby pozri: **Kónya 2012**, s. 238.

94 Pozri: **Petrová-Pleskotová 1983**, s. 61–62. – **Chmelinová 2008**, s. 60.

## 2. Život a rodina Izbighyho

Poznanie života a tvorby Štefana Michala Veresa, nazývaného Izbighy, má ešte mnohé biele miesta. Predchádzajúce výskumy maďarských bádateľov dokonca mylne ráтали s tým, že pod signatúrami a archívnymi zmienkami s týmto menom treba rozumieť dve rozdielne osoby – pravdepodobne otca a syna.<sup>95</sup> Z matričných fondov bol zistený

95 Prvé publikované zmienky o Štefanovi Izbighym sú z ruky košického archívára Lajosa Keményho, uvádzajúceho účtenku od umelcovej zástavy so sv. Alžbetou Uhorskou, vyhotovenú pre košickú katedrálu. Pozri: **Kemény 1900**, s. 159. – **Kemény 1903**, s. 342. O štyri roky neskôr sa dozvedáme o existencii prvých štyroch známych Izbighyho zátiší, opísaných v maďarskom časopise *Művészet*. Pozri: **Naményi 1907a**, s. 207–209. – **Naményi 1907b**, s. 418. Krátko na to doplnil sumu známych informácií o autorovi opäť Lajos Kemény, vďaka ktorému sa dozvedáme o pôvode umelca na Gemerí a jeho pravdepodobných dvoch prácach z košickej radnice. Prakticky všetky súveké dokumenty z mestského archívu s ktorými tento výskumník pracoval a ktoré sa týkali Izbighyho, boli nanešťastie premiestnené. Prepisy dvoch predmetných listín boli však vytlačené v jeho článku: **Kemény 1909**, s. 403–404. Ďalší výraznejší posun v bádani o tomto košickom umelcovi sa však objavil až u Anny Petrovej-Pleskotovej, ktorá načrtla problematiku rodiny Veresovcov, diferencujúc tvorbu jeho synov Andreja a Michala a zároveň Izbighymu pripísala nástenné maľby Dominikánskeho kostola v Košiciach: **Petrová-Pleskotová 1983**, s. 61–62, 98, 101, 103. Atribúcia nástenných malieb však nebola prijatá Klárou Garas ani Miklósom Mojzerom: **Garas 1984**, s. 186. – **Mojzer 1993**, s. 372. Druhý menovaný bádateľ bol Izbighyho zanietým obdivovateľom, čo nechal poznať vo svojich štúdiách, kde autora dáva na roveň európskym majstrom zátišia. Vid': **Mojzer 1982**, s. 257–262, 267–268. – **Mojzer 1993**, s. 24–25, 98–90, 205–207, 371–372. Dovtedajšie známe fakty a teórie o umelcovi zhrnuli aj ďalšie slovenské bádateľky – Magda Keleti a Katarína Kolbiarz Chmelinová. Vid': **Keleti 1981b**, s. 15–16. – **Keleti 1983**, s. 111. – **Keleti 1997**, nestr. – **Chmelinová 2008**, s. 55, 60, 63. – **Kolbiarz Chmelinová 2017**, s. 54, 56, 176, 177, 237. Ambivalentne prijímanú hypotézu o umelcovom angažmáne v Dominikánskom kostole ozrejmil až Szilveszter Terdik vďaka archívne doložených

presný dátum umelcovho úmrtia. Maliar zomrel 20. januára 1758 v Košiciach vo veku šesťdesiatich rokov [obr. 8].<sup>96</sup> V smrtných matrikách však zvykne byť uvádzaný vek často iba odhadovaným číslom, preto je potrebné považovať letopočet 1698 iba ako približný údaj. Košice sa stali minimálne počas štyroch decénií umelcovým novým domovom a pôsobiskom, čo potvrdzujú záznamy z mestského archívu.<sup>97</sup>

Čo sa ale týka otázky umelcovho pôvodu, doteraz nie je možné s presnosťou určiť miesto jeho narodenia. Jeho prezývka, ktorú bežne využíval v úradnom styku a korešpondencii (niekedy aj miesto rodného priezviska Veres) odkazuje na maďarský názov obce Zbehy, zhodou okolností ležiacich v tesnej blízkosti Jelenca, kde umelec dodal sériu obrazov – a to v čase, keď už bol usadený a oženený v Košiciach.<sup>98</sup> Svoju prezývku maliar navyše použil už o päť rokov skôr, teda sa s istotou nevzťahuje na daný angažmán [obr. 9].<sup>99</sup> List župana Pavla Balassu, adresovaný košickej mestskej rade, potvrdzuje umelcov pôvod v Gemerskej stolici, ktorú v tom čase Balassa spravoval [príloha III].<sup>100</sup> Takto došlo k duálnej interpretácii autorovho pôvodu. Novšie publikácie, dotýka-

júce sa tohto autora, už temer výlučne pracujú iba s informáciou, že autor pochádza z Gemeru.<sup>101</sup>

Počas dvadsiatich rokov 18. storočia sa Izbighy usadil v Košiciach, kde bol navyše aktívny aj ako člen mestskej rady. Fond listín z tohto úradu zahŕňa hneď niekoľko zmienok umelcovho mena.<sup>102</sup> Len vďaka neskoršiemu prepisu je známy aj list z roku 1741, ktorý umelec adresoval mestskej rade ako žiadosť o uvoľnenie meštianskych povinností [príloha II].<sup>103</sup> Mesto ho vo výsledku zbavilo po dobu desiatich rokov nutnosti platenia daní a povinnosti prípadného ubytovania vojakov.<sup>104</sup>

21. augusta 1729 sa Izbighy oženil s Máriou Goldhuber, s ktorou mal minimálne osem detí.<sup>105</sup> Podľa predchádzajúcich výskumov Anny Petrovej-Pleskotovej mali v otcovom remesle pokračovať aj synovia Andrej (1733 – 1776) a Michal (ca. 1730 – 1793).<sup>106</sup> Medzi hŕstku známych prác Andreja Veresa patrí výzdoba organu košického františkánskeho kostola z roku 1762, mestský erb a dvadsiatka obrazov pre grófkú Csáky. U jeho brata Michala je zaznamenaný aj monumentálnejší typ práce – výmalba kaplnky košickej nemocnice.<sup>107</sup> Okrem toho mal roku 1777 zhotoviť taktiež malby pre pohostinstvo, patriace šľachtickej rodine Máriássy.<sup>108</sup> Vďaka novým zisteniam

a zachovaným dielam je evidentné, že v otcovej profesii pokračovala dokonca aj jeho dcéra Agnes Veres, pokrstená ako Agneta (\*1736).<sup>109</sup>

Ako už bolo povedané, v minulosti sa pod umelcovými variáciami zápisu jeho mena rozumieli v odbornej literatúre (minimálne) dvaja maliari. Bolo to spôsobené tým, že niektoré svoje diela Izbighy signoval aj v podobe „St:Mich:Izbighy“ či „Steph: Michael Izbigi fecit“, čo si maďarskí bádatelia vysvetlili ako autorstvo umelcovho hypotetického príbuzného Michala. Zároveň bola mätúca aj myšlienka, že ten istý umelec je autorom zlátien, zátišných kompozícií aj nástenných malieb – čo bude v texte neskôr podrobnejšie objasnené na konkrétnych realizáciách. Hneď na začiatku však treba túto staršiu hypotézu odmietnuť z dvoch dôvodov. Prvým je používanie mena Izbighy – alebo lepšie povedané prezývky, ktorú

umelcove deti neprebrali. Druhým dôvodom je časové určenie diel a životopisné údaje autorov. Izbighyho najslávnejšie *Zátišie s tekvicami a žlnami* [kat. 14, obr. 25], nesúce podpis „St:Mich:Izbighy“, totiž vzniklo roku 1734, keď mal Michal Veres približne štyri roky. Majstrom nástenných malieb v dominikánskom kostole (pred 1745) v Košiciach by sa musel stať približne v pätnástich rokoch.

109 Pozri časť 9 v tejto kapitole dizertačnej práce.

20. D. Stephanus Veres alias Izbighy auzorum bo. Pictor Sacri palatii  
Sepulchrali Ecclesie Parochialis Gypham.

Denuntiationibus praemissis Tribus Continuis diebus Fectis, nullq. detecto impedimento, Ego Sigismundus Antonius Izbighy Paroecus huius Matrimonio Coniunxi Stephanum Izbighy et Mariam Goldhuber, praesentibus Testibus P. D. Joanne Medvedzky, J. Administratois, Camerario Secretario, Joanne Choczký et Barbara Korponay.

↑↑ 8 / Záznam o úmrtí Štefana M.

Veresa zv. Izbighy, 20. január 1758  
Štátny archív Košice, Zbierka cirkevných matrik

↑ 9 / Záznam o sobáši Štefana M. Veresa

zv. Izbighy a Márie Goldhuber, 21. august 1729  
Štátny archív Košice, Zbierka cirkevných matrik

analogických prácach maliara v meste Mária-pócs. Pozri: **Terdik 2008**, s. 546–548, 565. – **Terdik 2014**, s. 44–55.

96 **Košice, ŠA KE**, Zbierka cirkevných matrik, mesto Košice, 20. január 1758.

97 Dnes je možné toto konštatovanie potvrdiť zo záznamov z menných indexov zbierky košických magistrátov v Archíve mesta Košice. Všetky listiny, týkajúce sa Izbighyho, boli však presunuté, pravdepodobne niekdajším pracovníkom archívu, Lajosom Keményom, a zatiaľ zostávajú nezvestné. Pozri: **Košice, AMK**, fond A: Štátna moc, správa a samospráva, Zbierka XXIV. 1. Magistráty do roku 1945, Index Actorum 1741, 1742, 1744.

98 K umelcovej činnosti v Jelenci pozri napr.: **Eliáš 2011**, s. 124–125.

99 Použitá bola aj v úradnom zázname o umelcovej svadbe. Pozri: **Košice, ŠA KE**, Zbierka cirkevných matrik, mesto Košice, 21. august 1729.

100 Dnes sú oba listy nezvestné. Ich prepis uvádza krátka archívna štúdia: **Kemény 1909**, s. 403.

101 Napríklad **Chmelinová 2008**, s. 55. – **Eliáš 2011**, s. 124.

102 **Košice, AMK**, fond A: Štátna moc, správa a samospráva, Zbierka XXIV. 1. Magistráty do roku 1945, Index Actorum 1741, 1742, 1744.

103 **Kemény 1909**, s. 403.

104 **Ibidem**.

105 Všetky jeho deti prijali priezvisko Veres. Okrem troch v hlavnom texte zmieňovaných potomkov možno v archívnych listinách nájsť aj Justínu (\* 1732), Pavla (\* 1738), Evu (\* 1738), Annu Julianu (\* 1740), Mateja (\* 1742) a Jozefa (\* 1749). Údaje prevzaté z: **Košice, ŠA KE**, Zbierka cirkevných matrik, mesto Košice, 1732, 1738, 1740, 1742, 1749.

106 **Petrová-Pleskotová 1983**, s. 61–62.

107 **Ibidem**, s. 62.

108 **Jávor 2015**, s. 215–215, ref. 27.

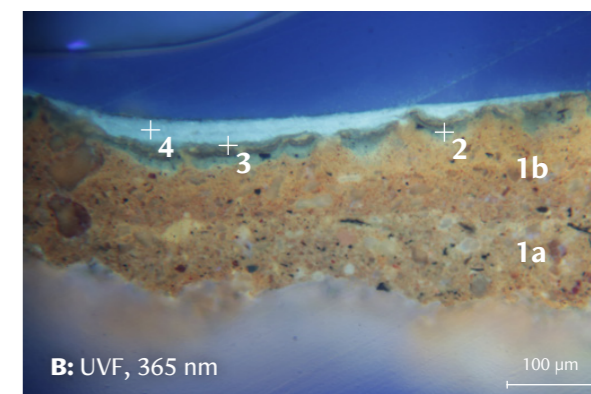
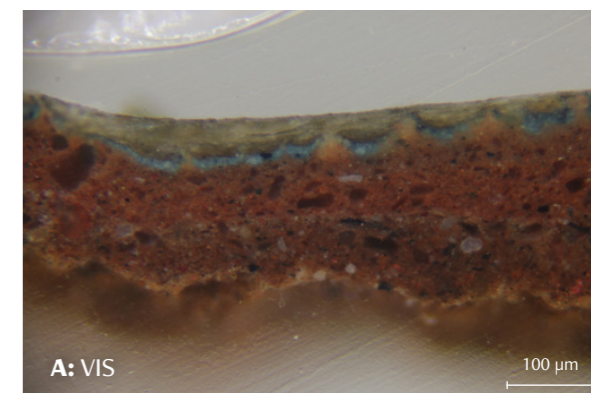


10 / Štefan M. Veres zv. Izbigy, Zátišie s alegóriou Božej spravodlivosti, ca. 1708 – 1710  
olej, plátno, 146,5 × 111,5  
Košice, Východoslovenská galéria

### 3. Alegorické zátišie pre košickú mestskú radu

Najstaršia známa práca od Izbigyho sa dnes nachádza v zbierkach Východoslovenskej galérie v Košiciach. Obraz, o ktorom je reč, je alegorickým zátiším z roku 1728, ktoré je svojím námietom v rámci uhorskej tvorby úplným unikátom [kat. 4, obr. 10].<sup>110</sup> Obraz bol pôvodne adresovaný košickej mestskej rade, o čom svedčí nielen jeho textová zložka, ikonografia, ale aj archívne dokumentovaná proveniencia. Už v inventári radnice z roku 1785, vyhotovenom kvôli prestavbe budovy, sa objavuje položka „Obraz s nápisom Arcus nimium (sic!) intensus“ [obr. 12] bez uvedeného autorstva, no s atribútom starožitnosti, čo okrem iného podporuje aj stanovené obdobie vzniku.<sup>111</sup>

Dielo bolo vyše tridsať rokov v očiach výskumníkov nezvestné a stotožniť sa ho s objektom z Východoslovenskej galérie podarilo až počas tohto výskumu. V zbierke, kde teraz prináleží, bolo pôvodne evidované ako obraz neznámeho maďarského umelca z druhej polovice 19. storočia. Malba je dnes v zlom technickom stave. Degradovaná laková vrstva sťažuje jej čítanie. Dopomôcť si však v tomto prípade môžeme infračerveným reflektogramom. Vďaka tomu možno zreteľnejšie pozorovať zachované nápisy a iné súčasti kompozície ako sú oblaky nebeskej sféry [obr. 17–18]. Podkresba touto metódou nebola viditeľná. V súvislosti s reštaurovaním diela boli odobraté vzorky, určené na stratigrafický výskum maliarskeho súvrstvia [obr. 11]. Z optickej mikroskopie a SEM-EDS analýzy vyplynulo, že použitá maliarska technika a vyskytujúce sa materiály zodpovedajú umeleckohistorickému časovému určeniu diela. Autor použil dvojvrstvový červeno-



11 / Vzorka VSG O2322/1, modrá z pozadia

A.) fotografia mikroskopie nábrusu s mierkou 100 μm v polarizovanom svetle; B.) fotografia nábrusu s mierkou 100 μm v UV svetle.

Stratigrafia: 1a – 1b.) červenohnedý hlinkový podklad, obsahujúci železité hlinky a olovnatú bielobou; 2.) modrá vrstva, pigmentovaná pruskou modrou a olovnatou bielobou; 3. – 4.) lakové vrstvy.

<sup>110</sup> Zátišie spomenul v odbornej literatúre ako prvý Ľudovít Kemény: **Kemény 1909**, s. 404. Stručné zmienky o jeho existencii nachádzame aj v nasledovných prameňoch: **Petrová-Pleskotová 1983**, s. 98. – **Keleti 1997**, nestr.

<sup>111</sup> **Košice, AMK**, fond A: Štátna moc, správa a samospráva, nespracovaný dokument.

Scabellum			
Penetrata fratibus ferris quarum una Valois ferit	1	1	
Alia vero duo fratibus provisio	3	3	
Forma oblonga a	1	1	
Pista ferrea pro conservandis pecuniis	1	1	
Imago S. S. S. S.	1	1	
Imago B. V. Mariae	2	2	
Augustissimi Imperatoris Francisci	1	1	
Augustissimae Imperatricis Mariae Theresiae	2	2	
Augustissimi Imperatoris Josephi Secundi	1	1	
Imago cum inscriptione Avium munituribus	1	1	
Imago Submissa Olim Hospite Domus	1	1	
Abstramentaria plumbea cum abstramentis	4	4	
Abstramentarium Vitaeum	1	1	
Fundibulum superum pro fundenda pecunia	1	1	
Fundibulum inferum pro abstramentis deficiens	1	1	
Obiectus Solentis ad D. S. S. S.	1	1	
Tabula lignea Major Altera ex uno	2	2	
Princetionum	2	2	
Oculi in mensis Stantes	2	2	
Almeinum idem muratum quereinum	1	1	
<u>In Sella Portonaliis S. S. S.</u>			
Mensa	3	3	
Pulpitum	1	1	
Capitulum circa pulpitum cum nova seratura	1	1	
Pista majores pro pecuniis 2. minor 1 <sup>a</sup>	3	3	
Sella pellucida	3	3	
Sella lignea	2	2	
Dilanda cuprea cum accessoriis	5	5	
Arcus vero duobus sup. et sub. v. b. constant	2	2	
Dilanda parva pro ponderandis Arcibus	1	1	
Forma oblonga	1	1	
Porta lignea quereina vestibuli, fardimibus, et sera.	1	1	
Porta ferrea seratura pallia, et duabus pentilibus	1	1	
seris provisio	1	1	
Fenestra fratibus ferris provisio	2	2	

12 / Záznam z inventáru košickej radnice, 1785  
Archív mesta Košice, nezaradené

hnedý podklad na báze železitých hliniek a olovnatej biely. Druhým identifikovaným červeným pigmentom je rumelka. Rozsiahle modré pozadie bolo vytvorené tenkým náterom prúskej modrej, ktorá sa v strednej Európe začala používať na začiatku 18. storočia.<sup>112</sup>

Olejomalba na plátne väčšieho formátu je v súčasnosti napnutá na nevyhovujúcom sekundárnom podráme v tvare päťuholníka. V hornej časti bolo maliarske súvrstvie dokonca poškodené narazením klincov, fixujúcich plátenný nosič na nový podrám. Pôvodne bolo dielo zhora klenuť nízky oblúkom, o čom svedčí nielen oblý tvar

hornej strany malovanej plochy, nekorešpondujúcej s podrámom, ale dokonca aj staršia fotografia diela.<sup>113</sup> Táto zaznamenaná predmetná malbu približne v roku 1930 v radničnej budove – tohto času Krajskej knižnice v Košiciach, konkrétne vo vtedajšej riaditeľskej kancelárii [obr. 13].<sup>114</sup> Nezvyčajným riešením, ktoré fotografia dokumentuje, bolo použitie tenkej drevenej lišty v spodnej partii obrazu, tvoriacej predel medzi spodným textom a hlavným výjavom. Súdiac podľa súčasného stavu diela s čiastočne chýbajúcim podkladom v mieste zmieňovaného predelu, mohla byť

112 Materiálový prieskum zadala Ludmila Zozuláková, ktorej zároveň ďakujem za nahliadnutie príslušného protokolu, vypracovaného Zuzanou Valentovou a Michalom Pechom. Číslo protokolu: P1933.

113 Fotografia sa fyzicky zachovala v Štátnom archíve v Košiciach. Košice, ŠA KE, fond: Krajská knižnica v Košiciach, krabica 75, C. Fotodokumentácia, č. 5 – Kancelárske priestory krajskej knižnice.

114 V danom čase sídlila knižnica v starej budove košickej radnice.



13 / Riaditeľňa niekdajšej Krajskej knižnice v Košiciach, vpravo so Zátiším s alegóriou Božej spravodlivosti, ca. 1930  
fotografia  
Štátny archív Košice, fond Krajskej knižnice v Košiciach



14 / Jakob de Zetter, Emblém „Príliš napnutý luk ľahko praskne“, 1619  
z knihy Heinricha Oraea *Viridarium hieroglyphico-morale*  
Urbana, University of Illinois

táto lišta daná priamo na plátno. V jej niekdajšom mieste dnes nachádzame okrem miest s odhaleným, nenatretým plátnom aj – naopak – veľmi hrubé impasto bolusu. Rozdiel v charaktere podkladu vyplýva zrejme z toho, že miesto, kde je vyobrazená spodná páska, bolo maľované v neskoršej etape, pričom jej podklad bol nanesený v čase, keď bolo dielo už zarámované. Autor sa zrejme snažil vtlačiť podkladovú hmotu špachtľou pod horizontálnu lištu, čím vytvoril reliéf, ktorý dnes môžeme pozorovať. O tomto predpoklade svedčí aj fakt, že časť obrazu s nápisovou páskou má väčší okraj s holým plátnom, keďže bola maľovaná na zarámované plátno. K tomuto postupu mohlo dôjsť z niekoľkých dôvodov. Jeden z možných, celkom pravdepodobných scenárov, je, že spodný nápisový úsek obrazu mal byť pôvodne súčasťou komplikovanejšieho rámu. Táto súčasť mohla byť napríklad drevená so zlátením, a miesto nej pristúpil objednávateľ v pokročilom štádiu diela k lacnejšej alternatíve.<sup>115</sup>

Čo sa však týka samotnej obrazovej časti diela, jej kompozícia zachytáva nebeskú, slnkom ožiarenú scenériu s alegoricky, respektíve emblémovo koncipovaným zátiším, ktoré si zakladá na enigmatickej juxtapozícii bežných objektov. Súčasťou tohto výjavu je stôl, prestretý červeným obrusom, na ktorom sú položené sekulárne predmety rôzneho druhu. Nachádzame tam okrem iného knihy a formálnu korešpondenciu v maďarskom jazyku, miestami s latinskými výrazmi. Zložený list v strede obsahuje adresátov, ktorými boli „pán sudca a úctyhodná mestská rada“. Na oboch dokumentoch je podpísaný notár Ján Bezeg, navyše aj s dátumom 3. august 1728. Práve podľa daného roku bol obraz datovaný. Bezegovu meno sa, žiaľ, v indexoch fondu košických magistrátov a ani v známych prameňoch nenachádza. Na stole sú tiež položené okuliare a notový zošit s nápismi v preklade „žiť“ a „zabíjať“. Zaznamenané noty však zrejme nie sú zápisom konkrétnej známej

melódie – aspoň ak vychádzame z toho, že každý takt má iný počet nôt. Majú teda skôr symbolický význam, viazaný k vedľa umiestnenej lutne, na ktorej sú položené presýpacie hodiny. Výjav je vo vrchnej časti doplnený o oblaky a z nich vytrčajúcu Božiu ruku, držiacu misky váh a symbolizujúcu nebeskú spravodlivosť, ktorej symbolické svetlo dopadá na celý obrazový priestor.

Výraznou súčasťou diela je centrálna nápisová páska, nesená letiacim drozdom. Text, písaný v latinčine, má znenie „ARCUS NIMIS INTENSUS FACILE RUMPITUR“ a vo voľnom preklade ide o príslovie „príliš napnutý luk ľahko praskne“. Súdobým záujemcom o literatúru mohol byť latinský výrok známy z prepisov starovekej Plutarchovej zbierky esejí z prvého storočia s názvom *Moralia*, kde sa v jednej z nich píše nasledovne: „(...) luk, ako hovoria, láme sa príliš napnutý, ale duch vtedy, keď príliš pol’avi.“<sup>116</sup> Staroveký autor ďalej uvádza, že keď muzikanti prestanú počúvať hudbu, geometri prestanú riešiť problémy, a keď sa počtári vzdajú výpočtov, s pribúdajúcim vekom oslabia svoje schopnosti. Duševné návyky „verejných mužov“ ako je rozvaha, múdrosť, spravodlivosť a skúsenosť, majú byť podľa Plutarchových slov neustále udržiavané prácou – rozprávaním, konaním, uvažovaním a súdmi. Podľa neho by bol dokonca zločin tieto aktivity zanechať, pretože menované cnosti by sa mohli z ľudského ducha napokon vytratiť.<sup>117</sup> O tom, že jednou z ústredných tém diela z košického magistrátu je dôsledné a svedomité vykonávanie verejného úradu, vypovedá aj distichon v spodnej časti maľby:

*Zákon je posvätnou a sladkou symfóniou  
– po každej stránke blaženou a harmonickou.  
Ak v našich veciach vládne čistá dobrá vôľa,  
dostaví sa požehnanie najhोjnejšej  
Božej milosti.<sup>118</sup>*

116 Plutarch 1936, zv. 10. Predmetná pasáž je z časti *An seni respublica gerenda sit*, s. 125–127.

117 *Ibidem*, s. 127.

118 V pôvodnom znení: „*Sacro-Sanctarum dulcis*

115 Za konzultáciu ďakujem reštaurátorku Ludmile Zozulákovej.

Symbolika a textové odkazy skutočne nasvedčujú adresnosť diela mešťanom, prípadne konkrétne mu členovi mestskej rady.<sup>119</sup> Mal'bu možno interpretovať ako alegóriu Božej spravodlivosti, dozerajúcej na fungovanie mesta. Na jednej strane vyobrazeného stola vidíme pracovné dokumenty a iné predmety, asociovateľné s výkonom úradnej práce. Na jeho druhej strane je však lutna, spájaná so zábavou. Autor k nej navyše umiestnil presýpacie hodiny, pripomínajúce čas – jeho plynutie a pominuteľnosť bytia. Môže sa tak zdať, že zmysel tohto diela spočíva v odkaze, že pre osobu s výkonom úradnej funkcie by mali byť sladkou symfóniou skôr duchovné a svetské pravidlá než povrchná zábava, ktorá je plytvaním času. Táto myšlienka navyše korešponduje s Plutarchovou Moraliou, citovanou v ústrednej nápisovej páske.

Plutarchove texty v tomto prípade ale neboli bezprostredným východiskom predmetného diela. Obraz totiž po obsahovej a kompozičnej stránke pracuje s jedným z mravoučných grafických emblémov, pôvodne od Jakoba de Zettera (zom. po 1627). Zetterova rytina sa už v roku 1617 objavila v knihe Andreasa Friedricha (1560 – 1617) *Emblematica Nova* [obr. b].<sup>120</sup> Literatúra tohto druhu často pracuje už s existujúcimi prísloviami a podobnosťami z myslí gréckych filozofov ako bol Plutarch – čo je aj tento prípad. Zetterovo vyobrazenie bolo doplnené pre emblémy obligátnou textovou zložkou, obsahujúcou nemecký ekvivalent spomínaného výroku o príliš napnutom luku a nasledujúce krátke verše:

*symphonia legum est, Omnibus et numeris dulcior harmoniis: Candida si nostis dilectio rebus, Annuet et summi gratia larga dei*“.

119 Petrová-Pleskotová 1983, s. 98.

120 Friedrich 1617, s. 24–25. – Svojou názornosťou a trefnými, rýmujúcimi sa textami, bola kniha užitočnou pomôckou pri morálnej výchove mládeže. O tomto bližšie v štúdiu: Wade 2020, s. 210–229.

*Hra na lutne a kníh čítanie  
je nepochybne rozmarné konanie.  
Ale struny príliš nenapínaj,  
zlým okuliarom sa vyhýbaj.*<sup>121</sup>

Súčasťou prameňa je okrem tohto inotaju obsahnejšia veršovaná interpretácia vyobrazenia – hoci opäť vo forme alegórie.<sup>122</sup> Píše sa v nej o tom, že zvuk lutny či pôvab môžu človeku krátiť čas. Ak však niekto bude struny napínať prisilno, tomu sa vrátia s rovnakou intenzitou. Podľa textu platí to isté aj o ľuďoch, ktorí vykonávajú nečestné skutky.<sup>123</sup> Ani predmetná kniha emblémov však nebola primárnym inšpiračným zdrojom, s ktorým autor pracoval. Dva roky po vydaní *Emblemata Nova* boli Zetterove vyobrazenia opätovne použité v knihe emblémov *Viridarium hieroglyphico-morale* [obr. 14], tentokrát zostavenej Heinrichom Oraeom (1584 – 1646).<sup>124</sup> V nej už môžeme nájsť nielen motto v totožných latinských slovách, ale tiež popis – takzvané *subscriptio* – v rovnakom znení ako na skúmanom zátiší.

Alegorické dielo z košického magistrátu môžeme po maliarskej stránke chápať ako zástupcu

121 Friedrich 1617, s. 25.

122 *Ibidem*, s. 24. Prepis textu bez pôvodného veršovania: „Der Lautenklang und Lieblichkeit Vertreibet manchem oft die Zeit. Viel Zeit der Lautenist bringt zu Die Lust darzu macht kein Unruh. Wer aber die Seytn zu harte zwingt Gar leicht dieselbe ihm zuspringt. Wer Gewalt vbt nach seinem Sinn Mit Schaden wirt er solches inn. So geht es gleich mit heilger Schrift. Gantz lieblich ists von Gott gestift. Ihr Klang Hertz Marck und Seel erfrewt Sonderlich zu Anfechtungs Zeit. Wer aber Gottes Wort nicht trawt Allein auff seinen Kopff nur bawt. Denselben in die Bibel bringt Und nicht die Schrift in sein Kopff zwingt Und sucht im Wort Spitzfuendigkeit Und deß Verstand treibet zu weit. Auch durch die Brill nicht sehen wil Sicht nicht auff's Wort Zeit Stund noch Ziel Laeßt nicht in Einfalt im sein Lauff Der mag gewiß hie mercken drauff. Daß er bringt ewig Straff darvon Und krieget endlich dort seinen Lohn.“

123 *Ibidem*.

124 Oraeus 1619, s. 24–25. – Kniha je zahrnutá v bibliografickom zozname v publikácii Henkel – Schöne 2013, č. 89, s. XLIII.



už približne storočie etablovaných zátiší z taxonomickej skupiny *trompe l'œil*.<sup>125</sup> V našom diele ale nesporne absentujú realistické kvality, ktoré európskym bravúrnym mal'bám daného druhu dodávajú ich iluzívnosť. Tradícia motivicky analogických prác je dokumentovaná alsaským umelcom Sebastianom Stoskopffom (1597 – 1657) – jedným z raných predstaviteľov z radu maliarov, ktorí si osvojili komponovanie zátiší s pracovnými stolmi.<sup>126</sup> V zachovaných ukážkach jeho mal'ovaných interiérových zákutí s tematikou *vanitas* nájdeme podobnú konšteláciu predmetov: lutnu, noto-

125 Pozri kapitolu č. V. tejto dizertačnej práce: „Elias Mögel – trompe-l'œil a „fenomén prevrpenia“ (najmä jej prvú časť).

126 Pozri napr.: Bott 1979, s. 432–435, 438, 440.



↑ 15 / Emblém „Štúdium“, 1709  
z knihy Cesareho Ripu *Iconologia, or, Moral Emblems*  
Universiteit Utrecht, Bijzondere Collecties

↑ 16 / Sebastian Stoskopff, *Vanitas*, 1641  
olej, plátno, 198 × 169 cm  
Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame



17 / Štefan M. Veres zv. Izbigy, Zátišie s alegóriou Božej spravodlivosti  
prekrytie IRR snímky (900 – 1700 nm) so snímkou vo VIS s použitím filtra  
Luminosity v programe Adobe Photoshop CS 2021

vý zošit, knihy, listiny a presýpacie hodiny [obr. 16].<sup>127</sup> Odkaz tohto diela je všeobecnejší a upozorňuje na márnomyseľnosť a pominuteľnosť. Stoskopff doň zakomponoval aj textový odkaz:

*Umenie, bohatstvo, moc  
i statočnosť zomierajú.  
Nič z tohto sveta a jeho prác nepretrvá.  
Po tomto čase príde večnosť.  
Ach blázni! Utekajte pred márnivosťou!*

Izbigyho emblémová olejomal'ba v podobe zátišia, verného tradičnej grafickej schéme s mot-

127 Sebastian Stoskopff, *Vanitas*, 1641, olej, plátno, 125 × 165 cm, Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame (MBA 1249).

tom a popisom, je v dejinách umenia nezvyčajným úkazom. Mal'by zátiší a emblémy sú rozdielne umelecké prejavy, navyše s rozdielnymi adresátmi.<sup>128</sup> Výklad symboliky predmetov, ktoré bežne nachádzame v obrazoch zátiší, nemusí byť totožný s ich vysvetlením v knihách emblémov. Napríklad u Cesareho Ripu (1560 – 1645) nachádzame v embléme *Štúdia* motívy, ktoré si asociujeme so zátišiami *vanitas* [obr. 15]. Ripa využíva atribúty svietiaceho lampáša a knihy pre výklad dôležitosti vzdelania a recipienta motivuje k efektívnemu využívaniu času, ktorý mu bol daný.<sup>129</sup> Pri inter-

128 Lev-er 2019, s. 40. – K problematike pozri aj: Chong et al. 1999, s. 17–19.

129 Lev-er 2019, s. 41.



18 / Štefan M. Veres zv. Izbigy, Zátišie s alegóriou Božej spravodlivosti  
detail IRR snímky (900 – 1700 nm) na textovú zložku obrazu



← 19 / Štefan M. Veres zv. Izbigy, *Zátišie s ovocím, džbánom a chlebom*, 1729  
olej, plátno, 72 × 96,5 cm  
Svätý Anton, Múzeum Svätý Anton

↙ 20 / Štefan M. Veres zv. Izbigy, *Zátišie s ovocím, psom a mačkou*, 1729  
olej, plátno, 72 × 96 cm  
Svätý Anton, Múzeum Svätý Anton



pretácii obrazu z košického magistrátu sa nedá spoľahnúť výsostne na jedinú optiku – či už by sme na dielo hľadeli iba ako na maliarsku interpretáciu grafického listu, ktorá je nositeľom totožného obsahu alebo by sme zvolili perspektívu tradičného čítania obrazovej ikonografie zátišia, prípadne by sme sa vybrali cestou výkladu, plynúceho z predpokladaných požiadaviek primárneho adresáta.

#### 4. Izbigy v službách rodiny Koháry vo Svätom Antone

Interiér kaštieľa vo Svätom Antone, ktorý vlastnil šľachtický rod Koháryovcov, patrí medzi najlepšie zachované priestory tohto druhu v rámci územia bývalého Uhorského kráľovstva.<sup>130</sup> Úpadok aristokratických rodín a následné rozpredávanie majetkov, spoločne s vojnami a rabovaním, spustošili veľký počet panských sídel, čomu padla za obeť aj značná časť domáceho komorného maliarstva, pôvodne zdobiaca ich vnútorné priestory. Výnimkou je v tomto ohľade kaštieľ Koháryovcov, kde sa dodnes nachádzajú pôvodné obrazové supraporty, zdobiace interiér dvoch sál tejto stavby. V odbornej literatúre sa spočiatku predpokladalo, že autorom diel, ktorým budú patriť nasledujúce riadky, je Carl Emrich.<sup>131</sup> Miklós Mojzer ich však spojil práve s predmetným košickým umel-

com.<sup>132</sup> Izbigyho autorstvu nasvedčuje maliarsky štýl týchto diel a výskyt zhodne prevedených repetitívnych prvkov, viacnásobne uplatňovaných v jeho tvorbe.

Izbigy namaloval celkovo deväť supraport z antolského kaštieľa, pričom využil techniku olejomalby na plátne. Obrazy boli zasadené nad dvere do sekundárnych dekoratívnych rámov z dubového dreva, mierne zasahujúcich do obrazovej plochy. Po námetovej stránke ide o zátišné malby s ovocím, sprevádzané animálnymi motívmi. V sérii naproti sebe stoja práce s rôznorodou štýlovou orientáciou, s koordinátami zasadenými v zaalpskom umení zátišia a v maliarstve z Apenninského polostrova. Severským, ale tiež španielskym majstrom 17. storočia sa približuje predovšetkým *Zátišie s ovocím, džbánom a chlebom* [kat. 8, obr. 19]. Jeho autor využil v kompozícii pozdĺžne členenie plytkého priestoru a uplatnil iluzívnu nápodobu textúry dreva. Podobné aranžovanie predmetov v horizontálnych plochách uplatňoval Francisco Barrera (ca. 1595 – 1658) [obr. 21].<sup>133</sup>

Časť obrazov zo série má poľovnícku tematiku. Z výskumného hľadiska je veľmi dôležitým *Zátišie s ovocím, psom a mačkou* [kat. 5, obr. 20], nesúce v hornom okraji nápis, podľa ktorého mal byť namalovaný vták ulovený 2. februára 1729 v Tekovskom komitáte.<sup>134</sup> Podobne aj ďalšie zátišie zo série nesie svedectvo, že spodobená strnádka mala byť zastrelená pri Svätom Antone, v rovnakom roku [kat. 6, obr. 23].<sup>135</sup> Na základe tohto časového údaju bola daným letopočtom datovaná celá predmetná skupina olejomalieb od Izbigyho. *Zátišie s ovocím a žlnou zelenou* pracuje s typom hybridného námetu, prepájajúceho podvečernú krajinu s animálnou malbou a zátiším.

<sup>132</sup> Mojzer 1993, s. 90.

<sup>133</sup> Dôkazom je jeho dielo *Alegória mesiaca júl*, ca. 1640, olej, plátno, 105 × 155 cm, Bratislava, SNG (O 5451).

<sup>134</sup> Značené hore: „Dieser Vogel ist gefangen worden in Kolotzna in Barsienenser Comit. A. 2. Febrt: 1729“.

<sup>135</sup> Značené dole: „Dieser weisse Ammerling ist geschossen worden Zu Antal A. 1729“.

<sup>130</sup> O kaštieli vo Svätom Antone a zátišiach, ktoré sa tam dodnes nachádzajú, pojednáva samostatná kapitola v tejto práci.

<sup>131</sup> Petrová-Pleskotová 1983, s. 97.





21 / Francisco Barrero, Alegoria mesiaca júl, ca. 1640  
olej, plátno, 105 × 155 cm  
Bratislava, Slovenská národná galéria



23 / Štefan M. Veres zv. Izbigy, Zátišie s ovocím a žlnou zelenou, 1729  
olej, plátno, 72 × 95 cm  
Svätý Anton, Múzeum Svätý Anton



22 / Štefan M. Veres zv. Izbigy, Zátišie s jablkami, hroznom a viničnými listami, 1729  
olej, plátno, 72,5 × 96 cm  
Svätý Anton, Múzeum Svätý Anton



24 / Baldassarre De Caro, Mŕtve vtáky, 1. pol. 18. st.  
olej, plátno, 65 × 78 cm  
súkromná zbierka

Jeho blízke analógie možno nájsť v tvorbe neapolského výtvarníka, Baldassarra De Cara (1689 – 1750) [obr. 24].<sup>136</sup>

Výskyt zhodného prevedenia mŕtvych spevavých vtákov, zavesených na špagáte, svedčí o umelcovom autorstve aj v prípade námetovo príbuzného, ale kompozične rozdielneho *Pol'ovnického zátišia s mŕtvym zajacom* [kat. 13] z totožnej série, v odbornej verejnosti doteraz považovaného za dielo Carla Emricha.<sup>137</sup> Dielo bolo tiež ovplyvnené maliarskou tvorbou z Apeninského polostrova a je porovnateľné s *Loveckým zátiším*, opäť od Baldassarra De Cara, ktoré sa v nedávnej minulosti objavilo na trhu s umením.<sup>138</sup>

Najpravdepodobnejšou križovatkou, na ktorú sa mohol Izbighy v začiatkoch svojej kariéry vydať, bola Viedeň. Toto východiskové stredo európske centrum umeleckého života totiž sprostredkúvalo v Taliansku a Nizozemsku definované barokové umenie krajinám, ležiacim na východe kontinentu. V Rakúsku činní umelci zároveň čiastočne saturovali aj dopyt zo strany uhorských objednávateľov zátišných obrazov, najmä na severozápade kráľovstva.<sup>139</sup>

Textové značenia Izbighyho supraport svedčia o tom, že boli vyrobené na mieste ich určenia a teda nešlo o import obrazov z Košíc. Otázkou však ostáva, ako sa k danej zákazke umelec dostal a aké okolnosti jej predchádzali. V porovnaní s Izbighyho mladšími prácami svedčia obrazy zo

Svätého Antona o menej skúsenej ruke. Anatomia vtáctva, napodobenie textúr, pôsobenie svetla a farebná modelácia, citel'ná najmä v rámci stvárnenia hroznových strapcov, nedosahuje ešte precíznosť, ktorú nachádzame v pokročilejšej tvorbe tohto výtvarníka.

## 5. Obrazy pre Pavla Forgácha

Ďalšiu objednávku na výzdobu uhorského panského sídla zadal Štefanovi Izbighymu gróf Pavol V. Forgách z Gýmeša, varadínsky biskup.<sup>140</sup> Pre svoj kaštieľ v Jelenci, postavený roku 1722, začal tento známy obdivovateľ a mecenáš výtvarného umenia zriaďovať bohatú obrazovú zbierku, pozostávajúcu z diel uhorských i iných európskych maliarov.<sup>141</sup> Dnes z kolekcie možno vystopovať len nevel'ký počet maliarskych prác, ktoré k nej kedysi prislúchali. Časť z nich sa dnes nachádza v zbierkach Múzea Červený Kameň. Patrí k nim aj dvojica zátišných pendantov, práve z ruky Izbighyho [kat. 14–15, obr. 25, 28]. Forgách sa pred ich objednaním mohol inšpirovať maliarskou výzdobou kohárovskeho kaštieľa.

Približne päť rokov po realizáciách vo Svätom Antone nastal u Izbighyho výrazný výtvarný posun, ktorý umelca v mal'be zátišia dostáva až na európsku úroveň – hoci stále iba podľa konštatovania domácich historikov umenia.<sup>142</sup> Signované a datované *Zátišie s tekvicami a žlnami* [kat. 14, obr. 25] z roku 1734 je vôbec najcitlivejšie prevedenou mal'bou z Izbighyho *oeuvre*. Dielo získala Slovenská národná galéria roku 1971 v dezolátnom stave, ktorý dnes môžeme pozorovať zo snímok infračervenej reflektografie [obr. 26].<sup>143</sup> Na reverze tohto obrazu i jeho pendantu sa nachádza značenie „P.S.C.F.D.G. P.P.“, potvrdzujúce

136 Baldassarre De Caro, *Mŕtve vtáky*, 1. pol. 18. st., olej, plátno, 65 × 78 cm, súkromná zbierka.

137 Podľa evidencie múzea a reštaurátorskej správy.

138 Baldassarre De Caro, *Lovecké zátišie*, 1. pol. 18. st., olej, plátno, 103 × 76,5 cm, súkromná zbierka.

139 Napríklad príslušníci pôvodom škótskej rodiny Hamilton – Philipp Ferdinand (1664 – 1750) a Anton Ignaz Hamilton (1696 – 1770) uspokojovali aj dopyt po mal'bách zátiší na území západného Slovenska, čoho dôkazom je kolekcia Bojnického zámku. Pozri: **Petrová-Pleskotová 1983**, s. 97. – Na okraj internacionálne prepleteného fungovania stredo európskeho umeleckého prostredia pozri knihu *Baroque Art in Central Europe: Crossroads* – Galavics (ed.) 1993.

140 **Petrová-Pleskotová 1983**, s. 98.

141 **Eliáš 2011**, s. 124.

142 **Keleti 1997**, nestr.

143 **Keleti 1983**, s. 110, kat. 56. Obraz reštauroval popredný slovenský reštaurátor Karol Veselý medzi rokmi 1973 a 1974.



25 / Štefan M. Veres zv. Izbighy, *Zátišie s tekvicami a žlnami*, 1734  
olej, plátno, 67,5 × 96,5 cm  
Bratislava, Slovenská národná galéria  
Napravo detail signatúry, extrahovanej z diela →

St. Much: Izbighy.  
A 1734.



26 / Štefan M. Veres zv. Izbighy, *Zátišie s tekvicami a žlnami*, prekryv VIS fotografie s IRR (1700 nm) funkciou Luminosity (Adobe PS), odhal'ujúci početné lokálne deštrukcie pôvodnej polychrómie obrazu



27 / Štefan M. Veres zv. Izbighy, Zátiešie s ovocím, ca. 1729 – 1734  
olej, plátno, 70 × 86 cm  
Častá, SNM – Múzeum Červený Kameň



28 / Štefan Michal Veres zv. Izbighy, Zátiešie s melónmi a hadom, 1734  
olej, plátno, 68 × 96,5 cm  
Častá, SNM – Múzeum Červený Kameň

## Vroech ríjp, vroech rot.



29 / Roemer Visscher, Emblém XXVII s mottom „Skoro dozreje, skoro zhnije“, 1614  
medirytina, papier, prevzaté z knihy *Sinnepoppen*  
Amsterdam, Rijksmuseum

literatúrou pertraktované údaje o proveniencii. Maliarske diela Forogáchovej umeleckej zbierky boli totiž značené práve touto iniciálovou skratkou a datovaním, ktoré sa týkalo inventarizácie. Plný tvar tohto skráteného textového značenia je pravdepodobne „*Paulus Sextus Comes Forgách de Ghymes Episcopus*“.<sup>144</sup>

Izbighyho *chef-d'œuvre* i jeho pendant [kat. 15, obr. 28] rozvíja typ kompozície z dvoch jeho maľovaných zátišných supraport z kaštieľa Koháryovcov [kat. 6–7, obr. 23]. Obrazy z Jelenca sú situované vo večernej krajine s tmavými kopcami. Medzi zadný a predný plán zakomponoval autor schematicky prevedenú, monochromatickú vrstvu rastlín, respektíve iba ich tieňov bez akejkoľvek modelácie, vytvárajúc tým maľovaný plošný

<sup>144</sup> Naményi 1907a, s. 208.

ornament. Obe diela vytvárajú predný plán v plytkom priestore. Do daného rámca navrstvil umelec starostlivo modelované objekty, osvetlené reflektorickým svetlom. Oproti mnohým opulentným európskym barokovým zátišiam sa dvojica Izbighyho malieb z Jelenca spolieha na efektívne rozmiestnenie nevel'kého počtu zobrazených predmetov. Týmto sa výtvarník priblížil tvorbe raných nizozemských i španielskych maliarov zátišia. Podobný prístup, čo sa týka komponovania minimalisticky koncipovaných zátiší v plytkom priestore, navyše s analogickým uplatnením svetelných a farebných modelačných efektov, nachádzame o čosi neskôr napríklad u rakúskej maliarky z Persenbeugu, Marianny Punz (1721 – 1794) [obr. 49].<sup>145</sup>

Pri významovej interpretácii tejto dvojice malieb historici umenia viackrát skĺzli do religióznej polohy, vychádzajúc pritom z ústne tradovaného skrytého významu maľby, s ktorým zdanlivo korešponduje aj existencia umelcovho už zmieňovaného, alegoricky koncipované zátišia z roku 1728 [kat. 4, obr. 10].<sup>146</sup> Nevedno pritom, či má náboženská symbolika vo Forgáchom vlastných maľbách autentické základy alebo ide o jednu z „urbánnych legiend“, ktorá sa do povedomia odbornej verejnosti dostala už roku 1907.<sup>147</sup> Kým slovenská spisba predpokladala archívne textové pramene k danému výkladu, autor východiskového publikovaného prameňa sa odvolal len na informáciu, ktorá bola tradovaná v rodine, vlastniacej v tom čase pendanty.<sup>148</sup> Podľa autora zastupuje vyobrazený kmeň stromu katolícku cirkev a žlny sú obrazom protestantských cirkví, ktoré sa snažia rozvrátiť to, čo katolicizmus vybudoval. Religiózny význam má podľa neho aj kontrast sladkých tekvic a kyslých uhoriek.<sup>149</sup> Magda Keleti chápala výjav v kontexte žijúcich osôb, žiadajú-

<sup>145</sup> Mojzer 1993, s. 206.

<sup>146</sup> Pozri kapitolu II, časť 3 v tejto dizertačnej práci.

<sup>147</sup> Keleti 1997, nestr. – Naményi 1907a, s. 207–208.

<sup>148</sup> Ibidem.

<sup>149</sup> Naményi 1907a, s. 207–208.

cích o požehnanie, zastúpené namal'ovanými plodinami.<sup>150</sup> Hoci sa sám s uvedenou interpretáciou nestotožňujem, nazdávam sa, že obe diela predsa len majú hlbší význam, previazaný aj s religióznymi odkazmi, avšak v inom kontexte.

Nazdávam sa, že Izbighyho mal'by v prvom rade zhmotňujú fascináciu prírodnými a ich textúrami. *Zátišie s tekvicami a žlnami z Jelenca* funguje ako prekvapivo pôsobivá, malá agrikultúrna výstava. Aranžmán tekvic, uhoriek, vtákov a žaby je ožiarený reflektorickým bočným svetlom, vytvárajúcim pôsobivé textúry. To isté platí aj o pendante obrazu s bielymi vodnými dyňami. Melóny a okrasné druhy tekvic boli v ranom novoveku exkluzívnym tovarom, ktorého pestovaniu sa venovala značná pozornosť.<sup>151</sup> Za obrazmi ovocia a zeleniny, ktoré na pendantoch pozorujeme v spoločnosti hada a žaby, treba hľadať hlbší význam, spočívajúci v obl'úbenej barokovej téme pomínutelnosti.

Hoci v neobvyklej kombinácii, Izbighy pracuje so štandardnými motívami, ktoré sa nám asociujú s tematikou *vanitas*. Takými sú i ovocie a zelenina, vnímané ako pozemské slasti – na zlomok času pekné a chvíľu chutné, ale tak ako všetkým pozemským veciam, aj im raz uplynie ich čas. S touto konkrétnou témou pracovali mnohí výtvarníci a literáti. Roemer Vischer (1547 – 1620), autor emblému s mottom „Skoro dozreje, skoro zhnije“ zo začiatku 17. storočia, patrí dnes k tým známejším.<sup>152</sup> Vyjadril sa, že „Príroda dala všetkým veciam ich poriadok a príhodný čas: preto niektoré zemské plody, ktoré dozrejú skoro, sa aj rýchlo vytratia z poľa alebo zhnijú.“ Ich pomínutelnosť porovnával so zvieratami a ľuďmi, u ktorých môže s pribúdajúcim vekom navyše ubúdať ich um.<sup>153</sup> Tekvice a melóny môžu

<sup>150</sup> Keleti 1997, nestr.

<sup>151</sup> Duchoňová – Lengyelová 2016, s. 65.

<sup>152</sup> Evidentné v umelcovom diele: *Lesné zátišie s hubami, zmijou, žabou, jaštericou a motýľmi*, ca. 1660, olej, plátno, 51,5 × 42 cm, súkromná zbierka.

<sup>153</sup> Vischer 1614, s. 27.



30 / Hieronymus Wierix podľa Maartena de Vosa, *Jonáš pod tekvicou*, ca. 1585 medirytina, papier, 188 × 250 mm London, The British Museum

skrývať kresťanské odkazy. Vďaka ich rýchlemu rastu boli totiž už od stredoveku prirovnávané ku vzrastajúcej kresťanskej viere.<sup>154</sup> Dokonca existuje biblický text o Jonášovi a tekvici, ktorá mala prorokovi na Boží rozkaz poskytnúť prístrešok [obr. 30].<sup>155</sup> V tomto duchu býva vysvetľované i *Zátišie s tekvicami* Jana Antona van der Barena (1615 – 1686) [obr. 31] a s analogickým motívom sa stretáme tiež u jeho súčasníka, Abrahama Brueghela (1631 – 1690) [obr. 32].<sup>156</sup>

<sup>154</sup> Schneider 1999, s. 198.

<sup>155</sup> V aktuálnych prekladoch je pôvodné hebrejské slovo *kikájon* interpretované ako ricínovník. **Sväté písmo EKV**, Jonáš 4, verš 5–6: „Jonáš vyšiel z mesta a usadil sa východne od neho. Urobil si tam striešku a sedel pod ňou v tóni, aby videl, čo sa stane v meste. Hospodin, Boh, však prikázal ricínovníku a ten vyrástol nad Jonášom, aby mal tieň nad hlavou a tak ho vytrhol z nevdle. Jonáš sa nad ricínovníkom veľmi zaradoval.“ – Hieronymus Wierix (1553 – 1619) podľa Maartena de Vosa (1532 – 1603), *Jonáš pod tekvicou*, ca. 1585, medirytina, papier, 188 × 250 mm, London, BML (1937,0915,160).

<sup>156</sup> Klemm 1979, s. 208. – Jan Anton van der Baren, *Zátišie s tekvicami*, 1657, olej, plátno, 102 × 145 cm, Wien, KHM (GG 5716). – Abraham Brueghel, *Zátišie s mužom*, 1665 – 1675, olej, plátno, 135 × 94 cm, súkromná zbierka.



31 / Jan Anton van der Baren, *Zátišie s tekvicami*, 1657 olej, plátno, 102 × 145 cm Wien, Kunsthistorisches Museum



32 / Abraham Brueghel, *Zátišie s mužom*, 1665 – 1675 olej, plátno, 135 × 94 cm súkromná zbierka

Hada a žabu, dopravádzajúcich zátišia, si umelec možno nevybral kvôli ich jedovatosti a prvoplánovej reprezentácii frázy *memento mori* vo význame ich zamýšľanej smrtonosnosti, ale kvôli biblickým súvislostiam. Paradoxne sa totiž vyobrazený obojživelník pri bližšom pohľade podobá skôr na druh skokana – nie na ropucha, ako sa uvádza v staršej spisbe.<sup>157</sup> Had na druhom obraze je zasa nejedovatá užovka obojková. Vyobrazené zvieratá, akokoľvek reálne neškodné, patria beztak k zaužívaným *vanitas* symbolom kvôli biblickému odkazu a z neho vyplývajúcim negatívnym asociáciám, vďaka ktorým sú chápané ako symboly zla.<sup>158</sup> V Starom zákone čítame o hadovi, že je „najľstivejším zo všetkých plných zvierat, ktoré utvoril Hospodín“.<sup>159</sup>

Obojživelníky, plazy, ale i hmyz, boli po stáročia súhrnne považované za jednu skupinu živočíchov – *hmýriacu háved'*, ktorá mala podľa Svätého písma ako hrozivé znamenie trápiť egypský ľud.<sup>160</sup> V knihe Levitikus boli priamo označené ako nečisté.<sup>161</sup> Na menované živočíchy bolo aj

157 **Naményi 1907a**, s. 207–208.

158 **Schneider 1999**, s. 122.

159 **Sväté písmo EKV**, Genézis 3, verš 1: „*Had bol najľstivejší zo všetkých plných zvierat, ktoré utvoril Hospodín, Boh. Povedal žene: Naozaj vám Boh zakázal jest' zo všetkých stromov záhrady?*“

160 **Ibidem**, Kniha múdrosti 11, verš 9: „*Hoci ich nevyľakalo nič hrozné, hmýriaca háved' a sipenie hadov ich tak vyľakali, že hynuli od strachu a zdráhali sa pozrieť i do vzduchu, pred ktorým sa nedalo uniknúť.*“ – **Ibidem**, verš 15–16: „*Pre ich nerozumné myšlienky plné nepravosti, ktoré ich priviedli na scestie, takže uctievali nemé plazy a ničomnú háved', poslal si na nich ako trest záľahu nerozumných živočíchov, aby poznali, že čím kto hreší, tým býva trestaný (...)*“

161 **Ibidem**, Levitikus 11, verš 29–32: „*Z drobných zvierat, čo sa hmýria po zemi, budú pre vás nečisté: lasica, myš a rozličné druhy jašteríc, daman, mlok, salamandra, krt a chameleón. Tie sú pre vás nečisté sponedzi drobných zvierat. Každý, kto sa ich dotkne alebo ich zdochlín, bude do večera nečistý. Nečistý bude aj všetko to, na čo spadne niečo z uhynutého, či to spadne na drevený predmet, šaty, kožu, vrecovinu alebo na ktorékoľvek pracovné náradie. (...)*“

preto v mnohých prípadoch nazerané s averziou či nezáujmom. Napriek estetickému výtvarnému stvárneniu mohli vyvolávať nepríjemný pocit, asociovaný so smrťou a rozkladom. Podobne ako témy *vanitas*, ktoré vyvolávajú rozrušenie, hoci sú zároveň vizuálne atraktívne.<sup>162</sup> Tomu istému motívu sa autor venoval už v jeho predošlej realizácii z kaštieľa Koháryovcov, kde v ovocnom zátiší s mŕtvymi vtákmi číha v listí had, ovíjajúci sa okolo hroznej stonky [kat. 12, obr. 22]. Keď vyobrazené jablká chápeme ako symbol Nanebovzatia Panny Márie, ako čítame v odbornej literatúre, a hrozno ako christologický odkaz, zo stolového zátišia sa stáva scéna s juxtapozíciou princípov dobra a zla.<sup>163</sup>

V zátišiach v Amsterdame pôsobiaceho maliara Otta Marsea van Schriecka (1613 – 1678) sa často stretáme s námetmi fauny a flóry, a nekončiaceho konkurenčného boja zástupcov rozdielnych stupňov potravinového reťazca. Ako sa však dozvedáme z dostupných zdrojov, Schrieckovi nešlo primárne o obrazové pertraktovanie náboženských tém. Jeho obrazy by sme skôr mali chápať ako umelcovu vlastnú fascináciu prírodou. Lesné zákutia, ktoré Schrieck produkoval, znamenali jeho pozorovania fauny a flóry. Na rozdiel od prírodovedcov sa nezaujímal o to, ako fungujú po biologickej stránke telá vyobrazených živočíchov, ale skôr sa zaujímal o estetiku ich zovňajška, o to ako sa správajú, ako lovia svoju korisť, prípadne, kým sú sami lovení.<sup>164</sup> Neobvyklé námety z ríše plazov a hmyzu spracúval aj jeho neapolský súčasník, Paolo Porpora (1617 – 1673) s jeho lesnými zátišiami [obr. 33].<sup>165</sup> V strednej Európe

162 **Mojzer 1993**, s. 231. Pozri heslo Pétera Ujváriho: *B 75. Central European Painter. About 1700, Undergrowth with Insects, Reptiles and the Jaw Bone of a Rodent.*

163 **Schneider 1999**, s. 122.

164 K lesným zátišiam a mal'bám plazov pozri: **Ibidem**, s. 195–202.

165 Paolo Porpora, *Lesné zátišie*, nedatované, olej, plátno, 52,3 × 95,2 cm, Cardiff, NMW–National Museum Cardiff (NMW A 103).



analogické témy rozvíjal linecký maliar, Franz Michael Siegmund von Purgau (1678 – 1754), u ktorého sa často stretáme s obrazmi lesných zákutí [obr. 34].<sup>166</sup> Z uvedených mien mohol práve Purgau najpravdepodobnejšie inšpirovať Izbighyho, vzhľadom na jeho geografickú blízkosť. Znalosť tejto skupiny obrazových námetov mohol Izbighy reflektovať aj vo svojich zátišiach pre grófa Forgácha, kde mohli zachytené zvieratá fungovať aj vo vzťahu predátora a koristi. Pravdepodobnejšie však fungovali ako súčasť juxtapozície „Božích darov“ a symbolov zla a hriechu – tak ako to uplatňovali Rachel Ruysch či Abraham Mignon.<sup>167</sup>

V literatúre sa tiež objavujú tvrdenia, že Izbighy nepracoval pre Forgácha len ako autor zátiší, ale pre biskupa namaloval údajne tiež skupinu portrétov príslušníkov jeho rodu, z ktorých sa dnes zachovalo dvanásť známych obrazov.<sup>168</sup> Tieto tvrdenia však pri súčasnom stave poznania problematiky vyznievajú skôr ako špekulácie, ktoré zatiaľ nemožno konfrontovať súdobými dokumentmi.

166 **Mojzer 1993**, s. 383. Pozri heslo Pétera Ujváriho: *PURGAU (Burgau), Franz Michael Sigismund.* – Franz Michael Siegmund von Purgau, *Žaba pri púpave*, 1743, olej, plátno, 22,8 × 25,4 cm, súkromná zbierka.

167 **Schneider 1999**, s. 197–198.

168 **Eliáš 2011**, s. 126.



↑↑ 33 / **Paolo Porpora, Lesné zátišie**, nedatované, olej, plátno, 52,3 × 95,2 cm, Cardiff, NMW–National Museum Cardiff

↑ 34 / **Franz M. S. von Purgau, Žaba pri púpave**, 1743, olej, plátno, 22,8 × 25,4 cm, súkromná zbierka

## 6. Mal'by s neznámym určením

Časť zachovanej Izbighyho tvorby tvoria zátišia, ktorých pôvodné určenie dnes už nepoznáme [kat. 16–23]. Nevieme s istotou povedať, ktoré z týchto prác boli viazané na objednávky a či vôbec dopyt po komornej tvorbe umožňoval tomuto umelcovi aj produkciu malieb do zásoby, určených na neskorší predaj. Novým výskumným poznatkom je vypátranie dosiaľ neznámych umelcových diel, ktoré spája repetícia vyobrazených predmetov s totožným maliarskym prevedením.

V rovnakej zbierkovej inštitúcii, kde dnes možno nájsť pendanty zátiší pre grófa Forgácha, sa nachádza aj *Zátišie s ovocím* [kat. 19, obr. 27], ktorého výrazným kompozičným prvkom je dvojica cukrových melónov s odrezaným kúskom, zachytávajúca rovnaké zoskupenie ovocia ako v *Zátiší s melónmi a hadom* [kat. 15, obr. 28].<sup>169</sup> Svojou koncepciou ide o analogické maliarske dielo voči Izbighyho realizáciám zo Svätého Antona. V novo-atribuovanej mal'be však autor demonštruje pokročilejšiu prácu s tieňovaním, stále však zaostávajúcu za Forgáčovými dielami. Z tohto dôvodu bola mal'ba rámcovo datovaná na rozmedzie rokov 1729 – 1734.

Ďalšia z prác, kde tento umelec kopíruje vlastné kompozičné kreácie, sa dnes nachádza v jeho primárnom pôsobisku – Košiciach. Doteraz autorsky a časovo neurčené *Hroznové zátišie* z Východoslovenskej galérie je majstrovskou ukážkou domácej zátišnej tvorby [kat. 21, obr. 35]. Tentokrát sa v rámci uplatnenej repetície stretáme s ešte pedantnejším kopírovaním totožného umiestnenia a podoby jednotlivých hroznových bobúľ v strapci. Tieto prevzal autor zo zhodnej štúdie, predchádzajúcej zmieňovanému *Zátišiu s ovocím* z Červeného Kameňa, kde nachádzame totožný úsek mal'by [kat. 19, obr. 27]. Dielo z Východoslovenskej galérie bolo v rámci výskumu tejto dizertačnej práce podrobené snímkovaniu v oblasti

blízkeho infračerveného žiarenia. Reflektogramy dokazujú použitie jemnej podkresby na mieste hroznových listov a bobúľ, a to v tých partiách mal'by, ktoré sú tvorené tenkými vrstvami farieb na červenohnedý podklad, natretý nepravidelnými ťahmi hrubého štetca [obr. 36]. Je možné, že Izbighy využil prenosovú metódu prerývania štúdijnej kresby cez papier pokrytý uhlíkom. U repetitívnych partií mal'by je však čítanie prípravnej autorskej techniky náročnejšie, vzhľadom na silnejšie a viacpočetnejšie vrstvenie farebných lazúr, budujúcich trojdimenzionálny efekt zátišia.

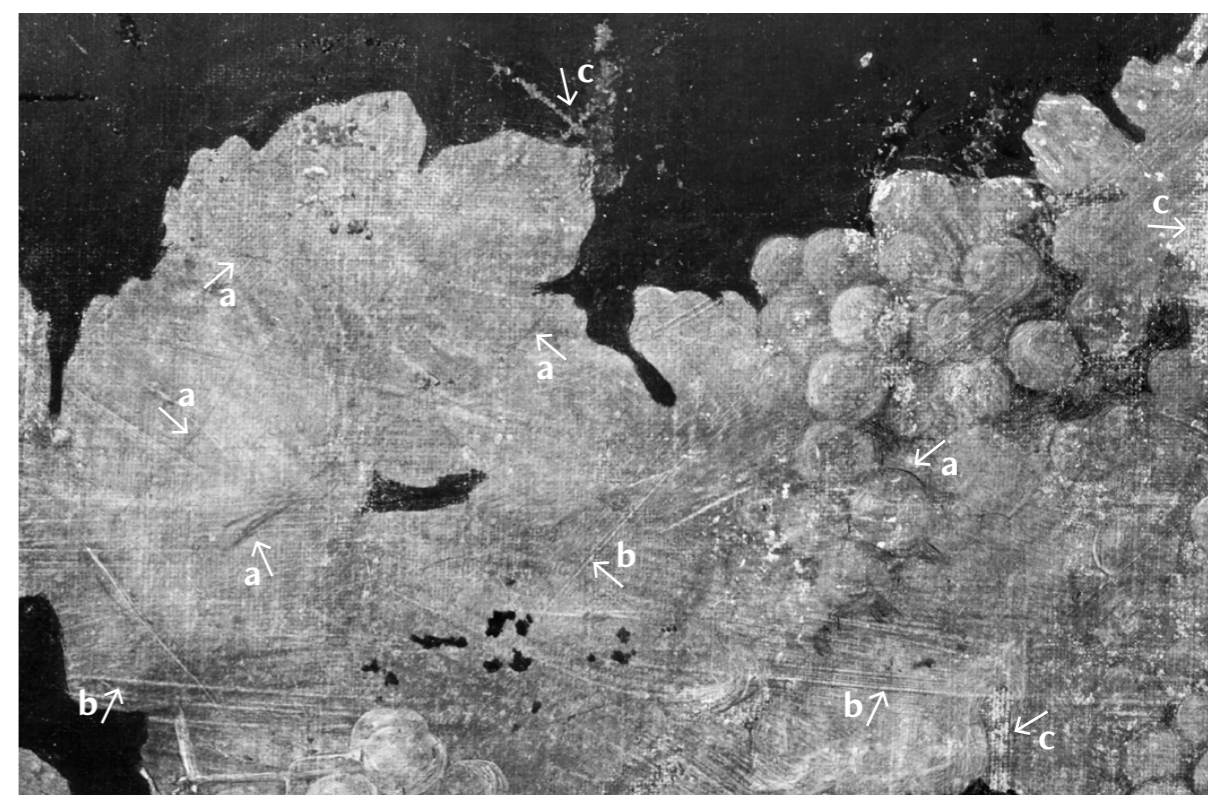
V rovnakej galérii sa v minulosti nachádzalo aj iné dielo, umelcovi v tejto dizertačnej práci pripísané na základe formálnej analýzy. Nanešťastie, tak ako viaceré cenných diel galérie, i tento obraz padol za obeť požiaru v depozitári a dnes je známy len z čiernobielej reprodukcie a evidenčnej karty, kde je mylne uvádzané obdobie vzniku v druhej polovici 19. storočia [kat. 20, obr. 37]. Opäť ide o variáciu stolového zákutia s ovocím, tentokrát doplneným o dvojicu vtákov a servírované raky. Pre autora symptomatickou je aj voľba zoskupenia predmetov do trojíc. Súčasťou kompozície je repetitívne aplikovaný strapec hrozna, umiestnený napravo. Objavil sa nielen na jednom z autorových signovaných diel [kat. 17, obr. 38], ale aj s odstupom niekoľkých desaťročí v maliarskej štúdiu umelcovej dcéry Agnes, čo bude dôkladnejšie prezentované neskôr [kat. 24, obr. 47–48].

Umelcovo *Zátišie s drozdom, sýkorkami a ovocím* bolo spoločne so svojím pendantom, *Zátiším s pivom, vtákmi a ovocím*, známe už v jednej z vô-

→ 35 / Štefan M. Veres zv. Izbighy, *Hroznové zátišie*, ca. 1734 – 1758  
olej, plátno, 60,2 × 69,5 cm  
Košice, Východoslovenská galéria

→ 36 / Štefan M. Veres zv. Izbighy, *Hroznové zátišie*  
detail IRR snímky (900 – 1700 nm) na hroznové listy  
s vyznačením nálezov:

a.) podkresba; b.) ťahy širokého štetca pri nanášaní podkladu; c.) poškodenia



169 Toto si všimol aj Ján Papco: *Papco 2003*, zv. 1, s. 290.

bec prvých publikácií, pojednávajúcich o ich autorovi [kat. 17–18, obr. 38–39].<sup>170</sup> Obe diela boli odbornej verejnosti známe najskôr len z textového opisu, vďaka čomu mohli byť o vyše storočie neskôr asociatívne s aukčnými predmetmi, ktoré sa na trhu s umením opätovne objavili v roku 2015.<sup>171</sup> Aj to je jeden z prípadov, potvrdzujúci niekdajšie dôležité miesto vecnej deskripcie umeleckých diel. Pendanty, nachádzajúce sa dnes v zbierke Múzea krásnych umení v Budapešti, sú variáciou zátišia typu *vanitas*. V prvom z diel badáme živé vtáky – krmiaceho sa drozda a dve sýkorky. V náprotivnom obraze sú však namalované dve mŕtve sýkorky a ďalšie zabité vtáky, vi-

siace na šnúre. Dvojica diel teda pospolu funguje ako zaznamenaný kontrast života a smrti. Do akej miery mal'be predchádzali intelektuálne pochody jej autora nad zvolenou témou sa dnes historici umenia môžu len domnievať. Cennými súčasťami obrazov sú signatúry „*Steph: Michael Izbigi fecit*“ a „*Michael Izbigi fecit Cassoviae*“, ktoré okrem iného vyvracajú dohady o tom, že za autorstvom mali s podpisom Izbigy sa mali skrývať dve rôzne osobnosti s rozdielnym pôsobiskom.<sup>172</sup> Diela síce nie sú datované, ale hypotetické autorstvo syna Michala Veresa do úvahy neprichádza vzhľadom na fakt, že s prezývkou Izbigy operoval výhradne jeho otec.

Okrem spomenutých pendantov spravuje rovnaká inštitúcia tiež Zátišie s rakmi na tane-

170 List Károlyho Pongrácza, uverejnený v *Naményi 1907b*, s. 418.

171 Lengyel 2015, lot. 159, s. 66–67, uverejnené v aukčnom katalógu *Kat. Nagyházi 2015*.

172 Porovnaj: *Naményi 1907a*, s. 207–208. – *Naményi 1907b*, s. 418.



37 / Štefan M. Veres zv. Izbigy, *Zátišie s ovocím a vtáčikmi*, ca. 1734 – 1758  
olej, plátno, 52 × 75 cm, zničené požiarom  
Košice, Východoslovenská galéria



↑↑ 38 / Štefan M. Veres zv. Izbigy, *Zátišie s drozdom, sýkorkami a ovocím*, ca. 1734 – 1758  
olej, plátno, 30,5 × 49 cm  
Budapest, Szépművészeti Múzeum



↑ 39 / Štefan M. Veres zv. Izbigy, *Zátišie s pivom, vtákmi a ovocím*, ca. 1708 – 1710  
olej, plátno, 30,5 × 49 cm  
Budapest, Szépművészeti Múzeum

ri [kat. 16, obr. 40]. Ako je u autora zvykom, i tu objavujeme už videné predmety. Biely habánsky džbán s fl'akým motívom, rovnako ako rovnaký chlebový bochník, namal'oval umelec na supraportách koháryovského kaštieľa. To isté servírovanie varených rakov sa zasa vyskytlo na diele v Győri [kat. 23]. Predmetná kompozícia z Budapešti pracuje s minimom predmetov. Tým ale autor venoval značnú výtvarnú pozornosť. Statický námet s mŕtvou prírodou oživil autor padajúcim bochníkom chleba, ktorý pravdepodobne zhodila v ľavej časti plátna zachytená myš. Ako je pre autora typické, jedinými vyobrazenými hosťami a konzumentmi ním mal'ovaných pohostení boli výhradne zvieratá. Umelec sa tak po vzore jeho predchodcov i súčasníkov pohráva s konceptom mŕtvej prírody a vnáša doňho dynamiku. Inšpiráciou pre *Zátišie s rakmi na tanieri* mu mohli byť opäť práce Sebastiana Stoskopffa a jeho nasledovateľ'ov, kde sa stretáme s minimalistickým podaním témy [obr. 41].<sup>173</sup>

## 7. Univerzálny maliar

Napriek tomu, že na uhorského barokového maliara bola Izbighyho produkcia zátiší pomerne rozsiahla, tento druh výtvarných prác by jemu a jeho početnej rodine pravdepodobne neposkytoval dostatok finančných prostriedkov. Vykonával preto jednak remeselné práce v Košiciach, akými bolo zlátenie, polychrómovanie a obnova sôch, či výroba zástav pre miestny dóm [príloha I].<sup>174</sup> Zo známych realizácií autora existujú aj zmienky o zlátení kríža pred košickou Hornou bránou v roku 1753 a súčasťou Urbanovej veže o dva roky neskôr.<sup>175</sup> Podľa predchádzajúcich výskumov sa autor angažoval aj pri nešpecifikovaných menších

práciach v Nyírbátore.<sup>176</sup> V Miškovci bol činný ako dekoratér a zrejme aj maliar v miestnom minoritnom kostole. Za tieto práce, ktoré opäť zahŕňali aj zlátenie, mal dostať 300 florénov. Bližší popis činnosti a opodstatnenie tejto vysokej sumy však archíválie neuvádza.<sup>177</sup>

Stará radnica v Košiciach, kde sa pôvodne nachádzalo aj Izbighyho *Zátišie s alegóriou Božej spravodlivosti* [kat. 4, obr. 10], má vo svojich priestoroch dodnes vystavenú aj ďalšiu mal'bu, ktorá môže byť z ruky toho istého umelca.<sup>178</sup> Zachytáva Sv. Alžbetu Uhorskú, ku ktorej sa v danom mesiaci už od stredoveku viazal silný kult [obr. 42].<sup>179</sup> Dielo je podľa chronogramu datované na rok 1737 a podľa druhého zaznamenaného letopočtu bol vyhotovený pri príležitosti päťstého výročia kanonizácie svätice.<sup>180</sup> V autorovom oevri pritom nejde o ojedinelý námet. Totožnú sakrálnu tému totiž zachytil aj na zástave, vyrobenej pre dóm svätej Alžbety v Košiciach.<sup>181</sup> Atribúciu tohto diela

<sup>176</sup> Garas 1984, s. 186.

<sup>177</sup> Szabó 1972, s. 334. Citované podľa uvedenej štúdie: „*Haec Ara perfecta et erecta est a Dno... statuario Leutschoviensi, qui pro suo labore habuit 700 florenos Rhenenses et duo vasa vini. Decolorata vero est per Dnum Stepanum Szbiki Pictorem Leutschoviensem, qui pro decoratione, inauratione, et tot suo labore habuit 1000 florenos Rhenenses, et duo vasa vini...*“ Ďalej rovnaký rukopis označuje toho istého umelca ako „*Pictori Stefani Cassoviensi*“.

<sup>178</sup> Kemény 1909, s. 404.

<sup>179</sup> Štefan Michal Veres, zv. Izbighy (?), *Sv. Alžbeta Uhorská udeľuje almužny*, 1737, olej, plátno, 255 × 126 cm, Košice, VSM (S 2563), súčasť expozície Starej radnice. Dielo obsahuje v spodnej časti text, zahŕňajúci dve datovania chronogramom:

[*DIVAE ELISABETH ECCLESIAE AC LIBERAE REGIAE QVAE CIVITATIS CASSOVIENSIS TVTELARIS HONORI*] = rok 1237.

[*STEPHANVS BERZIK TRIBVNVS PLEBIS ET ELECTI CIVES HOC ANATHEMA AFFECTVS FIERI FECERVNTI*] = rok 1737.

<sup>180</sup> Presný dátum kanonizácie Alžbety Uhorskej je 25. máj 1235. Je teda o dva roky skorší, než letopočet, uvádzaný v chronograme.

<sup>181</sup> Kemény 1903, s. 342. Na druhej strane mala byť

<sup>173</sup> Sebastian Stoskopff (atrib.), *Zátišie s rakmi a citrónom*, 1. pol. 17. st., olej, plátno, 43 × 58 cm, súkromná zbierka.

<sup>174</sup> Petrová-Pleskotová 1983, s. 61. – Kemény 1903, s. 342.

<sup>175</sup> Petrová-Pleskotová 1983, s. 61.



40 / Štefan M. Veres zv. Izbighy, *Zátišie s rakmi na tanieri, habánskym džbánom, pohárom, bochníkom chleba a myšou*, ca. 1734 – 1758 olej, plátno, 42 × 53 cm  
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria / SZM



41 / Sebastien Stoskopff, *Zátišie s rakmi a citrónom*, 1. pol. 18. st. olej, plátno, 43 × 53 cm  
súkromná zbierka



však možno len ťažko presvedčivo potvrdiť. Doteraz totiž nie je známa jediná autorova olejomal'ba so sakrálnou kompozíciou, ktorá by bola signovaná. Zo zátišných a nástenných malieb možno v tomto ohľade, v rámci umeleckohistorického výskumu, vychádzať len ťažko. Na druhej strane však s predpokladom Izbighyho autorstva súvisí datovanie a v textovej časti obrazu dokumentovaná proveniencia.

Podľa predchádzajúcich bádateľov je Izbighy údajným autorom aj v prípade dvoch nesignovaných obrazov sv. Dominika a sv. Kláry z hradnej kaplnky v Modrom Kameni, dokončenej roku 1759. V syntéze barokového maliarstva na Slovensku oprela Anna Petrová-Pleskotová svoje tvrdenie len o súpisovú publikáciu kultúrnych pamiatok.<sup>182</sup> Maďarskými historikmi umenia však tieto závery nikdy neboli prijaté.<sup>183</sup> Ak ale pochádzajú z ruky tohto košického maliara, museli byť vytvorené v úplnom závete jeho tvorby, najneskôr však rok pred dokončením kaplnky, vzhľadom na autorove biografické dáta.

Izbighy sa počas neskoršej tvorby preukázateľne angažoval dokonca aj ako nástenný maliar, vytvárajúci monumentálnu maliarsku výzdobu v Dominikánskom kostole v Košiciach [obr. 43] a v gréckokatolíckom Kostole sv. Michala v maďarskom meste Máriapócs.<sup>184</sup> Izbighyho autorstvo monumentálnych prác, ktoré do odbornej literatúry uviedla Anna Petrová-Pleskotová s jej



42 / Štefan M. Veres zv. Izbighy (?), Sv. Alžbeta Uhorská udeľuje almužny, 1737 olej, plátno, 255 × 126 cm Košice, Stará radnica

vyobrazená Svätá rodina. Cena vyhotovenia zástavy bola 12 zlatých.

182 Petrová-Pleskotová 1983, s. 61. – Güntherová (ed.) 1968, zv. 2, s. 331.

183 Klára Garas túto hypotézu poprela a obe malby dala do súvisu s Franzom Xaverom Wagenšönom. Pozri: Garas 1984, s. 186.

184 K dominikánskemu kostolu v Košiciach: „Hoc aetate nostra ad majestatem excultum erat, artifice penicillo Stephani Vörös, scitissimi hujus temporis Pictoris, illustratum, quod iterum anno MDCCXLV. Vulcanus perdidit, quo aram marmoream principem illic statuere jam occaeperat Excellentissimus D. Comes Nicolaus Csáky, Varadinensium Antistes.“



43 / Štefan M. Veres zv. Izbighy, iluzívna maliarska výzdoba, 40. roky 18. st. nástenná mal'ba, Košice, Dominikánsky kostol

zmienkou o pozzovských mal'bách v košickom kostole, bolo už v nasledujúvom roku odmietnuté jej recenzentkou, Klárou Garas a neskôr aj Miklósom Mojzerom.<sup>185</sup> Tvrdenia slovenskej historičky umenia potvrdil až recentný archívny výskum Szilvesztera Terdika, ktorý autora analogických malieb v meste Máriapócs spoľahlivo identifikoval práve ako Izbigyho.<sup>186</sup>

Gotický Dominikánsky kostol bol v 40. rokoch 18. storočia prestavaný v barokovom štýle. O stavbe a nástenných mal'bách sa dozvedáme aj zo zmienky v knihe *Monasteriologia Regni Hungariae* Damiana Fuxhoffera, ktorá uvádza požiar v kostole roku 1745, pričom nástenné mal'by uvádzaného Istvána Vörösa (sic!) – najznámejšieho maliara tohto storočia v Uhorsku – museli v tom čase už existovať.<sup>187</sup> Na základe letopočtu a Terdikových už zmieňovaných výskumov možno odmietnuť skoršie predpoklady o autorstve jedného z Izbigyho detí.<sup>188</sup> Po koncepcnej, ale aj štýlovej stránke, sú nástenné mal'by košického majstra blízke moravskému maliarovi, Františkovi Ignácovi Ecksteinovi (ca. 1689 – 1741).<sup>189</sup>

Gréckokatolícky kostol v Máriapócs bol Izbigyho mal'bami vyzdobený medzi rokmi 1748 a 1749. Umelec uplatnil totožný prístup ako v Košiciach a steny chrámu vyzdobil iluzívnymi mal'bami po vzore Pozza.<sup>190</sup> Za tieto práce mal zinkasovať 1270 rýnskych florénov. Počas realizácie sa však Izbigy dostal do nezávideniahodnej situácie. Jeho dom v Košiciach totiž stihli za jeho neprítomnosti vyrabovať zloději, ktorí mu navyše ukradli aj kone. Manželka Mária mu vtedy údajne ochorela, a čo viac – s predraženými farbami stúpila aj výrobná cena vykonávaných prác.<sup>191</sup> Aj vďaka listu, adreso-



↑↑ 44 / Okruh Veresovcov, **Čerešne v prútenom košíku**, 2. – 3. tretina 18. st. olej, plátno, 29,3 × 39,6 cm  
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria / SZM

↑ 45 / Okruh Veresovcov, **Jesenné zátišie**, 2. pol. 18. st. olej, plátno, 55,5 × 84,5 cm  
Košice, Východoslovenské múzeum

185 Garas 1984, s. 186. – Mojzer 1993, s. 372.

186 Terdik 2008, s. 546–548, 565. – Terdik 2014, s. 44–55.

187 Citované podľa Serfőző 2012, s. 119, ref. 60.

188 Napríklad v *Ibidem*.

189 Garas 1984, s. 186.

190 Petrová-Pleskotová 1983, s. 61.

191 Terdik 2014, s. 44–55.

vanému biskupovi, kde sa umelec sťažuje na svoju ťažkú životnú situáciu, si dnes dokážeme jeho meno priamo spojiť s mal'bami z Máriapócs.<sup>192</sup>

Širokospektrálne zamerané práce nie sú a priori popri vyhranenej umeleckej produkcii uhorských autorov prekvapením. Zaráža však fakt, že Izbigy vytváral aj rozsiahle nástenné mal'by v sakrálnych priestoroch. A to bez akéhokoľvek známeho školenia alebo pridruženia ku konkrétnym maliarom, špecializujúcim sa v danej oblasti! V minulosti bol za prípad komorného maliara, príležitostne fungujúceho zároveň v nástennom maliarstve, považovaný autor miniatúrnych krajínomalieb, Basilius Grundmann (1726 – 1798).<sup>193</sup> V jeho prípade išlo pravdepodobnejšie o úlohu dekoratéra, respektíve zostavovateľa koncepcie umeleckej výzdoby v Esterháze. Na realizáciu nástenných malieb však už boli povolávaní výtvarníci, špecializujúci sa na túto oblasť maliarskeho umenia.<sup>194</sup>

Chronologický prierez Izbigyho tvorbou vytvára obraz o prácach diferencovanej kvality, pričom v tridsiatych rokoch dosiahol s jeho pendantmi pre grófa Forgácha výnimočnú výtvarnú úroveň a so svojimi nástennými mal'bami sa stal vôbec prvým známym domácim maliarom tohto druhu realizácií na východe Slovenska. Stále však nepoznáme umelcovo školenie – a to ani v prípade komorných, a ani nástenných realizácií. Kabinetné mal'by boli pritom vo väčšine previazané s objednávkami šľachty a vznikali za účelom dekorovania ich sídel. Jeho známe diela nástenného maliarstva zasa vznikali výlučne z iniciatívy duchovenstva. Terajší stav poznania Izbigyho tvorby narúša chápanie umelca ako výhradného producenta mal'by zátišia. Sumárny pohľad na

192 Prepis listu je dostupný v *Ibidem*, s. 236–237, 248.

193 Thomas DaCosta Kaufmann považoval Grundmanna za autora nástenných malieb v hlavnej sále tohto paláca. **DaCosta Kaufmann 2005**, s. 37.

194 Klára Garas uvádza na základe archívneho výskumu Josefa Ignaza Mildorfera (1719 – 1775). Vid': **Garas 1993**, s. 197.

umelcove práce vytvára skôr dojem univerzálneho uhorského maliara, ktorého však stredoeurópska historiografia spoznala najskôr ako priekopníckeho autora zátiší – umeleckého zamerania, kde sa tento autor prejavil najinvenčnejšie.

## 8. Izbigyho epigóni v mal'be zátišia

Štefan M. Veres zvaný Izbigy však po sebe zanechal aj neznámy počet nasledovateľov – pravdepodobne svojich potomkov, ktorí pokračovali v jeho umení. Okrem konkrétnych, už spomenutých diel jeho synov Andreja a Michala, nachádzame aj skupinu anonymných zátiší, ktoré odkazujú na Izbigyho tvorivé postupy.

Jedným z nich je aj *Jesenné zátišie* z Východoslovenského múzea v Košiciach, kde sledujeme námetový a kompozičný typus, príbuzný dielam tohto košického maliara [kat. 26, obr. 45]. Vyobrazené predmety – hoci v poznateľne horšej výtvarnej kvalite – sú analogické voči Izbigyho prácam. Autor zátišia z Východoslovenského múzea však nedokázal realisticky a ani len konzistentne zachytiť pôsobenie svetla a tieňa. Vyobrazený košík s hroznom je temer identický s iným, z dosiaľ autorsky neurčeného diela *Čerešne v prútenom košíku* [kat. 25, obr. 44]. U mal'by sa zároveň už skôr predpokladala uhorská proveniencia.<sup>195</sup> Na základe jeho prevedenia ho možno priradiť buď k okruhu rodiny Veresovcov, prípadne k samotnému Izbigymu. V porovnaní s predchádzajúcim zmieňovaným zátiším ide o maliarsky zručnejšie prevedenú prácu, využívajúcu totožný typ bočného osvetlenia, aký často aplikoval Izbigy. Na druhej strane však u košického maliara zatiaľ nepoznáme signované práce, ktorých námetom by bol iba jeden druh prírodnín, a ktorých kompozícia by bola natoľko minimalistická.

195 V evidenčnom liste múzea uvedené ako práca neznámeho uhorského umelca z prvej polovice 18. storočia.

## 9. Košická maliarka Agnes Veres

Z početných Izbighyho detí možno k jeho pokračovateľom najnovšie priradiť okrem Andreja a Michala Veresovcov aj ich sestru Agnes. Vôbec prvá zmienka o tejto takmer neznámej maliarke je z ruky Miklósa Mojzera, ktorý ju mylne považoval za Izbighyho vnučku (zrejme kvôli zlému odhadu umelcovho veku).<sup>196</sup> Vďaka košickej cirkevnej

matrike možno tento predpoklad príbuzenstva upresniť. Agnes Veres sa narodila roku 1736 Štefanovi Izbighymu a jeho manželke Márii Goldhuber. Podľa matriky bola pokrstená 6. januára v Košiciach [obr. 46].<sup>197</sup> S istým Jánom Konkolyom mala dcéru Annu Máriu (\* 1761), pokrstenú vo Veresovej rodisku, čo vypovedá o tom, že v tomto meste d'alej žila.<sup>198</sup>

196 **Mojzer 1993**, s. 372. Uvedený predpoklad Miklósa Mojzera prevzala Magda Keleti. Vid' Keleti 1997, nestr.

197 **Košice, ŠA KE**, Zbierka cirkevných matrik, mesto Košice, 6. január 1736.

198 **Ibidem**, 1. júl 1761.

*Idem P. Capell. Sup. Clak. Dep. Inf. Ame  
Agnetem ex Parentibus Stephano Izbighy  
& Maria Goldhuber Levant. bnd D. Perill. Ladisla  
o Demuškej et Barbara Komponaj.*

46 / Záznam o krste Agnes Veres, 6. január 1736  
Štátny archív Košice, Zbierka cirkevných matrik



47 / Agnes Veres, Zátišie s hroznom, 1779  
olej, plátno, 18 × 33 cm  
Miskolc, Herman Ottó Múzeum

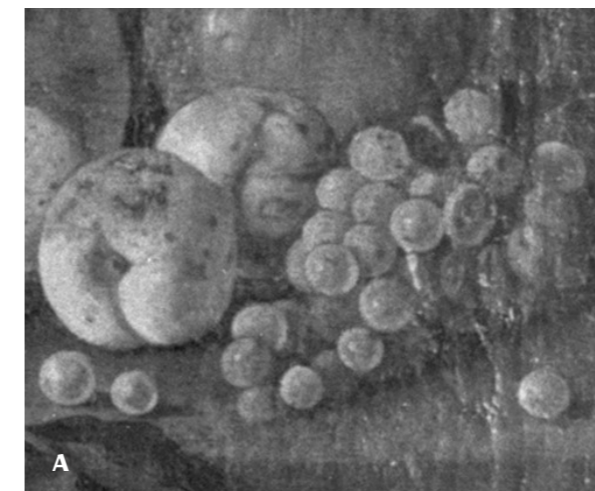
Veresovej drobné, ale zato nemálo pôsobivé zátišie z Múzea Otta Hermana v maďarskom Miskolci, signované a neobvykle presne datované na 28. august 1779, je štúdiom strapcov čierneho a zeleného hrozna, položených na sivej podložke [kat. 24, obr. 47].<sup>199</sup> Hrozno, ktoré je častým motívom historického zátišného maliarstva, nesie v sebe konotácie na antický príbeh o Zeuxidovi a Parrhasiovi, čo mohlo dopomôcť k súdobej atraktivnosti realistických vyobrazení hroznových strapcov ako autonómneho námetu. Rovnako ako v prípade analogickej, často pertraktovanej fikcie o súťažení Giotta a Cimabueho, kde sa prvému zmieňovanému podarilo oklamať svojho majstra namal'ovanou muchou, ktorú chcel odohnať, tieto príbehy po stáročia rezonovali medzi aktérmi umeleckej scény.<sup>200</sup> Tí ich pretavovali do maliarskych diel na spôsob obrazu Agnes Veres alebo príbuzných kompozícií Tobiasa Stranovera [kat. 166, obr. 166].

199 V oboch uvádzaných literárnych prameňoch, ktoré o diele pojednávajú, nachádzame nepresné datovanie. Rok 1773 je uvedený v publikáciách **Mojzer 1993**, s. 372 a **Keleti 1997**, nestr.

200 **Siegfried 1992**, s. 34–35.

Vďaka školeniu svojho otca (alebo bratov) dokázala maliarka verne zachytiť vplyv osvetlenia na farebnosť jednotlivých bobúl, vrátane efektu svetelnej priepustnosti. A čo viac, od Izbighyho verne prevzala aj kompozíciu zeleného strapca – buď z neznámej štúdie alebo priamo z jeho nezachovaného *Zátišia s ovocím a vtáčikmi* [kat. 20, obr. 37]. Ako už bolo prezentované, totožné prevedenie hrozna realizoval Izbighy aj v maľbe, zachovanej v Budapešti [kat. 17, obr. 38, 48]. Do úvahy pripadá aplikácie zatiaľ nepotvrdennej prenosovej techniky (možno prerývania), pričom pomôcku pre jej realizáciu – kartón s prípravnou štúdiou, mohla mať z pozostalosti po otcovi. U oboch autorov sa opakuje aj záujem o realizmus, reflektovaný okrem iného v podobe zahŕňajúcich bobúl. Podobne to môžeme vidieť aj v už analyzovanej Izbighyho práci *Hroznové zátišie* z Východoslovenskej galérie [kat. 21, obr. 35].

Terajšie poznanie problematiky neumožňuje robiť väčšie závery o tvorbe Agnes Veres – najmä z pohľadu rozsahu produkcie obrazov. Nevedno teda ani do akej miery a či vôbec mohlo jej umenie aspoň čiastočne živiť ju a jej rodinu. Kvalitné



48 / Porovnanie motívov hrozna z diel Štefana M. Veresa zv. Izbighy:  
A.) Zátišie s ovocím a vtáčikmi, Košice, VSG;  
B.) Zátišie s pivom, vtákmi a ovocím, Budapešť, SZM



49 / Daniel Schmidelli, *Portrét baronesy Alžbety Hallerovej de Halerstein*, 1755 – 1756  
olej, plátno, 95 × 76 cm  
Budapest, Szépművészeti Múzeum

prevedenie olejomalby z Miškovca nasvedčuje, že svoje výtvarné zručnosti rozvíjala aj po otcovej smrti.

Jedna vec je však byť činný ako výtvarník z povolania, iná byť rekreačným maliarom. V 18. storočí sa časť Uhorskej aristokracie niesla na vlnu vzdelanostnej a kultúrnej obrody. Jej prejavom boli kultúrne založené dámy z radov aristokracie, schopné zvládať okrem čítania, písania a súcích drobných prác aj základy kresby a hudobného prejavu.<sup>201</sup> Zásľuhu na tomto druhu vzdelávania mala v Bratislave rehoľ'a Notre Dame, ponúkajúca od roku 1747 vonkajšie štúdiom mestským dievčatám a vnútornú školu príslušníčkam šľachty.<sup>202</sup> V 70. rokoch bol však tento model výučby vplyvom tereziánskej školskej reformy zanechaný. Výsledkom toho boli z učebného rozvrhu vypustené kurzy kreslenia a malby, tanca, hudby

201 Garas 1955, s. 135.

202 Vávrová-Štibraná 2003, s. 122–123.

či ručných prác, ale aj vyučovanie francúzskeho jazyka.<sup>203</sup> Na kurz malby odkazuje portrét jednej z absolventiek školy, baronesy Alžbety Hallerovej de Halerstein, namalovaný v 50. rokoch 18. storočia [obr. 49].<sup>204</sup> Sedemnásťročná šľachtičná je tu vyobrazená držiac v pravej ruke štetec a v ľavej ruke malú paletu, pričom má na dosah aj drevený maliarsky kufrík s ďalším pracovným náčiním. Autorom tohto nesignovaného obrazu je bratislavský výtvarník Daniel Schmidelli (1705 – 1779), ktorý analogickým spôsobom zaznamenal aj ďalšie absolventky tejto pokrokovej školy.<sup>205</sup>

Spomedzi ženských predstaviteľiek maliarstva je v strednej Európe pomerne dobre známa trojica malieb z roku 1754 od už spomenutej Marianny Punz [obr. 50].<sup>206</sup> Ide pritom o analogickú situáciu, kde sa predpokladá školenie autorčiným otcom, zdatným v maliarskom remesle.<sup>207</sup> Punz svoje zachované diela komponovala veľmi prehľadne a minimalisticky. Využívala výrazné horizontály a vertikály, ktoré doplnila pyramidálne zoskupenými predmetmi. Tieto malby sú po námietovej a štýlovej stránke prepojené so sieťou rovnakých prác, aké v minulosti, priamo či nepriamo, podnietili charakter Izbigyho tvorby.<sup>208</sup> Ide predovšetkým o malby Johanna de Cordua a Christopa Paudissa (1630 – 1666).<sup>209</sup> Okrem pútavej vizuálnej stránky však jej obraz s názvom *Smrť v nádobe* zaujme aj svojou mravoučnou interpretačnou vrstvou. Zachytený citát s alchymistickým podtónom „*Mors in Olla*“, podľa ktorého

203 *Ibidem*, s. 123.

204 Daniel Schmidelli, *Portrét baronesy Alžbety Hallerovej de Halerstein*, 1755 – 1756, olej, plátno, 95 × 76 cm, Budapest, SZM (94.30M).

205 Vávrová-Štibraná 2003, s. 128, kat. 2.

206 Marianna Punz, *Smrť v nádobe*, 1754, olej, plátno, 53 × 43,5 cm, Wien, ÖGB (6962). – Idem, *Zátišie s krčahom a tulipánom*, totožné údaje, (6963). – Idem, *Zátišie s košíkom jabĺk*, totožné údaje, (6964).

207 Dossi 1984, s. 54.

208 Mojzer 1993, s. 206.

209 Dossi 1984, s. 60–62.



50 / Marianna Punz, *Smrť v nádobe*, 1754  
olej, plátno, 53 × 43,5 cm  
Wien, Belvedere

uvedená malba nesie názov, odkazuje pravdepodobne na jeden z hlavných hriechov – obžerstvo.<sup>210</sup>

Kvôli nedostatku archívnych prameňov dnes nedokážeme bližšie reflektovať okolnosti tvorby stredoeurópskych autoriek zátišia. Témam z tejto maliarskej brandže sa zrejme venovali aj kvôli kontroverzii, spätjej s nahými modelmi. Finančne menej náročné obrazy, vyžadujúce menší rozsah použitého výtvarného materiálu, mohli zároveň stíhať popri obmedzujúcich požiadavkách súdobej spoločnosti.

210 *Ibidem*, s. 65.

### III.

## Zátišia pre kaštieľ vo Svätom Antone. Carl Emrich a Anton Schmidt

#### 1. Koháryovci vo Svätom Antone

Starobylý uhorský šľachtický rod Koháry má bohatú históriu, siahajúcu až do 15. storočia. Mimoriadny spoločenský vzostup však pre túto rodinu znamenali až udalosti, ktoré sa odohrali v 18. storočí. Táto nová priaznivá situácia bola podmienená protitureckými vojenskými zásluhami a aktivitami Štefana II. (1649 – 1731) a jeho synovca Andreja Jozefa (1694 – 1757) proti domácim odporcom habsburského dvora. Dôležitosť tohto rodu v uhorských dejinách podmieňuje aj fakt, že jeho príslušník, František Jozef Koháry (1760 – 1826), sa neskôr stal predsedom Uhorskej kráľovskej komory.<sup>211</sup>

Priaznivé podmienky, v ktorých sa rodoví príslušníci ocitli, so sebou priniesli aj nové stavebné aktivity – výstavbu honosných sídel, ktoré by Koháryovcov adekvátne reprezentovali.<sup>212</sup> Bol to prípad aj generála Andreja Jozefa Koháryho s viacerými sídlami na území dnešného Slovenska a Rakúska. Počas 30. a 40. rokov, kedy bol navyše hlavným županom Hontianskej stolice (od 1731), si nechal vybudovať sídlo v Ebenthale v Dolnom Rakúsku, a nechal prestavať toho času dvojkrídlový kaštieľ vo Svätom Antone (zvanom aj Antol) – obci v tesnej blízkosti Banskej Štiavnice.<sup>213</sup> Koháryovci nechali už počnúc rokom 1722 stavať na mieste niekdajšieho hradu, nový antolský kaštieľ, ktorý sa stal od roku 1750, po prestavbe Andreja Jozefa, novým rodovým sídlom a hospodársko-správnym centrom.<sup>214</sup> Jeho podobu v 30. rokoch 18. storočia zaznamenal Carl Emrich (fl. 1726) v *Apoteóze smrti Márie Gabriely Koháryovej* [obr. 51].<sup>215</sup>

<sup>211</sup> Petrová-Pleskotová 1992, s. 62. – Pozri tiež zborník, ktorý zostavila Mária Ďurianová: **Ďurianová (ed.) 2016**.

<sup>212</sup> **Ibidem**. – K problematike Koháryovských majetkov pozri príspevok: **Hričovcová 2016**, s. 178–189.

<sup>213</sup> **Petrová-Pleskotová 1992**, s. 62.

<sup>214</sup> **Hričovcová 2016**, s. 179.

<sup>215</sup> Carl Emrich, *Apoteóza smrti Márie Gabriely Koháryovej*, 1732, olej, plátno, 92 × 69,7 cm, Svätý

## 2. Antolský kaštieľ v 20. a 30. rokoch, a tamojšie maľby Carla Emricha

Už v prvej stavebnej etape antolského kaštieľa Koháryovcov boli zamestnaní minimálne dvaja maliari, ktorí dostali za úlohu vyzdobiť jeho sieň maľovanými plátnennými supraportami. Boli nimi Štefan Michal Veres zvaný Izbighy, ktorého práce zo Svätého Antona už boli analyzované v predchádzajúcej kapitole, a enigmatický, životopisne temer neznámy autor, Carl Emrich, ktorý sa uplatnil na území stredného a juhozápadného Slovenska nielen ako autor zátíší, ale tiež votívnych obrazov a portrétov.<sup>216</sup>

Emrich sa od konca 20. rokov 18. storočia zaslúžil o vyhotovenie portrétov pre takzvanú „sieň regimentu“ v tomto kaštieli, zachytávajúcich domáceho pána a príslušníkov jeho pluku. Postavy sú vyobrazené ako polfigúry s dodržanou jednotnou kompozičnou schémou, ale so živou tvárovou modeláciou a snahou o zachytenie individuálnych fyziognomických črt.<sup>217</sup> V antolských zbierkach sa dodnes nachádza aj veľmi špecifický portrét barónky Margaréty Márie Terézie Thavonathovej (po 1696 – 1773) – manželky Andreja Jozefa Koháryho [obr. 52].<sup>218</sup> Emrich ju vyobrazil ako obaračku ovocia. Spod plodnej jablone hľadá na diváka, oblečená v prostom odevu s opásanou zásterou a širokým klobúkom, držiac pritom

Anton, MSA (ANT00093), signované a datované na reverze plátna [C. Emrich fecit A° 1732].

216 Petrová-Pleskotová 1983, s. 97–98.

217 Ibidem, s. 63.

218 Carl Emrich, *Margaréta Mária Terézia Thavonathová, manželka Andreja Jozefa Koháryho, zobrazená ako obaračka ovocia*, 1726, olej, plátno, 89,1 × 69,1 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00870), signované a datované na kmeni stromu [C. Emrich A° 1726]. – Balážová – Medvecký 2010, s. 215, 237. Otec Margaréty Márie Terézie, barón Albert Ludwig Thavonath von Thavon (1640 – 1719), zastával funkciu významného úradníka Habsburgovcov na poste hlavného komorského grófa stredoslovenských banských miest. Porovnaj s údajmi v knihe Čelková – Čelko – Graus 2007, s. 52–53.



C. Emrich fecit.  
A. 1732.

51 / Carl Emrich, Apoteóza smrti Márie Gabriely Koháryovej, 1732  
olej, plátno, 92 × 69,7 cm  
Svätý Anton, Múzeum Svätý Anton  
Dole detail signatúry, extrahovanej z reverzu

prútený košík, plný jablák, hrušiek a hrozna. Tento portrét je s demonštrovaným záujmom o krajinu a tradičné predmety ovocných zátíší na pomedzí viacerých maliarskych žánrov.<sup>219</sup> Z jeho tvorby,

219 Ďalší Emrichov portrét nachádzame v zbierkach Galérie mesta Bratislavy, pričom ide opäť o reprezentačný Portrét šľachtica, obsahujúci signatúru a datovanie do roku 1729. Vid': Petrová-Pleskotová 1983, s. 114, ref. 240. – Carl Emrich, Portrét šľachtica, 1729, olej, plátno, 91,3 × 67 cm, Bratislava, GMB (A 102), signované a datované [C. Emrich fecit 1729] na zadnej strane plátna (po rentoaláži sekundárne prekryté).



52 / Carl Emrich, Margaréta Mária Terézia Thavonathová, manželka Andreja Jozefa Koháryho, zobrazená ako obaračka ovocia, 1726  
olej, plátno, 89,1 × 69,1 cm  
Svätý Anton, Múzeum Svätý Anton

vznikajúcej mimo obce Svätý Anton, je tiež známy signovaný a do roku 1730 datovaný votívny obraz z topolčianskeho rímskokatolíckeho kostola, spodobujúci Pannu Máriu.<sup>220</sup>

Podobne ako časť Izbighyho zátiší zo Svätého Antona, i Emrichove práce [kat. 28–33] operujú s poľovníckou tematikou a témou porážky zvierat. O ich autorstve, na rozdiel od nesignovaných Izbighyho prác, svedčia Emrichove signatúry a dokonca ďalšie textové značenia, zaznamenávajúce dátum usmrtenia zvierat. Podľa datácie obrazov vieme časovo určiť aj Emrichov angažmán v rámci zátišnej produkcie v Antole na rozmedzí rokov 1726 – 1730. Vďaka popisu obrazov je jasné, že neboli dovážané alebo získané z inej zbierky, ale vznikali priamo podľa antolských reálií.<sup>221</sup>

K starším dielam série patrí *Pol'ovnícke zátišie s mŕtvou líškou, jarabicami a puškou* z roku 1726 [kat. 28, obr. 53], radiace sa medzi kvalitnejšie, kompozične vyváženejšie obrazy danej skupiny.

220 **Ibidem**, s. 22. – Skoršia literatúra dokonca stožohnila umelca s C. Emmrichom, signovaným na jednej z dvoch pendantových miniatúrnych podobizní Johna Churchilla de Marlborough (1650 – 1722) a jeho manželky Sarah, rodenej Jenningsovej (1660 – 1744). Vid': **Ibidem**, s.112, ref. 152. – Anna Petrová-Pleskotová svoj prvotný dohad neskôr argumentovala rukopisnou zhodou medzi signatúrami diel z antolského kaštieľa a značením na miniatúre. Diela z Bavorského národného múzea v Mníchove boli vyhotovené už roku 1701 – o vyše dve desaťročia skôr, než jeho prvé známe obrazy z Uhorského kráľovstva. V čase vytvorenia miniatúr výrazne narástla popularita vyobrazeneho vojvodu z Marlborough, ktorý toho času zahajoval spolu s Eugenom Savojským (1663 – 1736) víťazné ťaženie proti Ľudovítovi XIV. (1638 – 1715) v boji o španielske dedičstvo. Podľa Petrovej-Pleskotovej je výtvarné chápanie týchto malieb blízke düsseldorfskému okruhu miniaturistov, menovite Johannovi Friedrichovi Ardinovi (fl. ca. 1700 – 1720) a Petrovi Boyovi staršiemu (1650 – 1727). Pozri: **Petrová-Pleskotová 1992**, s. 63.

221 Vieme tak podľa nápisov [*Dieser hass ist geschossen worden im Anthaler Waldung Den 9ten: September Anno 1727 C: Emrich fecit*] a [*Dieses Lampel ist gefallen im Anthaler Mayrhof den 6en Aprill Anno 1728*] na dielach kat. 30–31.

→ 53 / **Carl Emrich, Pol'ovnícke zátišie s mŕtvou líškou, jarabicami a puškou**, 1726  
olej, plátno, 72,5 × 94,5 cm  
Svätý Anton, Múzeum Svätý Anton

→ 54 / **Carl Emrich, Sluha so zabitým jahňatom**, 1728  
olej, plátno, 68 × 91,5 cm  
Svätý Anton, Múzeum Svätý Anton

Zátišie, situované v krajine, zachytáva mŕtve vtáky, vrátane viacerých spevavcov. Dominuje mu hrdzavá líška so skrútených chvostom, o ktorú je opretá puška. Vyobrazená krajina je oproti portrétu Margaréty Márie Terézie Thavonathovej menej prepracovaná. Autor sa u zátišia obmedzil na skôr schematické spodobenie prírody, využívajúce farebné plochy s minimálnym vyjadrením štruktúry a vzdušnej perspektívy.

V skupine diel nájdeme aj zaujímavú dvojicu obrazov, fungujúcu ako výjavy z bežného života na pomedzí zátišia, portrétu a krajinomalby. *Pol'ovník so psom a zabitým zajacom* [kat. 30] a *Sluha so zabitým jahňatom* [kat. 31, obr. 54] dnešnému divákovi dokumentujú bežný život na kohárovskom panstve. Obrazy nás s presnosťou na deň a mesiac dokonca informujú o čase porážky zachytených zvierat, čo sme mohli pozorovať aj u Izbighyho diel z rovnakej kolekcie. U druhého uvádzaného diela sa dokonca stretáme s motívom tradičnej slovenskej maľovanej keramiky.

Emrichove práce rozhodne nepatria medzi to najlepšie, čo priniesla uhorská zátišná produkcia. Okrem kultúrno-historickej hodnoty jeho obrazov je dôležitou okolnosťou – dodávajúcou týmto zátišným dielam umeleckohistorický význam – to, že sa zachovali v mieste svojho pôvodného zamýšľaného určenia. Rovnako ako antolské práce Izbighyho a Antona Schmidta, tieto diela sa radia medzi vzácne obrazové súčasti uhorských aristokratických zbierok, prežívajúce mnohé rabovania a vojny v kaštieloch, pre ktoré boli primárne vytvorené.



### 3. Prestavba kaštieľa v 40. a 50. rokoch, a umelecký angažmán Antona Schmidta

Medzi rokmi 1744 a 1750 došlo k rozsiahlej prestavbe antolského kaštieľa. Stávajúci objekt bol z pôvodného tvaru písmena L, zachyteného na spomínanom obraze Carla Emmricha, prestavaný do dvojpodlažnej štvorkrídlovej symetrickej stavby s vnútorným nádvorím. Na maliarskej výzdobe kaštieľa sa veľmi výrazne podieľal pôvodom viedenský maliar Anton Schmidt (1713 – 1773), fixovaný na stredoslovenské banské mestá, vrátane blízko situovanej Banskej Štiavnice, kde bol maliar usadený.<sup>222</sup> Nástennými malbami obohatil kaštieľnu mariánsku kaplnku, slávnostné schodisko i fasádové tympanóny priečelia a nádvoria.<sup>223</sup>

Podľa dostupnej literatúry, podporenej archívnymi prameňmi, realizoval Anton Schmidt pre Koháryovcov nielen nástenné malby, ale aj komorné obrazy pre piano nobile svätoantonského



↑ 55 / Anton Schmidt, *Kytica v rokajovej váze I*, 50. roky 18. st. olej, plátno, 58 × 48,5 cm Svätý Anton, Múzeum Svätý Anton

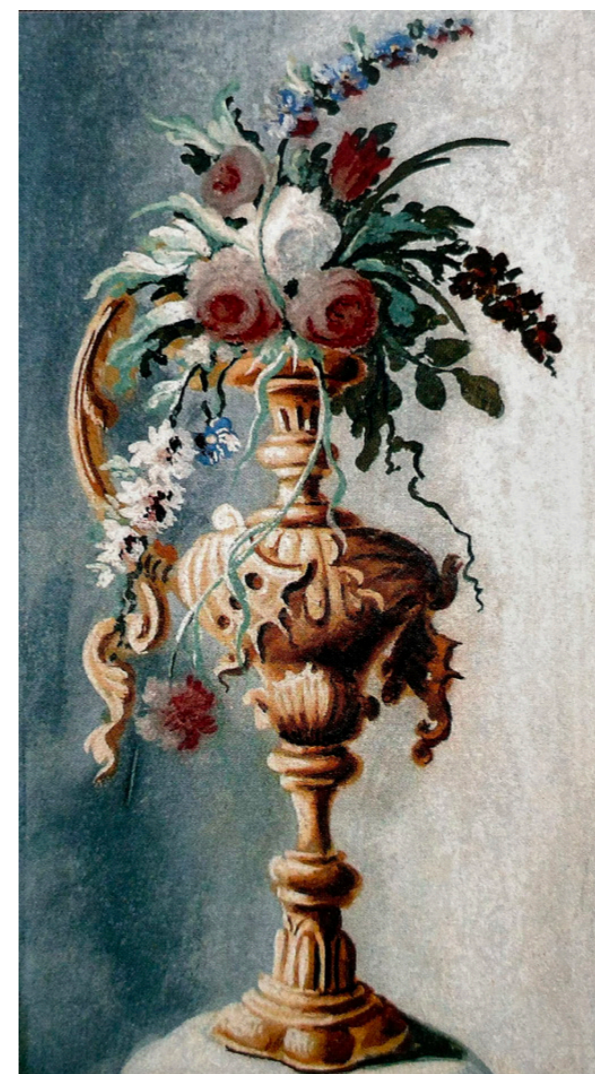
→ 56 / Anton Schmidt, *dekoratívny motív vázy*, 1750 – 1752 nástenná malba, Svätý Anton, Kaštieľ Koháryovcov, chór kaplnky

⇒ 57 / Anton Schmidt, *rokajová ornamentika s motívmi hudobných nástrojov*, 1750 – 1752 nástenná malba, Svätý Anton, Kaštieľ Koháryovcov, chór kaplnky

kaštieľa.<sup>224</sup> V zachovanom vyúčtovaní je spomenutých osem obrazov pre kabinet, hoci bez konkrétnejšieho popisu.<sup>225</sup> Jozef Medvecký ich stotožnil so žánrovými výjavmi v západnom nároží severného

224 Schmidtov podiel na výzdobe kaštieľa bol ešte väčší. Ujal sa totiž aj remeselných prác, akými bolo maľovanie kočov alebo natieranie lampášov na schodisku či nátery okien a dverí na chóre. Vid' *Ibidem*, s. 103, ref. 35.

225 „8 bilt(l) in Cavinet | Sambt allen Sbalier leisten undt anderen Extra | arbeiten laut in hauten habender Specification --- 134 fl.“ Publikované v *Ibidem*, s. 223, dok. 58. Dokument je archivovaný v zbierke: **Banská Bystrica, ŠA BB**, fond: Koháry – Coburg, skupina V. č. 15145.



↑↑ 58 / Anton Schmidt, *Zátišie s ovocím, tekvicou a fontánkou v tvare busty*, 50. roky 18. st. olej, plátno, 58 × 47,5 cm Svätý Anton, Múzeum Svätý Anton

↑ 59 / Franz Werner Tamm, *Zátišie s melónom*, ca. 1700 olej, plátno, 63 × 50 cm Muzeum Narodowe w Warszawie

222 Protokoly Akadémie výtvarných umení vo Viedni evidujú Schmidta v rozmedzí rokov 1728 – 1733. Pozri: **Buzási 2016**, s. 240, heslo č. 529. Hlavným prameňom k umelcovi je monografia Jozefa Medveckého *Anton Schmidt 1713 – 1773. Život a dielo barokového maliara: Medvecký 2013*. Publikácii predchádzali viaceré autorove štúdie. Pozri napr.: **Medvecký 1978**, s. 32–36. – **Medvecký 2008**, s. 19–40. – **Medvecký 2010**, s. 104–141. K starším relevantným prameňom patrí vôbec prvá monografia, venovaná autorovej tvorbe. Pripravila ju Eva Lintnerová, ktorá ozrejnila aj okolnosti umelcovho štúdia vo Viedni: **Lintnerová 1957**. Lintnerovej bádania boli v nasledujúcom roku vydané aj v podobe štúdie: **Lintnerová 1958**, s. 233–239. Schmidtovo meno nájdeme spomenuté i v syntéze Anny Petrovej Pleskotovej k maliarstvu 18. storočia na Slovensku: **Petrová-Pleskotová 1983**, s. 64, 69–73, 79, 99, 102–103, 112–113. Neskôr sa bádatelka venovala Maliarskej výzdobe kaštieľa vo Svätom Antone ako samostatnej téme v časopise *Pamiatky a múzea*, kde publikovala zistenia o Schmidtovom autorstve jednak nástenných maliieb, jednak kabinetných žánrových kúskov: **Petrová-Pleskotová 1992**, s. 62–66.

223 **Medvecký 2013**, s. 89–90.



krídla kaštieľa.<sup>226</sup> Schmidtove obrazy majú identické rozmery, sú vsadené do dreveného obkladu s barokovou ornamentikou a sriedajú sa so zrkadlami.

Kým predchádzajúce uvedené diela Emricha a Izbigyho pracujú primárne s poľovníckou ikonografiou, novšie diela od Schmidta spracúvajú podľa grafických predlôh vojenskú tematiku, ktorá mohla imponovať grófovi Kohárymu, vzhľadom na jeho už spomínané aktivity. Prototypy pre *Jazdeckých dôstojníkov* a *Jazdca na bielom koni* vytvoril špecialista na dané námety – maliar a rytec, Georg Philipp Rugendas (1666 – 1742).<sup>227</sup> Tematicky prí-

226 Medvecký 2013, s. 103–105. – Papco 2003, zv. 2, s. 790–791, kat. 406.

227 Medvecký 2013, s. 103–105. – Papco 2003, zv. 2, s.

buzným je malovaný paraván krbu v salóne, so scénou podkúvania koňa, ktorú dotvárajú kováči.<sup>228</sup> Mal'bám s jazdeckými motívmi v kabinete sekundujú ležérne rokokové výjavy, kopírujúce kompozície diel François Bouchera (1703 – 1770).<sup>229</sup>

Preberanie, používanie a opakovanie modelových predlôh, najčastejšie grafických reprodukcí, je Schmidtovým základným *modom operandi*.<sup>230</sup> Často si vyberal „súčiastky“ – postavy, ktoré

788–789, kat. 405.

228 Medvecký 2013, s. 103–105.

229 *Ibidem*, s. 103–105. – Papco 2003, zv. 2, s. 786–787, kat. 404.

230 Pozri kapitolu *Predlohy a inšpirácie Schmidtovej tvorby* v monografii Jozefa Medveckého: *Ibidem*, s. 153–161.



60 / Anton Schmidt, *Zátišie s ovocím a bielym králikom*, 50. roky 18. st.  
olej, plátno, 52 × 68 cm  
Svätý Anton, Múzeum Svätý Anton



61 / Franz Werner Tamm, *Kvetinové zátišie s králikom*, nedatované  
olej, plátno, 83,5 × 64 cm  
København, Statens Museum for Kunst

vyskladával s väčšími či menšími adjustáciami do rozsiahlejších kompozičných celkov. V niektorých prípadoch dokonca preberal rovno celé maliarske kompozície, ktoré mohol poznať z autopsie.<sup>231</sup> Aj u Schmidtových zátiší som sa preto nazdával, že vznikli ako umelcove verzie už existujúcich kompozícií alebo ako konglomeráty cudzích motívických vzorov.

U autorových kvetinových zátiší v rokokových kamenných vázach a iných jeho

231 **Ibidem.** – Príkladom je prevzatie výtvarného stvárnenia *Snímania z kríža* v kostole Sedembolestnej Panny Márie v Brhlovciach z obrazu Martina Altomonteho (1657 – 1745), nachádzajúceho sa v obrazovej zbierke rakúskeho kláštora Heiligenkreuz: **Farkaš 2019a**, s. 17–18. V uvedenej publikácii sú načrtnuté mimo iného aj výtvarno-technologické postupy Antona Schmidta.

„ropografických“ obrazoch z Antola s rôznorakými variantmi rokajovej ornamentiky sa už obrazové predlohy hľadajú ťažšie. U tejto skupiny Schmidtových prác predpokladám priamy vplyv nielen zátišných obrazov ale predovšetkým *trompe-l'œil* doplnkov nástenných malieb. Oporou mohli byť Schmidtovi grafické albumy, fungujúce pre nástenných maliarov i tesárov *de facto* ako vzorníky ornamentík. Vo výsledku tak rokaje, objavujúce sa zväčša ako architektonická tesárska ornamentika a ornamentálny doplnok nástenných malieb, fungujú u Schmidta ako temer groteskné súčasť kvetinových a stolových zátiší. Ostatne, autor s motívmi kytíc vo vázach a iluzórnych rokajov pracoval i vo freskovej výzdobe v Antone [obr. 56–57]. Spoločne s archívnymi prameňmi a štýlovou charakteristikou obrazov bola aj rokajová



62 / **Anton Schmidt, Zátišie s hroznom a morčatom**, 50. roky 18. st.  
olej, plátno, 52 × 68 cm  
Svätý Anton, Múzeum Svätý Anton



63 / **Franz Werner Tamm, Kvetinové zátišie s morskými prasiatkami**, nedatované  
olej, plátno, 83,5 × 64 cm  
København, Statens Museum for Kunst



↑↑ 64 / Teodor Bogdan Lubieniecki (?), *Morské prasiatka*, 4. štvrtina 17. st. olej, plátno, 49 × 60 cm  
Kraków, Muzeum Narodowe w Krakowie

↑ 65 / Teodor Bogdan Lubieniecki, *Malý Bacchus so zátiším*, 17. st. olej, plátno, 93 × 130 cm  
Bielska-Biała, Muzeum Historyczne



ornamentika dôvodom pripísania predmetnej zátišnej skupiny práve Antonovi Schmidtovi.

Skupinu Schmidtových zátiší charakterizuje jednotná farebná škála s predmetovým repertoárom, blízkym tvorbe Franza Wenera Tamma (1658 – 1724). Bližším skúmaním a porovnávaním boli nájdené objekty, vychádzajúce bezpochyby z Tammových predlôh. Franzovi Wernerovi Tammovi je blízke napríklad prevedenie antolského *Zátišia s ovocím, tekvicou a fontánkou v tvare busty* [kat. 43, obr. 58–59].<sup>232</sup> S priamym preberaním motívu sa stretáme u vyobrazenia bieleho králiku, pasúceho sa na broskyňových listoch zo *Zátišia s ovocím a bielym králikom* [kat. 34, obr. 60]. Jeho dvojča dnes nájdeme aj v Štátnom múzeu umenia v Kodani [obr. 61].<sup>233</sup> Aj hnedobiele morské prasiatko zo *Zátišia s hroznom a morčatom*, opatrne vyhliadajúce ovocie, bolo prevzaté od Tamma a jeho ekvivalent sa dodnes nachádza v rovnakej zbierke ako je tomu u predchádzajúceho zmieňovaného umelcovho zátišia [kat. 34, obr. 62–63].<sup>234</sup> Morča, ktoré Schmidt spodobil, malo už za sebou dokonca komplikovanejšiu históriu.

Ešte skôr než Schmidt a Tamm, pracoval s totožnou dvojicou malých hlodavcov aj poľský maliar a grafik, Teodor Bogdan Lubieniecki (ca. 1654 – 1718), študent Gerarda de Lairese [obr. 64–65].<sup>235</sup> Lubieniecki sa epizodicky venoval zátišiu, rovnako ako aj animálnej maľbe. Situácia v Poľsku bola pritom v oblasti produkcie barokového zátišia podobná tej na území bývalého Uhorska.

232 Porovnaj Franz Werner Tamm, *Zátišie s melónom*, ca. 1700, olej, plátno, 63 × 50 cm, Warszawa, MNW (M.Ob.1787 (186248)).

233 Idem, *Kvetinové zátišie s králikom*, nedatované, olej, plátno, 83,5 × 64 cm, København, SMK (KMS626).

234 Idem, *Kvetinové zátišie s morskými prasiatkami*, nedatované, olej, plátno, 83,5 × 64 cm, København, SMK (KMS627).

235 Teodor Bogdan Lubieniecki (?), *Morské prasiatka*, 4. štvrtina 17. st., olej, plátno, 49 × 60 cm, Kraków, MNK (MNK XII-A-53). – Idem, *Malý Bacchus so zátiším*, 17. st., olej, plátno, 93 × 130 cm, Bielska-Biała, MHBB (MBB/S/48).

Zátišie v Poľsku patrilo medzi zriedkavé maliarske témy a aj umelci ako Lubieniecki, ktorí ich produkovali, sa v tejto oblasti poučili v zahraničí, v jeho prípade v Nemecku, Holandsku a Taliansku.<sup>236</sup> Lubieniecki, tak ako Tamm, pobýval dlhší čas v Taliansku, kde sa obaja umelci mohli zoznámiť s trendom maľovania morčiat, bežne chovaných na panských dvoroch. Tento motív bol obzvlášť populárny v poslednej polovici 17. a prvej polovici nasledujúceho storočia. Lubieniecki vychádzal konkrétne z prototypu Giovanniho Agostina Cassanu (ca. 1658 – 1720), ku ktorému sa dostal pravdepodobne v jeho florentskom období. Tento vzor si Lubieniecki prispôbil podľa vlastného vkusu a potrieb a v takejto modifikovanej podobe ho prevzal a viackrát ďalej používal Franz Werner Tamm.<sup>237</sup> S Tammovými obrazmi sa mohol Schmidt stretnúť vo Viedni alebo v uhorských aristokratických zbierkach. S podobnými motívmi morčiat pracovali aj Johann Rudolf Byss (1660 – 1738) a Jakob Bogdani.

Spôsob Schmidtovej práce si dovoľím označiť ako pragmatický. Replikoval, spájal a adjustoval umelecky (a trhovo) osvedčené dostupné výtvarné vzory, aby mohla jeho dielňa čo najlepšie saturovať potreby regionálneho dopytu po závesných a nástenných maľbách. V tandeme s rezbárskou dielňou Dionýza Ignáca Stanettiho (1710 – 1767) sa Schmidtovi podarilo dosiahnuť dlhoročný monopol vo výtvarných realizáciách, spätých so stredoslovenskými banskými mestami.<sup>238</sup> Poznanie zátišnej tvorby Antona Schmidta a jeho dielne je dnes obmedzené iba na realizácie zo Svätého Antona a teda na obchodný model, na aký bola jeho dielňa zvyknutá – to jest vytváranie obrazov pre dané architektonické priestory, nie produkcia na sklad a voľný predaj na trhoch.

236 Chmielewski 2015, s. 81–83.

237 Ibidem, s. 85–88.

238 Medvecký 2013, s. 153–161.

## IV. Bratislavský okruh autorov zátiší a ich realizácie na západnom Slovensku

### 1. Umelecké prostredie Bratislavy

Pozícia hlavného a korunovačného mesta Kráľovského Uhorska, respektíve neskôr obnoveného Uhorska, sa začala po dlhoročných vojenských inváziách Osmanskej ríše a opakovaných povstaniach šľachty v 18. storočí stabilizovať aj na poli umenia a kultúry. Satmársky mier (1711) predstavoval zároveň nový míľnik v upevňovaní vplyvu Habsburgovcov a nimi podporovanej katolíckej cirkvi. Rozvoj výtvarného umenia preto primárne súvisel sprvu s posilňovaním vplyvu cirkevnej a feudálnej moci.<sup>239</sup>

Oproti východnej časti dnešného Slovenska však nachádzame v Bratislave a jej okolí viacerých umelcov, zaoberajúcich sa i „nízkymi“ žánrami profánneho komorného maliarstva. Uvedené platí predovšetkým o tvorcoch krajinomalby, nachádzajúcej na východe Slovenska svoje uplatnenie prakticky až na prelome 18. a 19. storočia.<sup>240</sup> Kultúrno-spoločenské prostredie Bratislavy, respektíve Prešporka, umožnilo umelcom ako bol Josef Daniel Michorn, Ernst Friedrich Kamauf a Elias Mögel, rozvíjať v 18. storočí dovedy v tomto prostredí neexistujúce témy zátišného maliarstva. Veľkým problémom pri pochopení daného historického fenoménu je anonymita značnej časti jeho protagonistov. Malba zátiší, presadzujúca sa iba v obmedzenej miere, súvisela predovšetkým s výzdobou panských sídel – najmä supraport. Diela tohto druhu ale nachádzame aj v testamentoch prešporských mešťanov. Rozvoj meštianskej triedy mal dozaista vplyv aj na obchod s obrazmi zátišia a v konečnom dôsledku i jeho výtvarný rozvoj. Napriek tomu, nasledujúce prezentované prípady mecenášstva zátišných maliarov, súviseli primárne so šľachtickou triedou.<sup>241</sup>

<sup>239</sup> Petrová-Pleskotová 1990, s. 85.

<sup>240</sup> Farkaš 2020, s. 175. – Farkaš 2021, s. 91–106.

<sup>241</sup> Petrová-Pleskotová 1983, s. 95, 97–98.

## 2. Josef Daniel Michorn

Dnes patrí maliar Josef Daniel Michorn (fl. 1725 – 1733) iba k málo známym predstaviteľom barokového umenia.<sup>242</sup> Viedenský maliar mal na začiatku 18. storočia pracovať najskôr na poľskom kráľovskom dvore. Odtiaľ sa v 20. rokoch presunul do Bratislavy, kde sa roku 1725 oženil.<sup>243</sup> Umelcovo bratislavské obdobie bolo späté s objednávkami pre grófa Jozefa Esterházyho z Galanty (1682 – 1748).<sup>244</sup> Konkrétne diela z tohto angažmánu však s určitou nepoznatosťou. V uvedenej súvislosti sa nám ponúka hypotéza o umelcovom autorstve supraport z kaštieľa v Bernolákove, ktorý

<sup>242</sup> Umelcovo meno nenájdeme v starších syntetizujúcich publikáciách Vladimíra Wagnera, Alžbety Güntherovej-Mayerovej ani Kláry Garas – **Wagner 1930**. – **Güntherová-Mayerová 1955**. – **Garas 1955**. Ako prvá zmienila umelca vo forme krátkeho záznamu o angažmáne u grófa Jozefa Esterházyho Anna Petrová-Pleskotová v jej príspevku o bratislavských výtvarníkoch 18. storočia: **Petrová-Pleskotová 1970**, s. 209. S konkrétnymi zachovanými dielami zo zbierky Trenčianskeho múzea stotožnil Michorna ako prvý Ivan Rusina v krátkom článku: **Rusina 1975**. Neskôr ho s doplnenými informáciami, prevzatými z Rusinovho článku, opäť spomínala Anna Petrová-Pleskotová v kontexte profánnych žánrov 18. storočia na Slovensku: **Petrová-Pleskotová 1983**, s. 20, 97, 99, 104, 107, 115. Michornovo meno sa objavilo i v Rusinom zostavovanej publikácii *Barok – Dejiny slovenského výtvarného umenia*, avšak tentokrát v heslách a kapitole, napísanej Magdou Keleti: **Keleti 1998**, s. 68, heslo č. 211. Poznanie o umelcovi v kontexte jeho obrazov pre kaštieľ v Bernolákove rozšírila Mária Pötzl-Malíková: **Pötzl-Malíková 1995**, s. 41. V súvislosti s obrazovou kolekciami rodiny Illesházy pozri pramene: **Babičová – Hábl – Učnicková 1998**, najmä s. 24, . – **Hábl 2009**, najmä s. 61. Z novších publikácií spomína Michorna Katarína Kolbiarz Chmelinová v jej syntéze, venovanej umeleckým väzbám, prepájajúcim barokové umenie na Slovensku a v Poľsku. Bádateľka patrične pripomenula Michornove začiatky na poľskom kráľovskom dvore. **Chmelinová 2017**, s. 54, 175–176, 238–239, kat. 32–33.

<sup>243</sup> **Chmelinová 2017**, s. 176.

<sup>244</sup> **Petrová-Pleskotová 1970**, s. 209.

patril Esterházymu.<sup>245</sup> Zachovaný inventár zbierky kaštieľa, datovaný do roku 1740, vypovedá o viacerých obrazoch zátiší nad dverami kaštieľa. Taktiež sa z neho dozvedáme o desiatich veľkoformátových obrazoch s poľovníckymi námetmi v takzvanej veľkej sále.<sup>246</sup>

Z Michornovej tvorby sa dnes zachovala iba veľmi malá vzorka známych prác – z toho iba dva jeho obrazy sú signované [kat. 50–51, obr. 68–69]. Umelcove pendanty, o ktorých je reč – *Zátišie s kvetmi a sojkou*, a *Zátišie s kvetmi a papagájom* – sú súčasťou zbierok Trenčianskeho múzea a prvýkrát ich spopularizoval Ivan Rusina vo svojej krátkej štúdiu, kde sa venoval najmä ich formálnej stránke a možným výtvarným východiskám v zátišiach Franza Wenera Tamma, s ktorého cestami sa mohla Michornova umelecká dráha pretať vo Viedni.<sup>247</sup> Provenienca pendantov je dodnes otázná. Kým Magda Keleti predpokladá, že malby sú výsledkom objednávky práve Jozefa Esterházyho, do úvahy pripadá aj ich pôvodné určenie pre kaštieľ Illesházyovcov v Dubnici nad Váhom.<sup>248</sup> Umelecké zberateľstvo a mecénstvo uvádzaného aristokratického rodu je tohto času nedostatočne prebádané. Skupina obrazov, asociovaných s rodovou zbierkou, je dobre známa. Čo však v danej výskumnej problematike kríva je hlbšie poznanie spôsobu a motivácie nadobúdania jednotlivých diel. Obzvlášť náročné je priradovanie vágnych archívnych inventárnych zmienok o kvetinových, loveckých a iných zátišných obrazoch ku konkrétnym artefaktom.<sup>249</sup> Obrazová kolekcia Illesházyovcov bola formovaná

<sup>245</sup> **Pötzl-Malíková 1995**, s. 41.

<sup>246</sup> **Ibidem**.

<sup>247</sup> **Rusina 1975**, pozri najmä s. 43.

<sup>248</sup> **Keleti 1998**, s. 68, heslo č. 211. – Porovnaj s knihou Vlastimila Hábla, kde bádateľ predpokladá ich primárne určenie Illesházyovcom: **Hábl 2009**, s. 61.

<sup>249</sup> **Babičová – Hábl – Učnicková 1998**, s. 39. V súpisoch sa stretáme aj s neurčitými položkami – pre ilustráciu pojednávajú napríklad o diele, označenom ako „jeden blaznivi obraz“.



↑ 66 / **Josef Daniel Michorn, Zátišie s košíkom kvetov**, 2. tretina 18. st. olej, plátno, 68 × 166,5 cm Kaštieľ v Dubnici nad Váhom / Trenčianske múzeum

↑ 67 / **Josef Daniel Michorn, Zátišie s kvetmi, ovocím a papagájom**, 2. tretina 18. st. olej, plátno, 68 × 166,5 cm Kaštieľ v Dubnici nad Váhom / Trenčianske múzeum

postupne od 16. storočia, kedy bola sústred'ovaná na Trenčianskom hrade. Jadrom zbierky sú malby nadobudnuté v 17. a v prvej polovici 18. storočia. V tomto čase už boli diela sústred'ované najmä v kaštieľoch v Rochovciach a Dubnici.<sup>250</sup>

Pri hľadaní medziobrazových súvislostí, respektíve pri skúmaní možných inšpiračných východísk Michorna, je zaujímavým zistením značná podoba jeho obrazov s tvorbou jeho súčasníka, Gaspara Lopeza (ca. 1677 – 1732) – pôsobiaceho vo Florencii. Umelec, prezývaný vd'aka svojej profesii Gasparo dei Fiori, často situoval svoje zátišia v krajinách s parkovou architektúrou, prípadne s ruinami [obr. 71]. Zhodu vidíme aj v oblúkovitom aranžovaní kvetinových girland, ukladaných pri ovocných zátišiach, ale aj v podobe papagájov, sprevádzajúcich uvádzané motívy.

<sup>250</sup> **Ibidem**, s. 24.

Na základe výskytu rovnakých motívov a analogického výtvarno-technického podania boli Michornovi pripísané aj iné obrazy z tej istej illesházyovskej zbierky. O autorstve ďalších dvoch kvetinovo-ovocných zátiší, vyobrazujúcich aj papagáje, nemáme dnes pochybnosti a Michornovo autorstvo v zásade akceptujeme [kat. 48–49, obr. 66–67].<sup>251</sup> Okrem nich nájdeme v kolekcii i tri ďalšie diela, kde je ale potrebný ďalší výskum [kat. 52–54, obr. 70]. Ich maliarska aj ideová stránka korešponduje s umelcovým výtvarným názorom, aj keď u nich nenachádzame takú jednoznačnú zhodu so signovanými prácami ako u predchádzajúcich dvoch pendantov.

<sup>251</sup> Ako Michornove diela boli tieto obrazy recentne prezentované v knihe Kataríny Kolbiarz Chmelinovej: **Chmelinová 2017**, s. 54, 175–176, 238–239, kat. 32–33.



68 / Josef Daniel Michorn, *Zátišie s kvetmi a papagájom*, 1727  
olej, plátno, 134 × 90 cm  
Kaštieľ v Dubnici nad Váhom / Trenčianske múzeum



69 / Josef Daniel Michorn, *Zátišie s kvetmi a sojku*, 1727  
olej, plátno, 138 × 94 cm  
Kaštieľ v Dubnici nad Váhom / Trenčianske múzeum



70 / Jozef Daniel Michorn (?),  
Zátišie s kvetmi a ovocím, 2. tretina 18. st.  
olej, plátno  
Kaštieľ v Dubnici nad Váhom / Trenčianske múzeum

### 3. Ernst Friedrich Kamauf

Ernst Friedrich Kamauf, respektíve Gamauf (1696 – 1762), si u západoeurópskych umenovedcov získal popularitu ako enigmatický učiteľ iného bratislavského maliara, Adama Friedricha Oesera (1717 – 1799) – riaditeľ a Akadémie v Lipsku, priateľ a nasledovateľ Johanna Joachima Winckelmannna (1717 – 1768). Väčšina umelecko-historickej literatúry, pojednávajúcej o Kamaufovi, začína práve zmienkou o Oeserovi a končí konštatovaním, že ide o niekdajšieho bratislavského autora portrétov, zátiší, ale i umelca dekorátora, produkujúceho však aj nábožensky orientované práce, vrátane oltárnych obrazov.<sup>252</sup>

Napriek tomu, že zátišná časť Kamaufovej tvorby je spomedzi celého jeho oeuvru najlepšie známa, v konečnom sumári išlo iba o hrstku identifikovateľných obrazov, ktoré táto práca re-



71 / Gasparo Lopez, Zátišie s kvetmi, vodným melónom a papagájom v záhrade, pred 1732  
olej, plátno, 122 × 153,5 cm  
súkromná zbierka

dukuje na dve s istým Kamaufovým autorstvom. Staršie z týchto jeho dvoch signovaných a datovaných diel si našlo po dražbe v roku 2001 cestu do súkromnej zbierky. *Zátišie s hroznom* [kat. 56, obr. 72] vzniklo o dva roky skôr než Kamaufova druhá známa, autorsky značená práca. Kamauf tu využil komorný formát s horizontálne orientovanou kompozíciou s viacerými svetelnými zdrojmi. Predmety, tvoriace zátišie, sú tu uložené v krajinnom prostredí, hoci v danom prípade zachytenom za súmraku. Hoci sa v imaginárnej krajine šerí, hroznové bobule vyzerajú stále farebne sýto. Kamauf totiž použil ďalší, reflektorický zdroj svetla,

252 Vďaka bádaniu Petra Fidlera vieme aj o „ilumináciách“, ktoré mal Kamauf tvoriť na počesť Františka Štefana Lotrinského v rokoch 1729 a 1745. Vid' Fidler 1995, s. 226. K umelcovi ďalej pozri: Petrová-Pleskotová 1983, s. 24, 90, 108.

majúci za následok efekt svetelnej priepustnosti ovocných bobúl, vďaka ktorému pripomínajú skôr žlté sklenené guľôčky – a to aj vďaka tomu, že všetky sú na obraze zdravé, bez akéhokoľvek poškodenia. Rozdielne, napríklad voči Izbighymu, sa totiž Kamauf nesnažil o realistické vyobrazenie ovocia, napríklad so zachytením hnilobných procesov či zoschnutých alebo odtrhnutých bobúl. Obrazovú skladbu krajinného zákutia tu okrem viniča dotvára pestrofarebný vták s červenou hlavou, sediaci na halúzke viniča, spodobený skôr v umeleckej maniere, než s prírodovedným záujmom umelca. Vpravo dole nachádzame spomenutú signatúru s datovaním „Pinx Gamauf anno 1739“, svedčiacie o umelcovom autorstve. Bez značenia by bolo dielo zrejme dané do okruhu Taliana, Francesca Malagoliho (zom. 1776), s ktorým zdieľa totožný výtvarný charakter [obr. 73]. Malagoli pracoval s rovnakými námetmi a uplatňoval podobnú farebnosť a svetelné efekty. Badateľná je aj repetícia takmer identického, kolmo visiaceho hroznového strapca. Interpretácia medziobrazových súvislostí, prepájajúcich geograficky vzdialené Malagoliho diela z bolonskej zbierky s Kamaufovým uhorským zátiším nie je taká jednoznačná ako by sa mohlo na prvý pohľad zdať. Háčik spočíva v tom, že doterajšie poznanie uvádzaného výtvarníka, činného v Modene a Mantove, je značne obmedzené a jeho známe práce sú datované do 70. rokov 18. storočia.<sup>253</sup>

Vôbec najznámejšou Kamaufovou realizáciou je viacnásobne publikované Zátišie s hroznom, broskyňami, figami a fl'ášou zo zbierok Maďarskej národnej galérie, ktoré je signované a autorsky datované do roku 1741 [kat. 55, obr. 75]. Toto zátišie je situované v exteriéri, s prírodnou

253 Malagoliho v stručnosti spomína na sklonku 18. storočia jeho súčasník, bolonský učenec a zberateľ Marcello Oretti (1714 – 1787), tvrdiaci, že ide o excelentného maliara kvetín, ovocia, vtákov, a najmä natoľko verne spodobeného hrozna, že by kohokoľvek oklamalo. Neskoršia zmienka je z ruky Pietra Zaniho (1748 – 1821). Ten Malagoliho spomína ako maliara hrozna a zvierat. Vid': Baldassari (ed.) 2002, s. 32–34.

kulisou v podobe skratkovito stvárnených južanských stromov, ktorých koruny majú veľmi hustý, jednoliaty ráz, svedčiaci o tom, že krajina malba zrejme nebola Kamaufovou silnou parketou. Na rozdiel od vyobrazených predmetov – ovocia, listov, starostlivo zachytenej čipky a stolovacieho príslušenstva, stvárnených s oveľa väčším citom a pedantériou. Ani tieto malé hody v parku sa však nevyhnú asociácii a interpretácii diela ako obrazu márnivosti. To, či stál autor obrazu skôr na strane nadčasového upozorňovania na márnivosť svetských vecí alebo bol skôr zaujatý prepychovými potravinami a textúrami luxusných predmetov, dnes nemožno vyhodnotiť.

Doterajšia odborná literatúra však opomenula fakt, že prototypom tohto Kamaufovho diela boli práce Christiana Berentza – alebo pravdepodobnejšie, jedného z jeho priamych či nepriamych nasledovníkov, kopírujúcich kompozičné prvky jeho výtvarných prác. V tomto ohľade išlo napríklad o talianskeho maliara Gabriela Salciho (1681 – posledná zmienka roku 1720).<sup>254</sup> Rovnaké zoskupenie broskyň, broskyňových listov a fig nájdeme aj u pôvodcom pražského, v Ríme usadeného umelca, Maximiliana Pfeilera (fl. 1683 – 1721), viacnásobne využívajúceho pôvodne Berentzov návrh zoskupenia daných objektov [obr. 74].<sup>255</sup> Už dobové literárne pramene píše o istom Massimilianovi – Berentzovom žiakovi, ktorý mu mal pre-

254 K umelcovi pozri Garas 1991, s. 43, 45–47.

255 Príkladom je jeho dielo zo súkromnej zbierky: Maximilian Pfeiler, *Zátišie s krčahom, ovocím a pohármi*, 1. polovica 18. st., olej, plátno, 74 × 61,9 cm, súkromná zbierka. Obraz bol dražený 4. decembra 2013 v Londýne aukčnou spoločnosťou Bonhams. – Dielo s identickým zláteným krčahom, podobnou kompozíciou a signatúrou „MP“, nachádzajúce sa v rímskom Palazzo Montecitorio, je uvedené v knihe *La natura morta in Italia*. Vid': Zeri (ed.) 1989, zv. 2, s. 933, obr. 835. – K Pfeilerovi pozri zmienku vo Füßli 1763, s. 239. „Maximilianus Pfeiler ein Blumen und Früchte Mahler; hielt sich lange zu Rom auf und arbeitete für den berühmten Franciscus Trevisani“. – Vid' aj Garas 1991. Bádateľka na strane 31 pripomína, že Pfeiler bol v roku 1683 zapísaný v maliarskom cechu v Prahe.



↑↑ 72 / Ernst Fridrich Kamauf,  
Zátišie s hroznom, 1739  
olej, plátno, 47 × 60 cm  
súkromná zbierka

↑ 73 / Francesco Malagoli, Zátišie s výhonkami  
viniča a hroznom, pred 1776  
olej, plátno, 43,5 × 57 cm  
súkromná zbierka

ukázať veľkú poctu tým ako verne imitoval jeho tvorbu.<sup>256</sup> To je diametrálne odlišné chápanie voči dnešnej dobe, kedy je vymožitelnosť autorských práv a obchod s ich udeľovaním základným pilierom zárobkovej činnosti v kreatívnom priemysle. Pfeilerove obrazy, využívajúce totožnú predmeto-

256 Pascoli 1735, s. 367. „Ebbe alcuni Scolari, tra cui certo Massimiliano, che gli faceva molto onore, e limitò assai bene in quella sua terribil forza di colore, ed in quello strepitoso suo fondo di tignere. Ma poco durò a fargliene; perché egli pure mon, ed essendo morto giovine poco ha potuto operare, e nulla ho io veduto di suo.“



74 / Maximilian Pfeiler, Zátišie s krčahom,  
ovocím a pohármí, 1. polovica 18. st.  
olej, plátno, 74 × 61,9 cm  
súkromná zbierka

vú skladbu, si našli cestu do umeleckých kolekcí na severe Európy – aj v Prahe a Viedni.<sup>257</sup>

Po dvoch už uvedených, signovaných a datovaných dielach, tvorí zvyšok zátiší, dávaných do súvislosti s Kamaufom, trojica obrazov zo Slovenského národného múzea – Historického múzea v Bratislave.<sup>258</sup> Zátišie s hroznom a citrónmi [obr. 76] sa hneď v mnohých ohľadoch ponáša na príbuznú Kamaufovu prácu z Maďarskej národnej galérie.<sup>259</sup> Opäť si všímame využitie modrej a bielej drapérie pre servírovanie pochutín – znova ovocia a piškót, na ktorých aj v tomto prípade sedí mucha. Stredobodom kompozície sú

257 Garas 1991, s. 31.

258 Okrem toho existujú aj iné, menej presvedčivé pokusy o priradenie Kamaufovho autorstva k mal'bám zátiší. Vid': Papco 2003, zv. 1, s. 214–217, kat. 100–101.

259 Anonym / Maximilian Pfeiler (?), Zátišie s hroznom a citrónmi, 1. polovica 18. st., olej, plátno, 78 × 58 cm, Bratislava, SNM – HM (UH 11785/a).



75 / Ernst Fridrich Kamauf, Zátišie s hroznom, broskyňami, figami a fl'ašou, 1741  
olej, plátno, 63,5 × 48 cm  
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria / SZM





76 / Anonym / Maximilian Pfeiler (?), Zátišie s hroznom a citrónmi, 1. polovica 18. st.  
olej, plátno, 78 × 58 cm  
Bratislava, SNM – Historické múzeum



↑↑ 77 / Maximilian Pfeiler, Zátišie, 1. polovica 18. st.  
olej, plátno, 69 × 51 cm  
súkromná zbierka



↑ 78 / Maximilian Pfeiler, Zátišie so sklenenou misou hrozna, granátovými jablkami a striebornou táckou s piškótami, 1. polovica 18. st.  
olej, plátno, 78,3 × 61,6 cm  
súkromná zbierka

tentokrát citróny – exkluzívna komodita. Možno aj s ohľadom na to, že šlo o nedostatkové a drahé ovocie, stredoeurópski umelci si často vypomáhali apropráciou podnetov zo skorších diel, vyobrazujúcich citróny často s efektne, špirálovito olúpanou kôrou, napríklad od Willema Claesza Hedua (ca. 1594 – 1680).<sup>260</sup> Za tanierom s citrónmi a piškótami je umiestnený košík, plný bieleho a čierneho hrozna. Celkový kolorit a svetelnosť maľby sú u tohto zátišia tlmenejšie, prechádzajúce do temer čierneho neutrálneho pozadia. Dnešné vnímanie obrazu je ovplyvnené početnými poškodeniami. Maľba s početnými deštrukciami, v mnohých miestach predraná na bolus, bola extenzívne reštaurovaná. Vzhľadom na Kamaufov *modus operandi*, identifikovaný na predšlom diele, vzišla z repetície či kopírovania motívov, príbuzných stolovému zátišiu z Maďarska, atribúcia predmetného obrazu z Historického múzea.<sup>261</sup> Zoskupenie hroznových strapcov – ich bobúľ a viničných listov je identické s dielami Maximiliana Pfeilera [obr. 77–78].<sup>262</sup> Pri pripísaní zátišia Kamaufovi nebrali znalci do úvahy viaceré prekryvy s Pfeilerovým výtvarným výrazom a jeho analogickými dielami, a spoľahli sa iba na podobnosť s budapeštianskym obrazom. Nazdávam sa, že predchádzajúca atribúcia je nespráv-

260 Napríklad aj Jan Antonín Vocásek Hrošecký (1706 – 1757) si takto dopomáhal predlohou od Willema Claesza Hedua. Pozri **Zezula 2012**, s. 19, 33–34, obr. 7–8b. – Anatomické pohľady na olúpané citróny sú podľa niektorých vyjadrení kritiky obzerstva. S podobnými interpretáciami nesúhlasí Svetlana Alpers: **Alpers 1983**, s. 252, ref. 34.

261 **Papco 2003**, zv. 1, s. 218–219.

262 Príbuznú kompozíciu nachádzame v obrazoch zo súkromných zbierok: Maximilian Pfeiler, *Zátišie*, 1. polovica 18. st., olej, plátno, 69 × 51 cm, súkromná zbierka. Dielo bolo dražené 9. mája 2021 aukčnou spoločnosťou Kunstauktionshaus Schloss Ahlden. – Idem, *Zátišie so sklenenou misou hrozna, granátovými jablkami a striebornou táckou s piškótami*, 1. polovica 18. st., olej, plátno, 78,3 × 61,6 cm, súkromná zbierka. Dielo bolo dražené 4. decembra 2013 v Londýne aukčnou spoločnosťou Bonhams.



↑↑ 79 / Paolo Paoletti (?), *Zátišie s kvetinami a ovocím*, ca. 1710 – 1715  
olej, plátno, 101 × 84 cm  
Bratislava, SNM-Historické múzeum

↑ 80 / Paolo Paoletti (?), *Zátišie s kvetinami a ovocím*, ca. 1710 – 1715  
olej, plátno, 101 × 83,5 cm  
Bratislava, SNM-Historické múzeum



na alebo aspoň slabo preukázateľná a navrhujem obraz pripísať Maximilianovi Pfeilerovi.

Zvyšné dve, údajné Kamaufove práce, sú pendanty ovocných zátiší, situovaných v krajine [obr. 79–80].<sup>263</sup> Atmosféru a červeno-zemitý kolorit podmieňuje vyobrazený západ slnka, ktoré je tesne za horami v zadnom pláne a v imaginárnej krajine ovplyvňuje oranžovo-červenú farbu neba pri horizonte. Po dôslednom porovnávaní Kamaufových diel som dospel k názoru, že uvedené pendanty boli vytvorené inou rukou. Charakter maľby napovedá o talianskom autorovi s väzbami na Rím, respektíve Neapol. Analogické krajinno-zá-

tišné námety s podobnými výtvarnými názormi rozvíjali Michele Pace del Campidoglio (1625 – 1669) a Giovanni Paolo Castelli zvaný Lo Spadino (1659 – 1730). Veľmi hutné maliarske podanie vegetácie s listami, majúcej mimoriadne výrazný vrúbkovaný vzor, svedčia o inom majstrovi. Najlepším kandidátom na autora dvojice obrazov je v Benátsku činný Paolo Paoletti (ca. 1671 – 1735). Za predpokladu prijatia atribúcie možno diela datovať približne do rozmedzia rokov 1710 – 1715, prelínajúcich sa s Paolettiho obdobím, stráveným v Benátkach [obr. 81].<sup>264</sup>

<sup>263</sup> Papco 2003, zv. 1, s. 214–216. – Paolo Paoletti (?), obe diela s názvom *Zátišie s kvetinami a ovocím*, ca. 1710 – 1715 (?), 101 × 84 cm a 101 × 83,5 cm, oba spravované v Bratislave, SNM-HM (UH 00145 / UH 00146).

<sup>264</sup> Z tohto obdobia pochádza umelcov obraz *Zátišie s melónmi*, ca. 1710 – 1715, olej, plátno, 115 × 153 cm, Firenze, Tornabuoni Arte.



↑↑ 81 / Paolo Paoletti, *Zátišie s melónmi*, ca. 1710 – 1715  
olej, plátno, 115 × 153 cm  
Firenze, Tornabuoni Arte

#### 4. František Kraft

Podľa literatúry sa v Bratislave venoval zátišnému maliarstvu aj František Kraft, činný koncom 17. a v prvej tretine 18. storočia.<sup>265</sup> O maliarovi je tiež známe, že v rokoch medzi rokmi 1702 a 1721 vykonával maliarske práce pre katedrálu v Bratislave. Za dvanásť florénov mal v roku 1724 podľa dostupných prameňov vytvoriť aj malbu pre oltár mestskej väznice v Bratislave.<sup>266</sup>

Flámsky orientované ukážky jeho zátišnej tvorby zdobili podľa zmienky Anny Petrovej-Pleskotovej miestnosti bratislavskej Starej radni-

265 Malíková 1960, nestr. kat. 14.

266 Fidler 1995, s. 230.



82 / Martin Ferdinand Quadal (?), *Králiky*, ca. 1760 – 1780  
olej, plátno, 127 × 153 cm  
Bratislava, Slovenská národná galéria

ce.<sup>267</sup> Otázka na prítomnosť týchto či iných Kraftových diel v zbierkach Múzea mesta Bratislavy však bola zodpovedaná negatívne.<sup>268</sup> Práce neboli nájdené ani v Galérii mesta Bratislavy.<sup>269</sup> A čo viac, ani Poľovačka na jeleňa, údajne zdobiaca jednu zo supraport Apponyho paláca v Bratislave, ktorú spomínala Anna Petrová-Pleskotová, nie je dnes stotožniteľná so žiadnou známou prácou.<sup>270</sup>

267 Petrová-Pleskotová 1983, s. 98, ref. 244.

268 Za informáciu ďakujem vedúcej agendy dokumentácie zbierkových predmetov Múzea mesta Bratislavy, Jane Štofovej.

269 Evidenciu diel skontrolovala asistentka zbierky malby a sochy z GMB, Lucia Kuklová.

270 Petrová-Pleskotová 1983, s. 115–116, ref. 244. – Palác dnes funguje ako Múzeum historických



↑↑ 83 / Martin Ferdinand Quadal,  
*Dva holandské ráliky*, ca. 1779  
olej, plátno, 40 × 55,5 cm  
súkromná zbierka

↑ 84 / Martin Ferdinand Quadal,  
*Králiky*, ca. 1779 – 1791  
papier, uhlík, 246 × 330 mm  
Dublin, National Gallery of Ireland

Jediným dielom, ktoré staršia literatúra stotožnila s Františkom Kraftom je olejomalba *Králiky* zo Slovenskej národnej galérie [obr. 82].<sup>271</sup> Obraz sa do povedomia odbornej verejnosti dostal aj vďaka výstave a sprievodnému katalógu, ktoré pripravila Mária Pötzl Malíková roku 1960.<sup>272</sup> Zdôvodnenie priradeného autorstva však bádatelka opomenula. Dnes je dielo v galérii evidované ako práca moravsko-rakúskeho maliara, Martina Ferdinanda Quadala (resp. Chvátala, 1736 – 1808).<sup>273</sup> Vzhľadom na to, že v aktuálnej situácii nemožno túto malbu konfrontovať inými Kraftovými dielami, jej atribúcia zostáva len približná. Na druhej strane treba zdôrazniť, že námetovo i štylisticky sa dané dielo skutočne prekrýva s tvorbou Quadala, využívajúcou mäkké svetlo a mierne tlmený, zemitý kolorit, čo možno ilustrovať na príklade iných jeho malieb s králičou tematikou [obr. 83].<sup>274</sup> Navyše v nich možno badať aj súhlasný zelený farebný tón, aplikovaný na listoch namalovanej vegetácie. V Írskej národnej galérii možno dokonca nájsť aj uhlíkovú skicu podobného zoskupenia králikov [obr. 84].<sup>275</sup>

interiérov, patriace do organizácie Múzea mesta Bratislavy.

271 Martin Ferdinand Quadal (?), *Králiky*, ca. 1760 – 1780, olej, plátno, 127 × 153 cm, Bratislava, SNG (O 559).

272 Malíková 1960, nestr. kat. 14.

273 K autorovi pozri napríklad diplomovú prácu, venovanú jeho tvorbe: Šafaříková 2012.

274 Napr. signované a datované dielo zo súkromnej zbierky: Martin Ferdinand Quadal, *Dva holandské ráliky*, 1779, olej, plátno, 40 × 55,5 cm, súkromná zbierka, signované a datované vpravo dole „M.F. Quadal. F. 1779“. Vydražené 28. októbra 2010 aukčnou spoločnosťou Sotheby's v Londýne ako lot. 147.

275 Martin Ferdinand Quadal, *Králiky*, 1779 – 1791, papier, uhlík, 246 × 330 mm, Dublin, NGI (NGI.6012), signované vpravo dole „F.M. quadal“.

## V. Elias Mögel — *trompe- -l'œil* a „fenomén prekvapenia“

### 1. Tradícia obrazov klamu v európskom barokovom maliarstve: *trompe-l'œil*, *quodlibet* a fenomén prekvapenia

Skôr než bude predstavená a analyzovaná zátišná tvorba bratislavského špecialistu na *quodlibet*, Eliasa Mögela, nasledujúce odstavce sa pokúsia objasniť historický kontext maliarskych diel, pracujúcich s optickými ilúziami. Obrazy klamu majú v európskom maliarstve svojich predchodcov v antickom maliarstve a prvých známych nástenných zátišiach. Dokonca aj legendárne súťaženie medzi starogréckymi maliarmi, Parrhasiom a Zeuxidom, našlo svoje rozuzlenie v čo najpresvedčivejšej ilúzii – nápodobe nehybných predmetov. Maliarska technika, podmieňujúca fungovanie v literatúre pertraktovaných optických klamov, niesla označenie *skiagrafia*, a zakladala sa na práci so svetlom a tieňmi, ktoré dodávali výjavom plastický efekt. Podľa predchádzajúcich výskumov bol antický výraz chápaný aj ako všeobecnejšie označenie iluzionistických výtvarných diel – špeciálnu formu *mimēsis*, ktorú kritizoval Platón.<sup>276</sup>

Optické fyzikálne javy a zmyslové vnímanie recipientov boli a stále sú využívané aj v architektúre.<sup>277</sup> Už od 15. storočia sa za týmto účelom osvedčili iluzívne nástenné mal'by a ich variant, *quadratura*.<sup>278</sup> Optické hry s pozorovateľom, snažiac sa o navodenie ilúzie, respektíve čo najväčšej realistickosti, nesú súhrnné pomenovanie prepožíčané z francúzštiny: „*trompe-l'œil*“ – doslova „oklamané oko“. Mal'by neživých a nehybných objektov, snažiac sa o optickú ilúziu, pracujú často s opakujúcimi sa námetmi či obrazovými typmi, z ktorých možno abstrahovať pomerne

<sup>276</sup> García 2018, s. 325–326.

<sup>277</sup> Súčasnú aplikáciu *trompe-l'œil* efektov spočíva v integrácii do kontextu architektúry či v aplikácii nástennej mal'by. Mimoriadne realistickým ilúziám dopomáha softvérová vizualizácia návrhov. Vid' Bertol 1996, s. 89.

<sup>278</sup> Wittkower et al. 1999, zv. 2, s. 148–149 a zv. 3, s. 83–85.



85 / Sebastian Stoskopff, *Trompe l'œil s Galateiou*, ca. 1644 – 1651  
olej, plátno, 65 × 54 cm  
Wien, Kunsthistorisches Museum

širokú taxonómiu.<sup>279</sup> Jedným zo základných princípov zátiší *trompe l'œil* je zachytávanie spravidla nehybných vecí. Zmrazený život a pohyb v zátiší by totiž mohol naštrbiť samotnú iluzívnosť obrazu.<sup>280</sup>

S optickými efektmi, navodzujúcimi falošný dojem skutočnosti, pracuje už zmienený *quodlibet*. Obrazy tohto druhu sú komponované ako kolmé pohľady na zväčša drevené plochy so zdanlivo náhodne umiestnenými objektmi. Môže ísť napríklad o spodobenie stola alebo skrine z rezaného dreva, kde sú položené či upevnené triviálne predmety ako perá a nožnice, ale tiež dokumenty, obálky, maliarske a grafické práce, často so zdôraznením ich materiálových daností, napríklad ich náchylnosti k poškodeniu. Vyobrazené objekty nemusia mať žiaden vyhranený zmysel, respektíve skrytý odkaz, a preto pripomínajú skôr náhodné predmety, aké mohol súdobý človek vysypať zo zásuv-

<sup>279</sup> Siegfried 1992, s. 27.

<sup>280</sup> *Ibidem*.



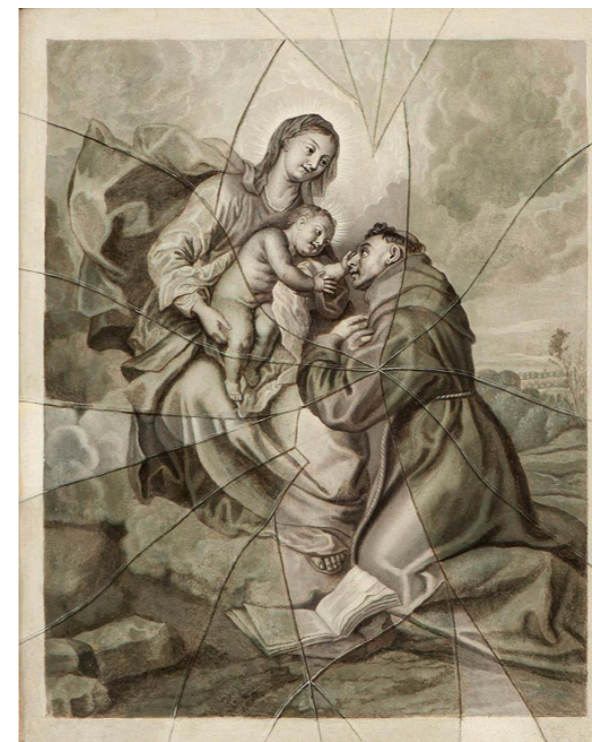
86 / Michel Dorigny podľa Simona Voueta, *Triumf Galathey*, ca. 1644 – 1651  
medirytina, papier, 400 × 290 mm  
Bratislava, Galéria mesta Bratislavy

ky stola alebo z kapsy.<sup>281</sup> Názov popísanej skupiny maliarskych diel vyplýva z rôznorodosti zachytených objektov. Latinské slovo *quodlibet* totiž znamená „čo sa len páči“. Presláveným majstrom tohto žánru bol zaalpský maliar Cornelis Norbertus Gijsbrechts, rovnako pracujúci s banálnymi predmetmi, ktoré na význame získali až po ich zakomponovaní do maliarskych diel.<sup>282</sup> V súvislosti so súdobým fungovaním *quodlibetu* ako optického triku možno spomenúť rozprávanie Joachima von Sandrarta (1606 – 1688), spomínajúceho v kontexte tvorby Sebastiana Stoskopffa iluzívne namalované zátišie s grafickými listami, upevnenými voskovými pečatami na drevenej podložke [porovnaj s obr. 85–86].<sup>283</sup> Zátišie mal Stoskopff

<sup>281</sup> *Ibidem*, s. 28.

<sup>282</sup> K umelcovi pozri napríklad Koester – Brusati 1999.

<sup>283</sup> Od autora napríklad *Trompe l'œil s Galateiou*, ca. 1644 – 1651, olej, plátno, 65 × 54 cm, Wien, KHM (GG 3553). Uvedená olejomalba spodobuje grafický list od Michela Dorignyho (1616 – 1665),



87 / François Xavier Vispré, *Mária s Ježiškom a svätým Antonom Paduánskym*, ca. 1750  
olej, plátno, 44 × 35 cm  
súkromná zbierka

namalovať natoľko realisticky, že Ferdinand III. sa údajne pokúsil vziať si do rúk jeden z iluzórnych grafických listov.<sup>284</sup> Variácie antického príbehu o Zeuxidovi a Parrhasiovi, prezentujúce schopnosti nizozemských a nemeckých maliarov, nájdeme aj u ďalších literátov ako Karel van Mander (1548 – 1606) alebo Samuel van Hoogstraten (1627 – 1678).<sup>285</sup> Knižne šírené príbehy o v úžase oklamaných divákov podnecovali u skupiny zberateľov a mecénov umenia záujem o *trompe l'œil* obrazy, v ktorých ich kupci hľadali paralelu s tým či oným variantom známej starovekej príhody.<sup>286</sup>

ktorý nájdeme i v Galérii mesta Bratislavy. Medirytina reprodukuje malbu Simona Voueta (1590 – 1649), *Triumf Galathey*, 1644, medirytina, papier, 400 × 290 mm, značené vľavo dole „Simon Vouët pinxit“, v strede dole „Cur non lates... procus ille tuá“, vľavo dole „Mich. Dorigny sculp.“, Bratislava, GMB (C 4308).

<sup>284</sup> Franits 2000, s. 305.

<sup>285</sup> *Ibidem*.

<sup>286</sup> *Ibidem*.

Jean Valette-Falgores Penot (1710 – 1777) a François Xavier Vispré (1730 – 1790) posunuli iluzívne zátišia s malovanými nápodobami grafických listov dokonca do samostatného raritného žánru, spodobujúceho prasknuté sklo [obr. 87].<sup>287</sup>

Podľa úvah Victora I. Stoichițu je za obrazovým mechanizmom *trompe-l'œil* zátiší kultúrny jav, ktorý pomenoval „the culture of surprise“ a ktorý je v tejto práci zastúpený vol'ným prekladom „fenomén prekvapenia“.<sup>288</sup> Autor v tomto ohľade rozoberá využívanie *trompe-l'œil* technik a obrazovej sebareflexie ako zjavného prejavovania zmyslu a fascinácie umelcov ako aj jeho kupcov prekvapeniami. Fenomén prekvapenia pritom nie je v staršom umení viazaný len na vizuálnu kultúru obdobia baroka, ale s jeho reflexiami sa stretáme už v antickej literatúre, a takmer rutinne bol manifestovaný v západnej Európe už od neskorého stredoveku.<sup>289</sup>

Zátišia, azda ešte väčšmi než iné námetové okruhy staršieho výtvarného umenia, sú vďačným terčom nadinterpretácií. Čítanie a obsahový výklad tohto druhu výtvarnej tvorby môžu byť pre diváka náročné, keďže v nich prirodzene hľadá vyšší význam – napríklad sa zamýšľa nad tým, z akého dôvodu boli pozorované predmety stvárnene práve vo zvolenom zoskupení. Susan Siegfried pri zamyslení nad možnosťami interpretácie *trompe l'œil* zátiší trefne skonštatovala, že hľadanie kl'úča k tomuto problému nemusí mať zdarný záver. Nie kvôli tomu, že by ho jeho autor natoľko rafinovane zašifroval, ale preto, lebo diela na spôsob *quodlibetu* nemusia mať žiaden skrytý, vyšší význam, obsah či prešpekulovanú syntax.<sup>290</sup>

<sup>287</sup> François Xavier Vispré, *Mária s Ježiškom a svätým Antonom Paduánskym*, ca. 1750, olej, plátno, 44 × 35 cm, súkromná zbierka.

<sup>288</sup> Stoichita 1997, pozri časť I. „The Surprised Eye“.

<sup>289</sup> Pripomína to Lorenzo Pericolo v úvode nového vydania predmetnej Stoichițovej knihy: Pericolo 2015, s. 23–24.

<sup>290</sup> Siegfried 1992, s. 28–29.

## 2. Život a možné inšpiračné zdroje maliara Eliasa Mögela

Elias Mögel je doposiaľ jedinou známou osobnosťou barokového maliarstva, ktorá na území niekdajšieho Uhorského kráľovstva pokračovala v európskej tradícii vytvárania obrazov klamu na spôsob *quodlibetu*.<sup>291</sup> Poznanie života tvorcu, ktorý po sebe zanechal len zopár desiatok známych diel, ostáva nateraz pre bádateľov tajomstvom – rovnako ako spôsob nadobudnutia jeho maliarskych zručností. Neznámy je rok jeho narodenia a dokonca i krajina jeho pôvodu.<sup>292</sup>

V Bratislave sa s menom Elias Mögel stretáme najskôr v roku 1751, z ktorého pretrval záznam zo 17. januára o maliarovom sobáši s Rozáliou

Reichardtovou.<sup>293</sup> Svedkom uzavretia ich manželstva bol aj člen bratislavskej maliarskej rodiny, Anton Rosier (fl. ca. 1750). Podľa skorších výskumov Anny Petrovej-Pleskotovej sa Elias Mögel v Bratislave spomína ešte v rokoch 1763, s bydliskom na dnešnej Kozej ulici, a o dva roky neskôr bol uvedený ako podnájomník vinohradníka Michala Fröhlicha na dnešnej Zochovej ulici. Ďalšie záznamy o jeho pobyte v Bratislave pochádzajú z rokov 1777 a nakoniec z 25. júna 1779, kedy bol spísaný jeho testament.<sup>294</sup> Podľa tohto dokumentu, otvoreného 12. júna 1786, možno dedukovať rok umelcovej smrti. Archiválie je však skúpa na informácie o jeho pôvode a nenájdeme v nej ani len poznámku o testátorovom veku v čase písania dokumentu. V bratislavských matrikách nenachádzame zápis o jeho úmrtí a preto sa možno domnievať, že skončil na inom mieste.<sup>295</sup>

Stredoeurópski bádatelia sa v otázke Mögelovho pôvodu prikláňajú k predpokladu, že nepochádzal z Uhorska. Jej zodpovedanie je dôležité najmä pre stanovenie umelcovho školenia. Doteraz neboli nájdené žiadne informácie o tom, že by Mögel študoval na Akadémii výtvarných umení vo Viedni.<sup>296</sup> Staršie stotožnenie umelca so Švajčiarom Wilhelmom Egelem, resp. Eblem (zom. 1771), prednesené Enderom Csatskaiom, bolo už dávnejšie vyvrátené Annou Petrovou-Pleskotovou. Teória Miklósa Mojzera o Mögelovom školení vo Švajčiarsku u Johanna Caspara Füssliho (1706 –

<sup>291</sup> Umelcovo meno spropagovali bádatelia najskôr v 60. rokoch. Prvou z nich bola Ágnes Czobor so svojou výstavou z roku 1962, doprevádzanou katalógom: **Czobor 1962**, kat. 77, 79, s. 21–22, kde sa objavili dva Mögelove obrazy z Biskupského paláca vo Váci. Czobor však tieto *quodlibety* kriticky nezhodnotila. O rok neskôr o autorovi a jeho zátišliach písal Andre Csatskai – vid' **Csatskai 1963**, s. 20, 26–27. Jeho zistenia prebrali a ďalej rozviedli Miklós Mojzer a Anna Petrová-Pleskotová, ktorej sa v roku 1998 podarilo zatiaľ najlepšie rozvinúť stav poznania jeho spoločenských pomerov, vrátane atribúcie nových žánrových maliieb z Krásnej Hôrky – pozri **Mojzer 1982**, s. 258. – **Mojzer 1993**, s. 379. – **Petrová-Pleskotová 1983**, s. 98. – **Petrová-Pleskotová 1998**. V krátkosti sa k Mögelovi vyjadřila aj Magda Keleti, zamýšľajúca sa nad autorstvom *Zátišia trompe-l'œil s almarou*: **Keleti 1998**, s. 69, 461, kat. 212. Z novších výskumov bola v otázke poznania Mögelovho modu operandi zásadnou štúdiu Anny Jávora, riešiaci apropráciu grafických reprodukcií kresieb Giovanniho Battistu Piazzettu: **Jávora 2010**.

<sup>292</sup> V knihách *Special Portions opificii Repatition der Professionisten und Handwerckleute a Extra Opificia portionen* – teda Špeciálnych daňových repartícií remeselníkov a mimo remesiel stojacich zamestnaní, sa Elias Mögel nespomína, a to ani v rokoch, kedy bol v Bratislave doložený inými archiváliami. Jeho meno nebolo uvedené ani v záznamoch o odvádzaní vojnových dávok z Archívu mesta Bratislavy. Vid' **Petrová-Pleskotová 1998**, s. 211, ref. 18. – **Luxová 1968**, s. 177–181.

<sup>293</sup> Išlo o dcéru Anny Márie a Krištofa Reicharda – bratislavského meštana. Mögelova manželka však zomrela necelých päť rokov po sobáši – 2. januára 1756, vo veku 26 rokov.

<sup>294</sup> **Bratislava, AMB**, inv. č. MB, krabica 1558.

<sup>295</sup> Okrem môjho výskumu sa na archívne bádanie s rovnakým cieľom podujala aj Anna Petrová-Pleskotová. Jeho výsledok bol taktiež neúspešný. Pozri: **ibidem**.

<sup>296</sup> **Petrová-Pleskotová 1998**, s. 204. – Údaj o prípadnom Mögelovom štúdiu na Akadémii vo Viedni nenájdeme ani v knihe Enikó Buzási, ponúkajúcej rešerš zoznamov študentov: **Buzási 2016**.

1782) však ostáva ešte stále legitímnou.<sup>297</sup> Petrová-Pleskotová vo svojej krátkej štúdiu pripomenula, že od roku 1765 pôsobil v Bratislave Johann Rudolf Füssli (1737 – 1806) – syn Caspara Füssliho, činný ako grafik a maliar.<sup>298</sup> Šesť rokov po jeho usadení v Uhorsku sa v Bratislave usídlil aj žiak staršieho Füssliho, budúci krajinár Johann Jakob Meyer (1749 – 1829).<sup>299</sup> Doteraz však neexistuje žiadna známa zmienka o interakcii spomínaných troch Švajčiarov s Eliasom Mögelom a túto hypotézu nerozviela ani Mária Pötz-Malíková, ktorá sa aktivitám oboch švajčiarskych umelcov, aktívnych v Bratislave, špeciálne venovala.<sup>300</sup>

## 3. Prípad „skriňového zátišia“ z umeleckej zbierky biskupa Pavla Forgácha a explikácia výtvarných zásad *trompe l'œil* obrazov

Najstaršou známou a datovateľnou realizáciou Eliasa Mögela je *Zátišie trompe-l'œil s almarou*, dedikované biskupovi Pavlovi Forgáčovi [kat. 57, obr. 88].<sup>301</sup> Nesignovaný obraz štvorcového formátu je Mögelovým najrozmernejším iluzionistickým dielom a jedinou jeho známou realizáciou skriňového zátišia. Jeho autorstvo nebolo v literatúre zozačiatku jednoznačné. Miklós Mojzer pripísal malbu najskôr Štefanovi Izbighymu – a to napriek evidentnej absencii pedantnosti tohto košického umelca v prevedení textúr a prírodnín, akú badať na jeho prácach pre biskupa Forgácha [kat. 14–15, obr. 25, 28].<sup>302</sup> Až neskôr toto zátišie presvedčivo pripísala Anna Petrová-Pleskotová

<sup>297</sup> **Petrová-Pleskotová 1998**, s. 202. – Porovnaj s **Csatskai 1963**, s. 20. – **Mojzer 1993**, s. 379.

<sup>298</sup> **Petrová-Pleskotová 1998**, s. 204.

<sup>299</sup> **Idem 1983**, s. 100. – **Farkaš 2020**, s. 173.

<sup>300</sup> **Pötz-Malíková 2013**, s. 259–288.

<sup>301</sup> K obrazu pozri **Entz 1961**, s. 193–195. – **Keleti 1998**, s. 68. – **Papco 2003**, s. 286. – **Eliáš 2011**, s. 124–125. – **Chmelinová 2017**, kat. 34, s. 56, 176–177, 239.

<sup>302</sup> **Mojzer 1982**, s. 258.

Eliasovi Mögelovi na základe formálnej analýzy, proveniencie a prítomnej dedikácie. Silným argumentom atribúcie je asociácia umelca s inými dielami Forgáčovej obrazovej kolekcie.<sup>303</sup> Mögel na biskupovu objednávku vytvoril z dodnes zachovaných diel napríklad obrazy s podobizňou Salvatora Mundi [obr. 95], svätého Jakuba a svätého Pavla – všetky tri s identickými rozmermi.<sup>304</sup> Vzhľadom na známe prípady biskupovho mecenášstva sa naskytá hypotéza, že Mögelov príchod do Uhorska podnietili práve jeho objednávky.

Toto skriňové zátišie býva v literatúre radené do námetovej skupiny *Kleinodienschränke* – čo sú zároveň názvy pre skrine, určené pre účely uschovania a prezentácie vzácnych zberateľských predmetov.<sup>305</sup> Autor zátišia zvolil ortogonálnu kompozíciu, pracujúcu s kolmým pohľadom na pootvorenú skriňu, plnú cenných či pre objednávateľ'a sentimentálnych predmetov. Charakter prezentovaných predmetov však, zdá sa, konzistentný nie je. Na obraze totiž nachádzame sakrálne orientované predmety ako liturgický kalich, medailón s anjelom a drahými kameňmi osadený kríž na retiazke. Zvyšné objekty ale patria do oblasti sekulárneho života. Medzi nimi sa objavujú nožnice, viacero klúčov, porcelánový a kovový riad, rôzne nádoby, dvojica grafič s profánnymi

<sup>303</sup> **Petrová-Pleskotová 1983**, s. 98. – Miklós Mojzer neskôr svoje pôvodné závery upravil a neisto sa priklonil k atribúcii, prednesenej Petrovou-Pleskotovou: **Mojzer 1993**, s. 90.

<sup>304</sup> Elias Mögel, *Salvator Mundi*, 1752, olej, plátno, 58 × 45 cm, súkromná zbierka, dražené 3. decembra 2013 aukčnou spoločnosťou SOGA, lot. 121. Autor neskôr replikoval zhodý výjav v diele, ktoré bolo uschované v zbierkach Nitrianskej galérie: idem, *Zmŕtvychvstanie Krista*, 1784, olej, plátno, 40,5 × 31,5 cm, značené na reverze [P. C. F. D. G. E. V. 1752], Nitra, NG (O 1938). – Idem, *Svätec*, olej, plátno 58,2 × 44,2 cm, Martin, SNM-Múzeum Andreja Kmeťa (KH-00152). – Idem, *Svätý Pavol*, olej, plátno, 58 × 44,3 cm, značené [P. C. F. D. G. E. V., *St. Paulus aus der Sammlung des Bischoff Forgatsch*], tamtiež (KH-00072).

<sup>305</sup> **Mojzer 1982**, s. 258. – **Mojzer 1993**, s. 90. – **Chmelinová 2017**, s. 177.



88 / Elias Mögel, *Zátišie trompe-l'œil s almarou*, medzi 1753 – 1757  
olej, plátno, 140 × 140 cm  
Častá, Múzeum Červený Kameň

žánrovými portrétmi chlapca s klobúkom a starca s knihou. Na vrch skrine bolo položené ovocie, medzi ktorým sa objavujú aj vzácne citrusy.

Mierka, ktorú Mögel pri mal'be diela aplikoval, svedčí o tom, že sa chcel priblížiť reálnej veľkosti zobrazených objektov, hoci nepracoval s úplnou exaktnosťou. Rozmery namalovaných grafických listov totiž nemajú zhodujúcu sa veľkosť s nájdenými výtláčkami, o ktorých bude ďalej pojednávané, a navyše sa zdá, že maliar si podľa kompozičných potrieb upravil aj veľkostný pomer medzi týmito dvoma namalovanými prácami. Dodržanie mal'by predmetov v ich kompletnej a životnej veľkosti (bez ich zdanlivého orezania rámom) je podľa Victora I. Stoichitu jednou zo základných zaužívaných zásad koncipovania *trompe l'œil* obrazov, ktorú Mögel evidentne ovládal.<sup>306</sup> Tento postup má za následok zdan-

<sup>306</sup> Stoichita 1997, s. 4.

livý prienik do sveta pozorovateľa, pozorujúceho otvorenú skriňu s cennosťami a jedlom. Druhou uplatnenou zásadou je ortogonálna kompozícia s využitím rovnobežných a kolmých línií na obrazový rám, s ktorým tieto linky komunikujú ako s hranicou medzi skutočným a zjaveným svetom.<sup>307</sup>

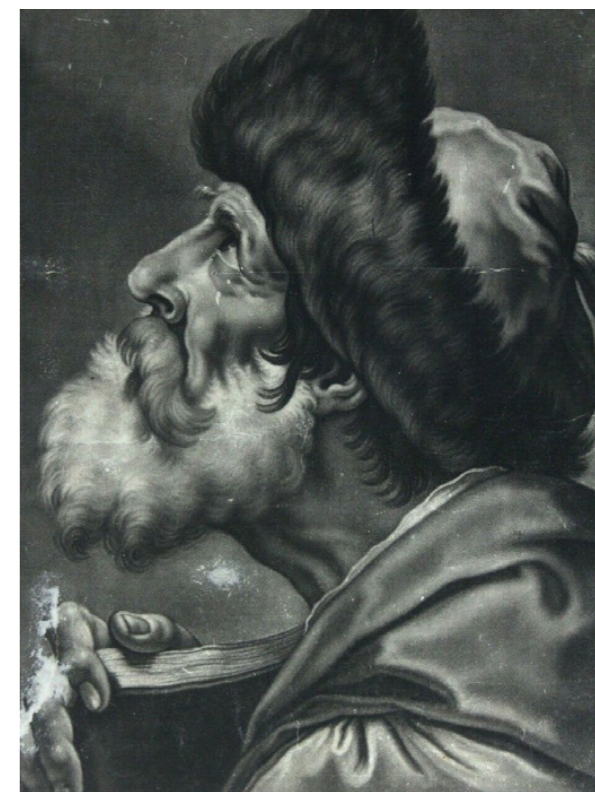
Vzhľadom na známu provenienciu diela možno usudzovať, že Forgáčovi patrila aj samotná vyobrazená skriňa, vrátane jej obsahu. V roku 1759 spísal kráľovský radca Anton Hrabovszky inventár mobiliáru paláca vo Váci za asistencie poverených delegátov. Jednotlivé predmety boli vytriedené podľa miestnosti, ku ktorej prislúchali.<sup>308</sup> Mimo náboženských námetov boli v rámci maliarskych diel prítomné aj sekulárne témy ako vojenské scény či krajinomal'ba. Pätnásť izba

<sup>307</sup> *Ibidem*, s. 4–5.

<sup>308</sup> Entz 1961, s. 193.



89 / Franz Xaver Jungwirth podľa Giovanniho B. Piazzettu, *Chlapec s palicou a klobúkom*, 1753  
medirytina, papier, 140 × 95 mm  
súkromná zbierka autora



90 / Johann Lorenz Haid podľa Giovanniho B. Piazzettu, *Starec s čiapkou*, 1720 – 1750  
mezzotinta, papier, 385 × 270 mm  
súkromná zbierka autora



91 / Domenico Remps,  
Kabinet kuriozít, 90. roky 17. st.  
olej, plátno, 99 × 137 cm  
Firenze, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure



92 / Jean Valette-Falgores Penot,  
Trompe-l'œil so sochou Herkula, 18. st.  
olej, plátno, 80 × 63 cm  
Rennes, Musée des Beaux-Arts

druhého podlažia mala byť podľa archiválie zao-  
patrená obrazom, znázorňujúcim rôzne predme-  
ty – „*Imago major alia diversa repraesentans cum  
argentea lista*“ – čo je zrejme Mögelov obraz. Na  
prvom podlaží v izbe číslo jeden sa zasa nachá-  
dzala položka „*Almárium cum quatuor cistulis et  
clausulis ex Molli ligno*“, čo môže zodpovedať vy-  
obrazenej skrini. V inventári sú ďalej uvedené aj  
predmety ako strieborný pohár a kanvica na kávu  
či zlatý kalich s drahými kameňmi, ktoré tiež  
nachádzame vyobrazené v zátiší. Ďalej je spo-  
menutá zlatá retiazka s diamantovo-rubínovým  
krížom, hodinky s krátkou retiazkou, krabička  
s polodrahokamami a zlátením, nádoby na kávu  
a čokoládu, ale aj český porcelán.<sup>309</sup> Ku všetkým  
vymenovaným predmetom pritom môžeme nájsť  
paralelu v danom maliarskom diele. Piata izba  
druhého podlažia zasa mala zahŕňať grafický list  
s vyobrazením starca. Rytinu s daným námetom  
možno spoľahlivo identifikovať ako reproduk-  
ciu kresby Giovanniho Battistu Piazzettu (1682 –  
1754), od ktorého pochádza aj predloha k druhej  
zachytenej grafike s chlapcom – pútnikom alebo  
pastierom [obr. 89–90].<sup>310</sup> Piazzettove prototypy  
graficky reprodukovali Franz Xaver Jungwirth  
(1720 – 1790) a Johann Lorenz Haid (1702 – 1750).  
Následne bola Jungwirthova grafika vydaná roku  
1753 a Haidova niekedy medzi rokmi 1720 – 1750.<sup>311</sup>  
Vďaka časovému zaradeniu grafik bol vytýčený aj  
krajný rok vzniku obrazu.

Cennou súčasťou diela, umožňujúcou po-  
znanie jeho pôvodného recipienta, je nasledujúci  
dedikačný text, nachádzajúci sa v spodnej časti  
obrazovej plochy. Na jeho základe možno datáciu  
mal'by ešte viac upresniť, a to pred rok 1757, kedy

309 **Ibidem**, s. 193–194.

310 Franz Xaver Jungwirth podľa Giovanniho B.  
Piazzettu, *Chlapec s palicou a klobúkom*, 1753, me-  
dirytina, papier, 140 × 95 mm, súkromná zbierka  
autora. – Johann Lorenz Haid podľa Giovanniho  
B. Piazzettu, *Starec s čiapkou*, 1720 – 1750 mez-  
zotinta, papier, 385 × 270 mm, súkromná zbierka  
autora.

311 **Wiel 1996**, s. 60.

bol Forgách menovaný za biskupa Vácu.<sup>312</sup> V liste  
totiž objavujeme dedikáciu grófovi Pavlovi Forgá-  
chovi ešte ako varadínskemu biskupovi:

### Ad Excellentissimu(s)

*Illustrissimum, ac Reverendissimum Do-  
min(um) Domi(nu)m Paulum e Com(item)  
Forgách Totius Arcis Ghymes Haereditarium et  
Actualem D(omi)num  
Majorem Domus Ep(isco)pum Varadien(sem)  
I(nclyti) C(omi)t(a)tus Bihor(iensis) Perpetu-  
um Comitem S(uae)S(acrae) Cae(sareae)  
Reg(iae) MM(aies)t(a)tis Act(ualem)  
Intim(um) Cosiliar(ium) D(omi)num  
D(omi)num Benignissimum  
Humillima Insta(anti)a*

S typom skriňového, respektíve regálového  
zátišia so zberateľskými predmetmi sa stretáme  
v tvorbe nemeckého umelca, Johanna Georga  
Hinza (ca. 1630 – 1688) či nemecko-talianskeho  
maliara, Domenica Rempsa (1620 – ca. 1699) [obr.  
91–92].<sup>313</sup> Typ zátiší, ktoré výtvarne spracúvali,  
rovnako ako tomu je u predmetného Mögelov-  
ho diela, sprostredkúva divákovi skupinu roz-  
manitých predmetov s množstvom rôznorodých  
asociácií. Často pritom nejde o prezentáciu ho-  
mogénnej zbierky, ale skupiny predmetov s rôz-  
norodým charakterom a rozmanitou hodnotou.  
Ak uvažujeme nad skladbou predmetov vo Forgá-  
chovej skrini, ich zoskupenie pripomína skôr ne-  
koherentnú kumuláciu objektov, medzi ktorými  
nachádzame religiózne klenoty, profánne grafic-  
ké listy, kuchynské náčinie, a napokon predmety  
triviálneho charakteru ako kl'úče, ruže a ovocie.  
Svojim inventárom preto toto dielo evokuje skôr  
*quodlibetové* mal'by, než Hinzove a Rempsove ob-  
razové reprezentácie malých kabinetov kurióz-  
nych a vzácnych nálezov či výtvorov [obr. 91–92].  
Podobné tematické zameranie voči Mögelovému

312 **Entz 1961**, s. 193.

313 **Lammers 1979**, s. 486–493.





↑↑ 93 / Elias Mögel, *Trompe l'œil s podobizňou svätej Barbory a Salvatora Mundi*, ca. 1773  
olej, plátno, 64 × 44,5 cm  
Vác, Püspöki palota

↑ 95 / Elias Mögel, *Salvator Mundi*, 1752  
olej, plátno, 58 × 45 cm  
súkromná zbierka

↑ 94 / Elias Mögel, *Trompe l'œil s podobizňou svätého Filipa a Panny Márie*, ca. 1773  
olej, plátno, 64 × 44,5 cm  
Vác, Püspöki palota



↑↑ 96 / Marco Alvisi Pitteri podľ'a Giovanniho B. Piazzettu, *Svätý Tadeáš*, 1742  
grafický list, 423 × 320 mm  
Philadelphia Museum of Art

↑ 97 / Giovanni B. Piazzetta, *Autoportrét*, 30. roky 18. st.  
uhlík a biele lavírovanie na papieri, 394 × 313 mm  
Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

zátišiu prejavil vo svojej maliarskej tvorbe Jean Valette-Falgores Penot, čo si môžeme všimnúť napríklad u jeho obrazu *Trompe-l'œil so sochou Herkula* [obr. 92].<sup>314</sup>

#### 4. Grafiky podľ'a Giovanniho Battistu Piazzettu v Mögelových *quodlibetoch*

Prípady maliarskej interpretácie grafických listov, reprodukujúcich Piazzettove kresby, neboli v Mögelovom *oeuvre* ani zd'aleka obmedzené na zátišie s Forgáčovou almarou. Mögel pracoval s reprodukiami kresieb talianskeho majstra naprieč celou svojou kariérou. Tieto mu poslúžili nielen pri vytváraní *trompe-l'œil* obrazov, ale svoj repertoár grafik neváhal použiť ani u regulérnych vyobrazí svätcov. Dobrým príkladom je už spomenutý *Salvator Mundi* [obr. 95], realizovaný ako samostatné vyobrazenie svätca v minimálne dvoch verziách podľ'a rytiny Marca Alvisiho Pitteriho (1702 – 1786), a ako súčasť votívneho quodlibetu s podobizňou svätej Barbory [kat. 65, obr. 93].<sup>315</sup> Predlohová grafika svätice je nateraz neznáma. Spoločne so svojím pendantom, obsahujúcim postavu svätého Filipa [kat. 64, obr. 94], patrí táto dvojica z väckeho Biskupského paláca k Mögelovým najkvalitnejším prácam. Pri svätom Filipovi si umelec dopomohol reprodukciou Piazzettovej kresby, opäť z ruky Pitteriho.<sup>316</sup>

Medzi kvalitné Mögelove práce patrí aj obraz *Trompe-l'œil s rytinou svätého Tadeáša* zo súkromnej zbierky [kat. 68, obr. 98]. V tomto prí-

314 Jean Valette-Falgores Penot, *Trompe-l'œil so sochou Herkula*, 18. st., olej, plátno, 80 × 63 cm, Rennes, Musée des Beaux-Arts (794-1-141).

315 Marco Alvisi Pitteri podľ'a Giovanniho B. Piazzettu, *Peccati Mortisque Triumphor Christus*, okolo 1750, grafický list, cca 160 × 100 mm, Washington, D.C., NGA (1981. 73. 3).

316 Grafický list nájdeme aj v zbierke Galérie mesta Bratislavy: Marco Alvisi Pitteri podľ'a Giovanniho B. Piazzettu, *Svätý Filip*, okolo 1750, grafický list, 140 × 89 mm, Bratislava, GMB (C 8571).



98 / **Elias Mögel, Trompe-l'œil s rytinou svätého Tadeáša**, 18. st.  
olej, plátno, 64,7 × 61,6 cm  
súkromná zbierka



↑↑ 99 / **Elias Mögel, Mladík s lupou**, 18. st.  
olej, plátno, 64 × 61 cm  
súkromná zbierka v Nemecku

↑ 100 / **Johann Lorenz Haid podľa Giovanniho B. Piazzettu, Muž s lupou**, 1720 – 1750  
mezzotinta, papier, 512 × 266 mm  
Bratislava, Galéria mesta Bratislavy

pade sa nám okrem Pitteriho prototypu [obr. 96] zachovala dokonca aj Piazzettova kresbová predloha [obr. 97].<sup>317</sup> Zaujímavým faktom je, že v skutočnosti ide o umelcov autoportrét, ktorý je vo svojej pôvodnej verzii oprostý od religióznych atribútov. Mohol Mögel túto okolnosť poznať a vyjadriť tak poctu umelcovi, ktorého štúdie cieľene vyhl'adával a maliarsky interpretoval?

Mögelom maľovaná podobizeň *Mladík s lupou* [kat. 67, obr. 99] opäť vychádza zo znalosti, respektíve možného vlastníctva grafik Johanna Lorenza Haida, korešpondujúceho s autorovým vyhl'adávaním a zbieraním Piazzettových štúdií [obr. 100].<sup>318</sup> Rovnakú Piazzettovu kresbu reprodukoval síce aj Jungwirth, ale oproti Haidovej je zrkadlovo prevrátená a využíva rozdielne tieňovanie textilných záhybov.<sup>319</sup> Mögelova signatúra priamo pod matricou grafického listu s podobizňou mladého muža budí dojem autoportrétu. Presne tejto chybnéj interpretácie sa v minulosti dopustili moji predchodcovia – paradoxne v knihe, venovanej obrazom klamu.<sup>320</sup> Ale čo ak autor v tejto Piazzetovej kresbe videl samého seba? Obraz totiž evokuje muža, ktorý má zmysel pre detail – tak dôležitý pri maľbách daného žánru – a ktorý si pohľadom premeriava samotného diváka. Fenomén prekvapenia s ktorým obraz pracuje, spoločne s komentovaním charakteristík výtvarného média – mechanických vlastností ako je krčivosť a krehkosť – robia z tohto diela *metaobraz* v zmysle postulátov Stoichiťu.<sup>321</sup>

317 Giovanni B. Piazzetta, *Autoportrét*, 30. roky 18. st., uhlík a biele lavírovanie na papieri, 394 × 313 mm, Madrid, MTB (317 / 1970.21). – Marco Alvise Pitteri podľa Giovanniho B. Piazzettu, *Svätý Tadeáš*, 1742, grafický list, 423 × 320 mm, Philadelphia, PMA (1985-52-20724).

318 Johann Lorenz Haid podľa Giovanniho B. Piazzettu, *Muž s lupou*, 1720 – 1750, mezzotinta, papier, 512 × 266 mm, GMB (C 1374).

319 **Wiel 1996**, s. 60, 62, kat. 103.

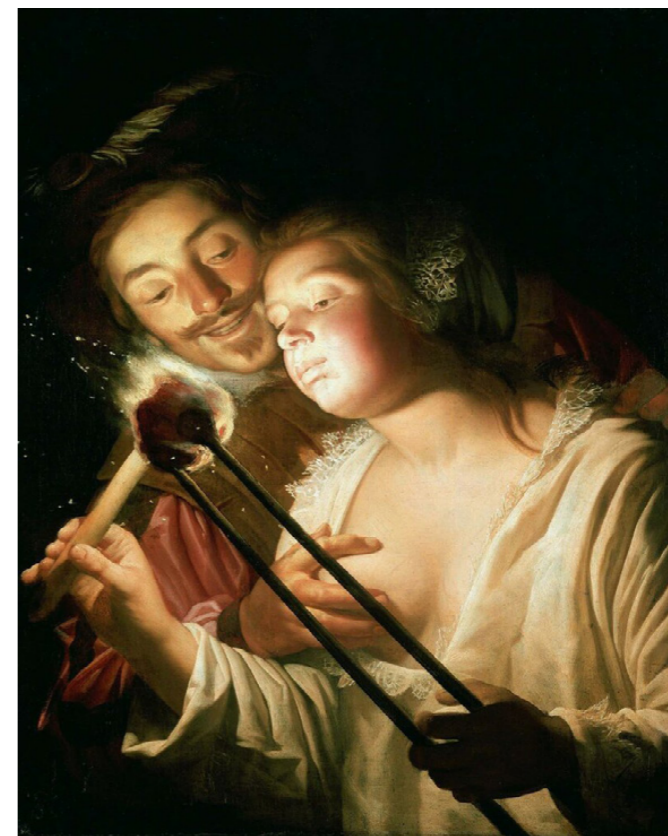
320 **Hollmann – Tesch 2004**, s. 13. – Upozornila na to aj Anna Jávor: **Jávor 2010**, s. 465.

321 Problematiku súvisiacej Stoichitovej extenzívne popísanej teórie trefne zhmula štúdia: **Pericolo**



↑↑ 101 / Elias Mögel, Chlapec držiaci mliečnik so žeravými uhlíkmi, ca. pol. 18. st.  
olej, papier, sekundárne prilepené na list zväzku Sopron, Soproni Múzeum

↑ 102 / Elias Mögel, Dievča so sviečkou a žeravým uhlíkom, ca. pol. 18. st.  
olej, papier, sekundárne prilepené na list zväzku Sopron, Soproni Múzeum



103 / Gerard van Honthorst, Vojak a dievča, ca. 1621  
olej, plátno, 82,5 × 66 cm  
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig



104 / Godfried Schalcken (?), Chlapec s uhlíkmi, 17. st.  
olej, plátno, 47,5 × 39 cm  
súkromná zbierka



105 / Godfried Schalcken (?), Dievča so sviečkou, 17. st.  
olej, plátno, 47,5 × 39 cm  
súkromná zbierka

## 5. Pamätník Györgyho Ferdinanda Pámera a Mögelova dvojica žánrových malieb

Spomedzi uhorských memoárových kníh vyčnieva rukopis šopronského básnika Györgyho Ferdinanda Pámera nielen ako cenná zbierka informácií, ale aj výtvarných diel. Odhliadnuc totiž od veršov, ktoré Pámer venoval okrem iného aj konkrétnym zástupcom uhorskej umeleckej scény, nachádzame v manuskripte aj prilepené grafické listy či dokonca malé olejomal'by.<sup>322</sup> Pámerov rukopis sa dnes síce nezachoval v kompletnom stave, no stránky, venované Eliasovi Mögelovi, pretrvali do súčasnosti.<sup>323</sup> Súveršie chváliace umelca si neodpustilo dobovo atraktívnu paralelu o hrozne a oklamaných vtákoch, derivovanú z mýtu o Zeuxidovi a Parrhasiovi. Pámer vo svojich riadkoch ďalej uvádza, že Mögel predviedol ešte väčšiu silu. Údajne bol schopný oklamať stolárov a tesárov – nadväzujúc opäť na Platónom podaný príbeh, končiaci víťazstvom Parrhasia, schopného mal'bou oklamať aj človeka – Zeuxida. Šopronský básnik tým metaforicky vyjadril obdiv voči umelcovým obrazom klamu, schopným presvedčivo napodobiť textúru rezaného dreva:

*Ihr Alten, trotz nicht so auf jenes Künstlers Werke  
Der dort das Federfolk betrog,  
Dass es nach Schattentrauben flog;  
Ein Mahler in Pressburg beweist  
noch grössere Stärke:  
Herr Mögel verblendet heute  
Die Tischler und die Zimmerleuthe.  
Hic. Ao. hoc. Von getreuer Freundschafts-Pflicht.*<sup>324</sup>

2015.

322 Hammerl 1962, s. 35.

323 Ako prvý na ne upozornil Endre Csatai a neskôr jeho nález v slovenskej spisbe stručne zmienila Anna Petrová-Pleskotová. Pozri Csatai 1963, s. 20, 26–27. – Petrová-Pleskotová 1998, s. 202.

324 Prepis prevzatý z Csatai 1963, s. 20.

V Pámerovom pamätníku sa okrem umelcovi dedikovaného textu dodnes nachádza prekvapivo aj dvojica jeho malých malieb na spôsob *quodlibetu* [kat. 62–63, obr. 101–102], prilepená s rozostupom na stránkach 207 a 269. Jej autor si tentokrát zvolil intímne pôsobiace motívy tlejúcich uhlíkov a sviečky, ktoré osvetľujú hlavné postavy obrazov. Špecifikom tejto dvojice je stvárnenie figurálnych podobizní ako imitovaných malieb na plátnach, rozdielne voči neskorším autorovým *quodlibetom*, kde uprednostnil mal'ovanú monochromatickú nápodobu grafických listov – techniku *en-grisaille*. Na jednom z Pámerových diel nachádzame namal'ované, klincami napnuté plátno s podobizňou malého chlapca s mliečnikom, naplneným rozžeravenými uhlíkmi. Za iluzívne plátno bol založený v rohu prehnutý grafický list alebo kresba na papieri s portrétom mladého muža a signatúrou „Elias Mögel.P.“. Vzhľadom na predpokladaný osobný charakter diel možno vysloviť hypotézu, že ide o portrét samotného Mögela. Autoportrét by ho v pamätníku zvečnil popri ukážke jeho typických prác a Pámerovom súverší. Samozrejme, pod podmienkou, že sa pri tejto domnienke nedopúšťame analogickej chyby, akej sa dopustil predchádzajúci bádateľ, ktorého splietlo Mögelovo meno, uvedené pod podobizňou *Mladíka s lupou*.<sup>325</sup>

Ako je u umelca zvykom, pozadím výjavu a zároveň iluzívnym podkladom, na ktorý bolo upevnené plátno s chlapcom a list s portrétom, sú namal'ované rezané drevené dosky so starostlivo zachytenou štruktúrou a defektmi dreva. Párový výjav zasa na iluzívnom čiarkovanom podklade – pravdepodobne tapete – vyobrazuje opäť klincami prichytené plátno, avšak tentoraz s podobizňou malého dievčaťa, zapal'ujúceho si sviečku

325 Hollmann – Tesch 2004, s. 13. – Podobnú kresbu s autorstvom Möglom nezriedka interpretovaného Piazzettu, zachytávajúcu profil mladého muža so sklonenou hlavou, reprodukuje grafika Teodora Viera (1740 – 1819), vznikajúca však v neskoršom čase: *Profil chlapca, 1770 – 1780*, grafický list, 409 × 283 mm, London, BML (1877,0609.1617).

žeravým uhlíkom.

Mögelove pendanty sa opierajú o námetový typus barokovej tenebróznej žánrovej mal'by, zobrazujúci postavy, osvetľované spravidla z jedineho zdroja tlmeného teplého svetla – sviečkou alebo žeravými uhlíkmi. S týmto druhom svetelného pôsobenia experimentoval už Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571 – 1610) a jeho početní nasledovníci.<sup>326</sup> V prvej polovici 17. storočia inšpiroval jeho odkaz Gerarda van Honthorsta (1592 – 1656), kvôli jeho tvorbe prezývaného Gherardo delle Notti. Od neho sa zachoval analogický námet k Mögelovej mal'be dievčiny s uhlíkom a sviečkou [obr. 103].<sup>327</sup> Na Honthorstovom obraze z roku 1621 však vidíme staršie dievča, spoločne s vojacom – jej milencom, ktorý ju chytá za prsník počas toho ako si dievčina pripal'uje voskovú sviecu horiacim uhlíkom.

Konkrétne predlohy týchto Mögelových párových malieb však zatiaľ nepoznáme. Je tiež treba pripomenúť ich značnú podobu s dielami nizozemských maliarov zo skupiny „*Leidse fijnschilders*“ a špecialistov na daný druh žánrového maliarstva, hlavne Godfrieda Schalckena (1643 – 1706) a jeho učiteľa, ktorým bol Gerrit Dou (1613 – 1675).<sup>328</sup> Súvis Mögelových diel so Schalckenom možno demonštrovať na príklade žánrovej mal'by *Chlapec so žeravými uhlíkmi* zo súkromnej zbierky [obr. 104–105].<sup>329</sup> Dielo pracuje s rovnakou témou a uplatňuje podobnú kompozíciu.

Tvorba Schalckena a Doua bola graficky reprodukováaná, a to aj v prvej polovici 18. storočia, kedy sa diela maliarov z okruhu Schalckena

a Doua dočkali od súdobých európskych zberateľov výrazného dopytu a relatívne vysokých cien.<sup>330</sup> Od začiatku 18. storočia boli medzi milovníkmi umenia znovu populárne aj scény, osvetľované plameňom sviečky. Rytci ako Nicolas Verkolje (1673 – 1746) či Louis De Moni (1698 – 1771) to dokázali chytro využiť a ryteckým reprodukovaním daných námetov vytvorili miesto na trhu pre svoje vlastné maliarske diela, apropriujúce tento námet. Zberateľom umenia tým pripomenuli staršiu nizozemskú tradíciu maliarstva 17. storočia, hoci vo vlastnej tvorbe aktualizovanú podľa vkusu súdobých recipientov.<sup>331</sup>

## 6. Zátíšie s ružencom a grafickým portrétom biskupa Karola Esterházyho

Skôr výnimočným prípadom *quodlibetu*, fungujúceho zároveň ako portrét dôležitej osobnosti, je *Zátíšie s ružencom a grafickým portrétom biskupa Karola Esterházyho* [kat. 59, obr. 106].<sup>332</sup> Podobizne rôznych neznámych tvárí – náboženských postáv alebo žánrovo orientovaných reprodukovaných kresieb, zapracovaných do maliarskych kompozícií ako iluzórne grafické listy, boli nevyhnutnou súčasťou Mögelových zátíší. S výnimkou zmieňovanej podobizne biskupa a mecenáša Karola Esterházyho (1725 – 1799) sa nestretáme s reprodukovaním portrétov osobností.<sup>333</sup>

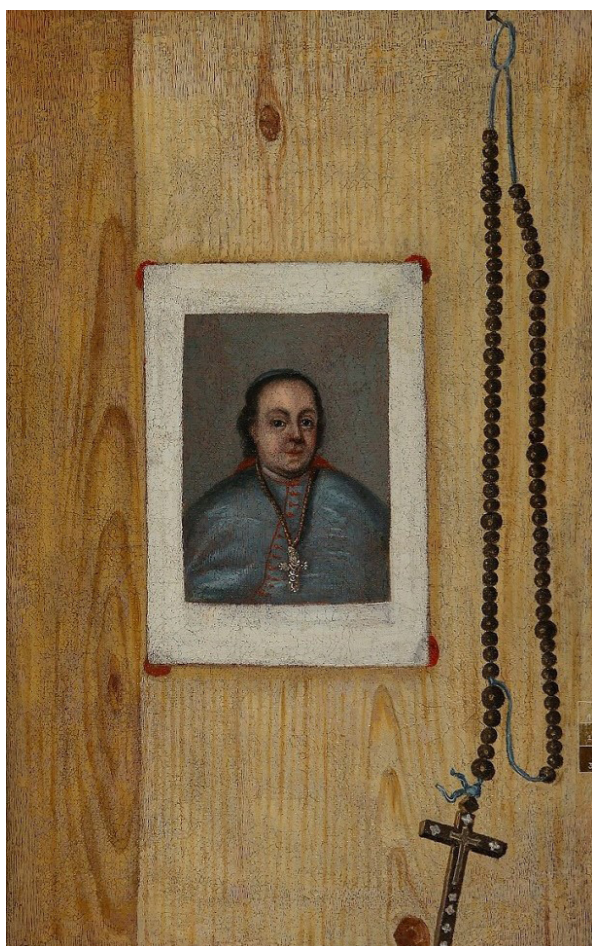
Portrétny *quodlibet* bol vytvorený v malom podlhovastom formáte. Jeho centrálnym výjavom je kolorovaný grafický list s portrétom, pri-

330 Aono 2008, s. 23.

331 Ibidem.

332 Obraz daroval roku 1906 egerskému gymnáziu Endre Pánthy (1820 – 1907). Po znárodnení bol do roku 2015 uschovaný v Múzeu Istvána Dobóa, odkiaľ sa presťahoval do biskupskej obrazárne. Pozri Lipp 2020, s. 218.

333 Pre úplnosť je treba dodať, že pri tomto konštatovaní neberiem ohľad na autoportrét Giovanniho Battistu Piazzettu, prepožičiavajúceho svoju tvár podobizni svätého Tadeáša, ktorú Mögel neskôr využil ako súčasť jedného zo svojich zátíší.



106 / Elias Mögel, *Zátišie s ružencom a grafickým portrétom biskupa Karola Esterházyho*, po 1773  
olej, plátno, 47 × 30 cm  
Eger, Egri Érseki Palota Kulturális, Turisztikai és Látogatóközpont

lepeným červeným pečatným voskom na drevenú dosku. Pozdĺž zátišia visí na klinci jednoduchý drevený ruženec so zrnkami, navlečenými na motúziku. V obraze funguje ako atribút pobožnosti. Veľmi striedom pôsobiacie zátišie azda odkazuje na striedny spôsob života vyobrazeného biskupa. Zachovaná korešpondencia sugestívne ilustruje jeho puritánske zmýšľanie. Jánosovi Farkásovi, vedúcemu biskupského stavebného úradu, napísal vo februári 1785 na železné dekorácie jednej z brán: „načo plytvať toľkým železom“.<sup>334</sup>

Kvalitatívna úroveň malby nie je vysoká a dnes ju navyše ešte viac degraduje zlý stav za-

334 Lipp 2020, s. 217. – Pozri aj Szabó 1958, s. 2–3.



107 / Anton Tischler, *Portrét biskupa Karola Esterházyho*, 18. st.  
grafický list, 509 × 405 mm  
Budapest, Piarista Múzeum

chovania.<sup>335</sup> Evidentné je to aj pri jej porovnaní s medirytinou Antona Tischlera (1725 – 1799), ktorá autorovi poslúžila ako vzor biskupovho portrétu [obr. 107].<sup>336</sup> Mögel sa rozhodol pôvodnú kompozíciu grafického listu zredukovať odstránením spodnej časti výjavu so stolovým zátiším, čo obrazu pridalo na ešte výraznejšej strohosti.

Napriek tomu, že predchádzajúce riadky ope-

335 Obraz nebol obhliadnutý osobne a preto nepoznáme rozsah a kvalitu vykonaných reštaurátorských zásahov. Tvrdenie o jeho kvalite preto vychádza z digitálnej reprodukcie.

336 Lipp 2020, s. 217. – Anton Tischler, *Portrét biskupa Karola Esterházyho*, 18. st., grafický list, 509 × 405 mm, Budapest, Piarista Múzeum.

rovali s hypotézou, že táto strohosť môže súvisieť s puritánskym svetonázorom Karola Esterházyho, nenachádzame pre ňu priamu oporu vo forme poznania zadávateľa obrazu. Nevedno, či si obraz objednal sám biskup alebo vzišiel zo záujmu iného zadávateľa. Mohol byť darom pre biskupa, prípadne si ho mohol objednať niekto z jeho rodiny.

## 7. *Quodlibety* z Krásnej Hôrky

To, že Mögelova tvorba nemusela byť previazaná výlučne s Bratislavou a západom Uhorského kráľovstva nasvedčuje okrem archívnych prameňov aj skupina obrazov z Krásnej Hôrky, respektíve Múzea Betliar.<sup>337</sup> Už v roku 1988 pripísala Anna Petrová-Pleskotová Mögelovi dvojicu *trompe l'oeil* malieb na spôsob *quodlibetu*.<sup>338</sup> Obrazy, ktorých predchádzajúca proveniencia zostáva nateraz záhadou, nenesú žiadnu signatúru. Obe diela sú komponované ako kolmé pohľady na rezané drevené dosky, na ktorých je – tak ako je u umelca zvykom – iluzívnym spôsobom zachytený grafický list, tentokrát s profánnou hostinskou tematikou, upevnený červeným pečatným voskom.

*Bitka kartárov* [kat. 60, obr. 108] z Krásnej Hôrky zachytáva prostredníctvom namalovaných čiernobieleho grafického listu scénu nevraživosti medzi dvoma gamblermi. Tretia postava plní úlohu prostredníka, snažiacего sa zachrániť hráča naľavo pred jeho nahnevaným oponentom, ozbrojeným dvoma nožmi. Za list s rytinou umiestnil autor trojicu hracích kariet, upozorňujúcich na pôvod sporu, a zároveň slúžiacich ako atribút postáv, vďaka ktorému dokáže divák pri čítaní diela jednoduchšie zaradiť stvárnený konflikt do kontextu. Pendant tejto práce má totožné rozmery a stvárňuje opäť posedenie v krčmovom prostredí [kat. 61, obr. 109]. *Krčmový výjav*, ako zvykne byť dielo nazývané, zachytáva tri postavy s totožným rukopisným prevedením, opäť v rám-

337 Za poskytnutie obhliadky diel a konzultáciu ďakujem Júliusovi Barczimu a Anne Lachovej.

338 Petrová-Pleskotová 1998, s. 205.

ci imitácie grafického listu. Tentokrát sa maliar rozhodol stvárniť dvoch fajčiarov a muža, popíjajúceho alkohol z fľaše a hl'adiaceho dostratena. Chlap vľavo drží voľne v ruke pištoľ, pričom si obzerá dlhú fajku svojho prisediaceho, nosiaceho za pásom nôž. Za iluzívny grafický list vložil autor diela cviker, upevnený pečatným voskom.

Autorstvo predlôh namalovaných grafických listov je zatiaľ neznáme. Typologicky sa oba námety aj ich kompozície viažu k dielam Adriaena Brouwera (1606 – 1638) a Jana Mienseho Molenera (1610 – 1668), ktoré boli aj rytecky reprodukovvané. Najbližšiu stopu pri pátraní po predlohe druhej práce nachádzame v obrazových kolekciiach Múzea Červený Kameň [kat. 70, obr. 110].<sup>339</sup> Ich súčasťou je totiž anonymná, dnes značne poškodená malba, známa pod názvom *Fajčiari fajok*, zobrazujúca totožný námet i kompozíciu v celkovo menšom formáte.<sup>340</sup> V tomto prípade však už nejde o imitáciu grafického listu, ale o farebnú olejomalbu, ktorej autorom bol zrejme sám Mögel.<sup>341</sup> Nie je pritom vylúčené, že ide o prípravnú prácu, predchádzajúcu krásnohorskému obrazu.

Na základe formálnej stránky, najmä tvárových rysov, možno uvažovať v prípade *Krčmového výjavu* opäť aj o východiskových kreslených prototypoch z ruky Giovanniho Battistu Piazzettu. Túto podobnosť možno demonštrovať na príklade grafického listu zo súkromnej zbierky, znázorňujúceho dvoch chlapcov – mladšieho s píšťalkou a staršieho, ktorý sa opiera o rukoväť meča.<sup>342</sup> Pri porovnaní s *Krčmovým výjavom* z Krásnej Hôrky síce vidíme rozdielnosť námetov, ale tvárové črty,

339 Malbu si všimol Ján Papco, ktorý ju však popisuje ako kolorovaný grafický list, kolorovaný odtieňmi sivej farby. Vid': Papco 2003, zv. 1, s. 282–283, kat. 137.

340 Elias Mögel (?), *Fajčiari fajok*, 2. pol. 18. st. (?), olej, plátno, 24,5 × 32 cm, Častá, SNM-MČK (O 0538).

341 V zbierke evidované ako dielo neznámeho autora. Autorstvo Eliasa Mögela bolo navrhnuté v publikácii Papco 2003, zv. 1, s. 282, kat. 137.

342 Podľa Giovanniho Battistu Piazzettu, *Dvaja chlapci*, 18. st., grafický list, 380 × 300 mm, súkromná zbierka.



↑↑ 108 / **Elias Mögel, Bitka kartárov**, 18. st.  
olej, plátno, 44,5 × 76,5 cm  
Krásnohorské Podhradie, SNM – Hrad Krásna Hôrka

↑ 109 / **Elias Mögel, Krčmový výjav**, 18. st.  
olej, plátno, 44,5 × 76,5 cm  
Krásnohorské Podhradie, SNM – Hrad Krásna Hôrka



↑↑ 110 / **Elias Mögel (?), Fajčiari fajok**,  
2. pol. 18. st. (?), olej, plátno, 24,5 × 32 cm  
Častá, SNM–Múzeum Červený Kameň



↑ 111 / **Elias Mögel, Starý učenec v pracovni**, 1774  
olej, plátno, 59,5 × 42,5 cm  
Győr, Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum

pokrývka hlavy a poloha postavy vpravo je značne podobná so spomínaným grafickým listom.<sup>343</sup> Avšak v Mögelovom obraze je predmetný muž starší. Vzhľadom na autorov doteraz poznaný *modus operandi*, verne replikujúci podobu ním namalovaných rytín, je hypotéza o vyskladani kompozície z viacerých predlôh, ktoré by si umelec navyše natol'ko výrazne prispôboval, nepravdepodobná. Jedným dychom však treba upozorniť na to, že isté rozdiely predsa len možno badať aj pri porovnaní *Fajčiarov fajok* a *Krčmového výjavu*. Ide o odlišné stvárnenie ošatenia muža vľavo. Rozdielne sú aj jeho tvárové črty a účes. Ešte väčšmi pritom vyniká postava v strede – pijan s fl'ášou, ktorého tvár nezdieľa medzi dielami rovnaké rysy.

Anna Petrová-Pleskotová pripísala Mögelovi aj ďalšie obrazy z Krásnej Hôrky, konkrétne skupinu žánrových portrétov, ktorých kvalita je značne rôznorodá, a ktoré v niektorých prípadoch pôsobia ako karikatúry.<sup>344</sup> Na výtvarnom výraze dielam značne ubral stav ich zachovania a reštaurátorské zásahy z obdobia totality. Reprezentatívnejšou ukážkou umelcovej žánrovej mal'by je *Starý učenec v pracovni* z Gyóru [obr. 111].<sup>345</sup>

Pomer Mögelom uplatňovaných námetových tém svedčí dnes zdanlivo v prospech zátišia ako jeho primárneho umeleckého záujmu. Toto konštatovanie však môže mať ďaleko od pravdy, dnes skresľovanej slabou znalosťou celkovej umeleckej produkcie tohto maliara. Jeho veľmi vyhranená výtvarná poloha v rámci zátišnej produkcie, ktorá v Uhorsku nemala žiadneho známeho konkurenta, je totiž identifikovateľná oveľa ľahšie, než ostatná časť jeho tvorby.

343 Anna Petrová-Pleskotová uvádza miesto Piazzettu ako typologické východisko tvorbu už spomínaných umelcov, Brouwera a Molenaera. **Petrová-Pleskotová 1998**, s. 205.

344 **Ibidem**, s. 207–209.

345 Elias Mögel, *Starý učenec v pracovni*, 1774, olej, plátno, 59,5 × 42,5 cm, značené, [*Elias Mögel pinxit 1774*], Győr, Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum (K.55.141.1).

## VI. Situácia na území Maďarska

### 1. Adam Mányoki

V tejto časti dizertačnej práce budú predstavení traja maliari, ktorých tvorba je asociovaná s územím dnešného Maďarska. Ide pritom o autorov, ktorí sa zátišiu venovali iba sporadicky, dnes od nich poznáme dokopy iba štvoricu malieb daného námetového okruhu a v rámci jeho produkcie nemali zásadný vplyv ani na iných domácich výtvarníkoch. V porovnaní s územím dnešného Slovenska je tento počet značne nízky a súvisí s už vysvetlenou dobovou vojenskou a sociálno-ekonomickou situáciou štátu.

Prvý z predmetných maliarov, Adam Mányoki (1673 Szokolya – 1757 Drážd'any), patrí nepochybne k elitným uhorským predstaviteľom maliarstva raného novoveku. Autor svoju umeleckú kariéru postavil na vyhľadávaných portrétnych dielach. Poznáme viacero prípadov, kedy Mányoki implementoval kvetinovú malbu a krajinomalbu do svojich portrétov – najmä tých, ktoré vyobrazovali ženy a deti. V súčasnosti je však známe iba jedno jediné zachované zátišie s jeho autorstvom. V roku 2005 publikovala Enikő Buzási veľký objav, ktorý sa podaril pri reštaurovaní *Zátišia s košíkom broskýň* zo zbierky Maďarskej národnej galérie [kat. 72, obr. 112].<sup>346</sup> Na reverze diela bol pri čistení objavený nápis „*A De Manyoki in Vienn pinxit 1721*“, ktorý okrem autorstva a datácie svedčí o mieste jeho vyhotovenia.<sup>347</sup> Vzhľadom na zvolenú kompozíciu obrazu možno uvažovať nad tým, že fungoval ako pendant k ďalšiemu zátišiu.<sup>348</sup>

Mányokiho zátišie vyobrazuje košík s broskyňami a zelenými hruškami, opretý o zelený melón, pred ktorým sú položené halúzky židovskej čerešne s jasne červenými kvetnými kalíškami. Všetky plodiny na obraze patria k v strednej európe tradičným rastlinám, aké si mohli Mányokiho súčasníci – alebo on sám – vypestovať v sadoch. Ovocie

<sup>346</sup> Buzási 2005, s. 69–70.

<sup>347</sup> Dielo bolo reštaurované medzi rokmi 2004 – 2005 Istvánom Juhászom. Pozri: **Ibidem**, s. 69.

<sup>348</sup> Všimla si to aj Enikő Buzási: **Ibidem**, s. 70.



112 / Adam Mányoki, Zátišie s košíkom broskýň, 1721  
olej, plátno, 58,5 × 70 cm  
Budapest, Szépművészeti Múzeum



113 / Adam Mányoki, Lesná krajina s potokom a skalistou cestou, nedatované  
perokresba a kresba čiernou kriedou a grafitom na papieri, 202 × 357 mm  
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



114 / Tobias Stranover, Vtáky v parku, nedatované  
olej, plátno, 77 × 122 cm  
súkromná zbierka

sa nachádza pod soklom kanelovaného klasicistného stĺpu, vôkol ktorého sa rozprestiera krajina s nízko položeným horizontom. O tom, že sa Mányoki zaujímal o výtvarné spodobovanie prírodného prostredia svedčí aj jediná jeho zachovaná skica s touto témou [obr. 113].<sup>349</sup> Podobná krajina sa tiež objavila ako doplnok dvoch jeho portrétov.<sup>350</sup> Autor si u svojho zátišia vybral námety, ktorý v čase vzniku obrazu nebol vôbec typický pre viedenské umelecké prostredie, kde podľa textového značenia vznikol. Kombinácia ovocného zátišia, krajiny a architektúry bola symptomatická pre v Anglicku činného Jakoba Bogdaního a jeho zaťa z Transylvánie, Tobiasa Stranovera [kat. 168,

obr. 114].<sup>351</sup> Kontakt s druhým uvedeným umelcom pritom nemusí byť „za vlasy pritiahnutou“ teóriou. Ako totiž zistila Enikő Buzási, dva Stranoverove obrazy s hroznovými strapcami si našli cestu do Mányokiho vlastnej zbierky a vzájomná komunikácia týchto súčasníkov nie je vylúčená.<sup>352</sup> Neskôr sa s variantom v krajine situovaných zátiší zaoberali Pfeilerovi uhorskí napodobitelia – Ernst Fridrich Kamauf a Gábor Stettner – o ktorom bude reč v tejto kapitole.<sup>353</sup>

## 2. Stephan Dorfmeister st.

Výtvarné začiatky Stephana Dorfmeistera st. (Bratislava 1741 – Šopron 1797) – mladšieho brata sochára Johanna Georga Dorfmeistera (1736 – 1786) a bratranca maliara Johanna Evangelistu Dorfmeistera (1742 – 1765) – boli späté s Akadé-

349 Adam Mányoki, *Lesná krajina s potokom a skalistou cestou*, nedatované, 202 × 357 mm, perokresba a kresba čiernou kriedou a grafitom na papieri, značené vpravo dole: [Ade Manyoki fec.] a na reverze dole: [Adam Manyoki], obsahuje vodoznak s korunovaným štítom, levom a nápisom [BEGVM], Braunschweig, HAUM (Z 307). – Kresba je spomenutá v monografii: Buzási 2003, s. 16, 318, kat. A 223.

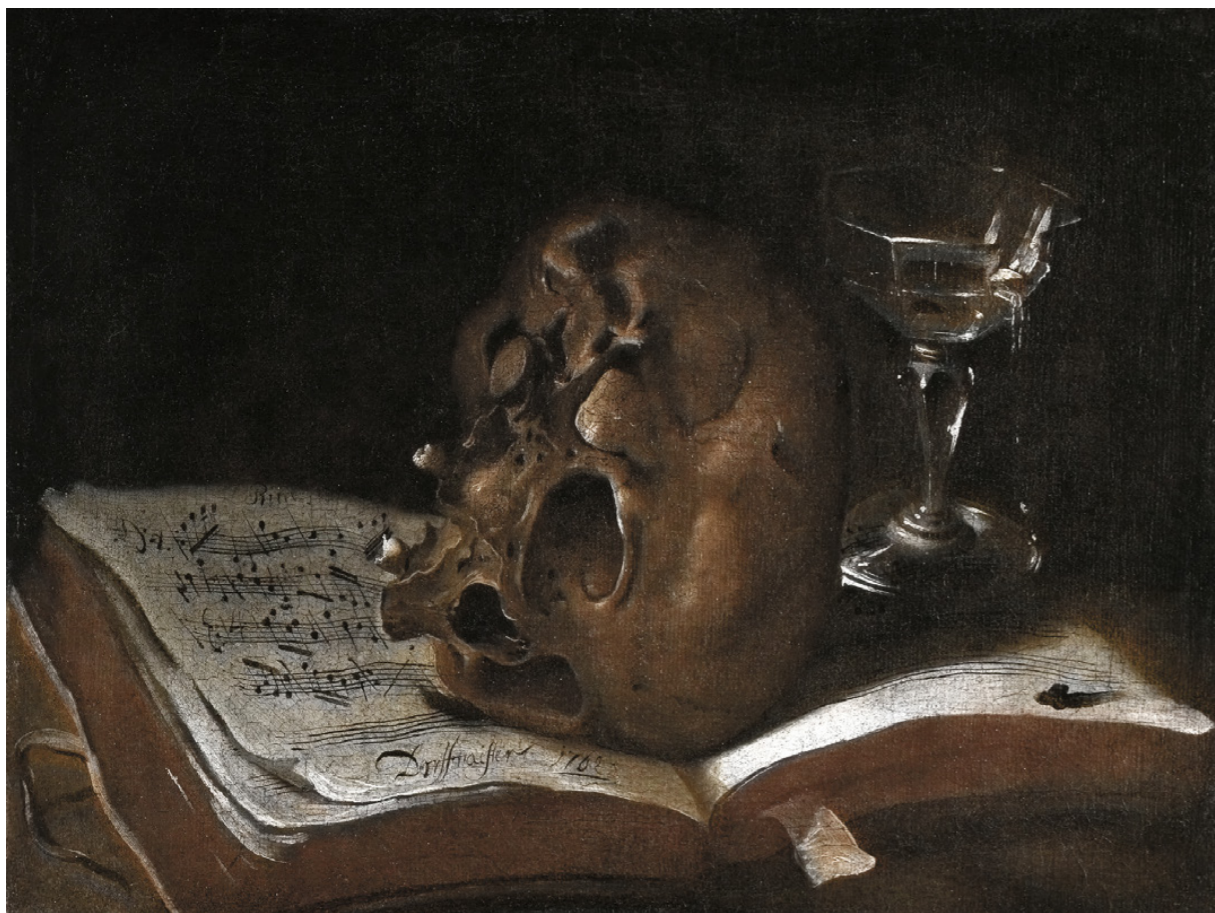
350 Adam Mányoki, *Portrét rakúskej arcivojvodkyne Marie Terézie*, 1723, 86,3 × 68,8 cm, olej, plátno, signované a datované, München, Alte Pinakothek (5912). – Idem, *Portrét rakúskej arcivojvodkyne Marie Terézie*, 85 × 63 cm, olej, plátno, signované a datované, München, Alte Pinakothek (7538).

351 Buzási 2005, s. 70 – Bližšie k Bogdanimu a Stranoverovi pozri kapitolu VII v tejto dizertačnej práci, prípadne publikácie Miklósa Rajnaia a kandidátsku prácu Magdy Keleti: Rajnai 1988, s. 186–193. – Rajnai 1989, s. nestr. – Rajnai 1991, s. 175–179. – Keleti 1981a.

352 Buzási 2003, s. 214.

353 Pozri kapitolu IV, časť 1. a kapitolu VI., časť 3. v tejto dizertačnej práci.





↑ 115 / **Stephan Dorfmeister st.**, *Vanitas*, 1762  
olej, plátno, 32,3 × 42,3 cm  
súkromná zbierka

miou výtvarných umení vo Viedni.<sup>354</sup> Maliarskemu remeslu sa začal učiť ako sotva deväťročný, počnúc rokom 1751.<sup>355</sup> Podľa dostupných prameňov začala umelcova kariéra rokom 1760 na Morave, kam sa mal dostať v sprievode svojho brata.<sup>356</sup> Johann Georg Dorfmeister v tom čase podľa vlastnej biografie vyrábal návrh na náhrobok olomouckého biskupa Leopolda II. Fridricha z Egkhu (1696 – 1760).<sup>357</sup> Nie je vylúčené, že sa

354 **Jávor 2016**, s. 129–130.

355 **Buzási 2016**, s. 115–116.

356 **Jávor 2016**, s. 131.

357 **Ibidem.** – **Tietze-Conrat 2010**, s. 241. „*Schon hatte ich den Anfang in meiner Alabasterarbeit gemacht, als mich der damalige Bischoff von Olmütz, Fürst Leopold von Eck nach Kremsier rief, ein Modell zu seinem Grabmal zu verfertigen. Mein erstes Vorhaben war also unterbrochen, und ich trat unverzüglich meine Reise an, da mir diess sicherer*

116 / **Václav Vavřinec Reiner**,  
*Zátišie s lebkou*, ca. 1710  
olej, plátno, 35 × 29 cm  
Praha, Národní galerie



117 / **Gottfried Libalt**, *L'udské lebky*, 60. roky 17. st.  
olej, plátno, 52 × 68,5 cm  
Budapest, Szépművészeti Múzeum

Stephan Dorfmeister mohol pod vedením Franza Antona Maulbertscha (1724 – 1796) pomocnými prácami podieľať na maliarskej výzdobe manskej sály Arcibiskupského paláca v Kroměříži.<sup>358</sup> Navyše podľa Andreasa Schveigela (1735 – 1812) mal roku 1761 „*kroměřížsky maliar Stephan Dorfmeister v Hradisku namal'ovať nejaké obrazy*“.<sup>359</sup> Tieto staršie tvrdenia o umelcovej činnosti na Morave sú v súlade s novonájdenným sobášnym záznamom, podľa ktorého sa roku 1762 oženil v Kroměříži.<sup>360</sup>

V Trogerovej a Maulbertschovej maliarskej škole, ktorú Dorfmeister ako autor nástenných malieb a závesných obrazov nasledoval, absentovalo zátišie ako autonómny maliarsky námet. Nehľadiac pritom na bohaté kvetinové doplnky

*erschien. Mein Modell ward bald zu Stande gebracht und dem Fürst-Bischof gewiesen, der es sowohl wegen Ähnlichkeit seines Portraits als auch wegen der Erfindung, mit vielem Wohlgefallen aufnahm. Der Accord ward mit mir mündlich geschlossen, und ich sollte nach einem halben Jahre den Anfang am Grabmale machen. Noch vor dieser Zeit aber starb der Fürst und mir ward weiter nichts, als eine kleine Vergeltung für meine bisherige Mühe zuerkannt, aber noch nicht gegeben.“*

358 **Ibidem**, s. 131. – Novšia literatúra, pojednávajúca o výzdobe manskej sály, Stephana Dorfmeistera nespomína: **Šeferisová Loudová 2009**, s. 95–105.

359 **Jávor 2016**, s. 131.

360 **Ibidem**.

vo vázach, komponované ako súčasť architektúr.<sup>361</sup> Výnimkou je jediné Dorfmeisterovo zátišie *Vanitas* [kat. 73, obr. 115], ktoré vzniklo roku 1762, kedy sa jeho autor z Kroměříža presťahoval do mesta Šopron.<sup>362</sup> O autorstve a datovaní nás presvedča signatúra „*Dorffmeister 1762*“. Ponurý obraz umelcovej ranej tvorby, realizovaný v komorných rozmeroch, prevedený v limitovanej zemitej tonálnej škále, vyobrazuje zhnednutú dvojzubú lebku bez spodnej čel'uste, položenú na notovej knihe. Na jej riadkoch je okrem lebky položený sklenený pohár s rozbitou kupou, z ktorej vyteká biele víno rovno na listy nôt. Podľa Miklósa Mojzera v zátiší absentuje intimita – tak príznačná pre obrazy *vanitas*.<sup>363</sup> Dorfmeisterovu mal'bu dáva do súvislosti s charakterom obrazov, znázorňujúcich Golgotu s atribútom Adamovej lebky. Autor upozorňuje v tomto kontexte na rané práce Franza Antona Maulbertscha s tematikou Kalvárie.<sup>364</sup> Zátišia s ľudskými lebkami neboli v strednej Európe vôbec zriedkavou témou, nakoľko išlo o veľmi sugestívne vyjadrenie populárneho odkazu *memento mori*. V kombinácii s notovým zošitom nachádzame lebku napríklad v komornom obraze Václava Vavřince Reiner (1689 – 1743) [obr. 116]. Gottfried Libalt (ca. 1610 – 1673) dokonca pracuje s pyramidálnym zoskupením viacerých ostatkov ľudských hláv [obr. 117]. Libaltova pesimisticky naladená mal'ba nevyužíva žiadne ďalšie symbolické motívy. Impakt námetov ako je ten Dorfmeisterov, Reinerov či Libaltov spočíva v ich prirodzene meditatívnom charaktere a vlastnom filozofickom vhl'ade ich pozorovateľa. Dotýkajú sa jeho vlastnej zažitej skúsenosti a nevyhnutného osudu, ktorému by mala predchádzať vyrovnanosť s Božími zákonmi.

361 **Mojzer 1993**, s. 90.

362 **Ibidem**.

363 **Ibidem**.

364 **Ibidem**.

### 3. Gábor Stettner: maliar samouk

Trojicu uhorských výtvarníkov, aktívnych na území dnešného Maďarska, uzatvára maliar samouk, Gábor Stettner (1743 Budín – 1815 tamtiež).<sup>365</sup> Okolnosti z jeho života a tvorby načrtá jeho súčasník s iniciálami B.P – pravdepodobne Pál Almási Balogh (1794 – 1867), vedec a doktor medicíny.<sup>366</sup> V zachovanom svedectve je Stettner opisovaný ako mimoriadne talentovaný, pričom výnimočné kresliarske, rezbárske a konštrukčné schopnosti sa uňho mali prejavovať už v malom veku. Mali byť o to výnimočnejšie tým, že k výtvarnému umeniu nebol pedagogicky vedený.<sup>367</sup> Po štúdiu v Budíne sa mal mladý Stettner presťahovať do Bratislavy, kde sa začala jeho profesionálna kariéra radcu. V roku 1785 sa vrátil späť do rodného Budína. Vo svojich 30 rokoch mal údajne získať v Európe slávu so zbierkou kresieb kvetín. Svoje umenie vytváral popri administratívnej činnosti. Aby tieto dve skĺbil, v práci začínal o piatej hodine ráno a zvyšok voľného času venoval kresbám kvetín. Tie mal vytvárať priamo podľa prírody – s výnimkou vzácnych a exotických rastlín, ktoré kopíroval z kníh a obrazov. Výsledkom bola úctyhodná kolekcia piatich stoviek kresieb, zviazaných v desiatich uzloch, ktorú ešte jeho súčasník a obdivovateľ videl na vlastné oči, chváliac Stettnerovu usilovnosť a genialitu.<sup>368</sup> Dnes pritom nie je jasné, kde sa zbierka umelcových kresieb nachádza, prípadne, či sa vôbec zachovala. Podľa literatúry sa dostala do Londýna, kde sa jej stopa stratila.<sup>369</sup>

Stettner vo svojej tvorbe pokračoval až do svojich 70 rokov, kedy ho postretli očné problé-



118 / Gábor Stettner, Zátíšie s krčahom, pohármí a ovocím, 1773  
olej, plátno, 83 × 67 cm  
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria / SZM

my a s výtvarnou praxou musel skončiť. Okrem zmienky o extenzívnej kresliarskej činnosti pretrvali dodnes aj dva jeho signované obrazy z ktoré sú pri otázke jeho výtvarných schopností výpovednejšie, než zaujatý opis jeho súčasníka. V roku 1773 vytvorené *Zátíšie s krčahom, pohármí a ovocím* [kat. 74, obr. 118] kopíruje súčasti kompozície z rovnakého zdroja ako tomu bolo u diel Stettnerovho bratislavského súčasníka, Ernsta Friedricha Kamaufa. Opäť raz tu nachádzame vertikálne orientovanú kompozíciu s tanierom a podnosom, na ktorom sú položené poháre, ktorých typ a prevedenie sa opakuje u Pfeilera a Berentza, a ktorý bol aktuálnou módnou záležitosťou zátíšia zo začiatku storočia [obr. 74].<sup>370</sup> Zhodný je taktiež Pfeilerov a Berentzov veľmi obľúbený krčah. S Kamaufom sa zasa zhoduje analogické podanie krajinného prostredia, ktoré sa u oboch umelcov

<sup>370</sup> Totožnosť s prvkami Pfeilerových diel si všimol aj Miklós Mojzer – pozri: Mojzer 1993, s. 90.

<sup>365</sup> K umelcovi pozri: Balogh 1827, s. 1–16. – Bayer 1906, s. 118–121. – Garas 1955, s. 135, 253. – Kisdéginé Kirimi 1977, s. 11–12, kat. 3. – Mojzer 1993, s. 90.

<sup>366</sup> Balogh 1827, s. 1–16. – Bayer 1906, s. 118.

<sup>367</sup> Balogh 1827, s. 1–16.

<sup>368</sup> Ibidem, s. 1–16.

<sup>369</sup> Bayer 1906, s. 121.



119 / Gábor Stettner, Zátíšie s kvetmi, 1773  
olej, plátno, 60 × 44 cm  
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria / SZM



120 / Maximilian Pfeiler, Zátíšie s kvetmi, figami, melónom a kobercom, 1715 – 1720  
olej, plátno, 127 × 178 cm  
súkromná zbierka v Ríme

zaobišlo bez modelácie stromov, poväčšine redukovaných na tmavozelené, jednoliato a plošne pôsobiace tvary. Keďže pracovný postup oboch umelcov bol značne podobný, možno vysloviť hypotézu, že sa ešte počas Kamaufovho života – teda do roku 1762, kedy mal Stettner 19 rokov, mohli v Bratislave títo maliari stretnúť.

U druhej zachovanej Stettnerovej mal'by [kat. 75, obr. 119], datovanej o šesť rokov neskôr než predošlý obraz, sa opäť stretáme s typom zátíšia, ktoré v neskorých 70. rokoch už možno

považovať za retardujúce. Tu si však už nemôžeme byť istí tým, či ide o originálnu prácu alebo prevzatú či vyskladanú kompozíciu z iných diel. Iste, podobné obrazy s kvetinami, ovocím, riadom a architektúrou v krajine nájdeme i u Pfeilera [obr. 120], ale v tomto čase nemožno usúdiť či ide iba o inšpiráciu alebo presné opakovanie kompozície.<sup>371</sup> Dielo nepochybne demonštruje Stettnerovo zaujatie kvetmi, ktoré sú u tohto diela stredobodom pozornosti. Rovnako ako na predošlom obraze, aj u Zátíšia s kvetmi je viditeľná prepracovanosť materiálov a kompozičných jednotlivostí. Pri porovnaní so školenými majstrami je u Stettnera evidentné zápasenie s vyjadrením hĺbky priestoru.<sup>372</sup>

<sup>371</sup> Napríklad: Maximilian Pfeiler, *Zátíšie s kvetmi, figami, melónom a kobercom*, 1715 – 1720, olej, plátno, 127 × 178 cm, súkromná zbierka v Ríme.

<sup>372</sup> Mojzer 1993, s. 90.

## VII.

### Uhorskí maliari zátišia a zvierat v Anglicku. Jakob Bogdani a Tobias Stranover\*

\* Tento výskum bol podporený a realizovaný z prostriedkov štipendia Isabely a Alfreda Badera, určeného doktorandom z oblasti dejín umenia. Za poskytnutie finančnej podpory ďakujem nadácii Isabel & Alfred Bader Foundation, Inc.

#### 1. Migrácia umelcov Hornouhorského hlavného kapitanátu v 17. storočí

Nedostatok umeleckých a umeleckoremeselných objednávok v období raného baroka podmienil spoločne s protireformačnými aktivitami odlev výtvarníkov z Kráľovského Uhorska.<sup>373</sup> V 17. storočí sa syndróm nedostatočných pracovných možností odrazil v oblasti Hornouhorského hlavného kapitanátu v špecifickom fenoméne, spočívajúcom v mobilite umelcov z oblasti dnešného východného Slovenska, vyhľadávajúcich zákazky v Transylvánii, respektíve v tamojších maďarských a nemeckých obciach.<sup>374</sup> Kontakty medzi severovýchodnými uhorskými stolicami a Transylvániou mali pritom už dlhšiu tradíciu.<sup>375</sup>

Časť obyvateľstva si vybrala život v nemecky hovoriacich krajinách – čo bol aj prípad rodeného Košičana, Johanna Spillenbergera (1628 – 1679), aktívneho v Rakúsku, Bavorsku a na Morave.<sup>376</sup> Obyvatelia Kráľovského Uhorska však, viac ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať, vyhľadávali aj Britské ostrovy.<sup>377</sup> Okrem inteligencie, cieľiacej za školami v mestách Oxford a Cambridge, sa v Anglicku podarilo výraznejšie presadiť trom uhorským maliarom, ktorí sa uplatnili pod patronátom anglickej kráľovskej rodiny.<sup>378</sup> Slovanmi jedného z nich – Tobiasa Stranovera, citujúceho latinské príslovie: „*Ubi bene, ibi Patria*“ – „*Kde je dobre, tam je domov*“ [obr. 121].<sup>379</sup>

373 Ludiková – Stojkovičová 2015, s. 54.

374 Chmelinová 2008, s. 31. – Offner 1995, s. 83.

375 Offner 1995, s. 83.

376 K umelcovmu životu pozri napríklad štúdiu: **Balcárek 1999**, s. 86–104.

377 O fenoméne migrácie obyvateľov Uhorska na Britské ostrovy pozri napríklad: **Gömöri 1985**. – **Gömöri 1986**. – **Jankovics 1973**.

378 **Rajnai 1989**, nestr.

379 **Budapest, MTA Könyvtára**, Kézirattár és Régi Könyvek Gyűjteménye, Tört., Ferenc Pápai Páriz, *Album Amicorum*, Napló kis 8° 6, s. 91. „*Spera, fide DEO coronabit laurea finem! Symb[olum]. Ubi bene ibi Patria. London 1718/19 Feb. 1. When*

Najskôr možno nájsť kusé informácie o portrétistovi Johannesovi Priwitzerovi (ca. 1590 – 1647), tvoriacom tradične koncipované portréty nobility.<sup>380</sup> Podľa slov Horaca Walpola boli „veľmi jasné a úhl'adné, pričom ich autor odmietal vol'nosť“.<sup>381</sup> O pôvode umelca vypovedá aj jeho signatúra „Johannes Priwitzerius de Hungariâ“.<sup>382</sup>

Približne polstoročie po umelcovej smrti sa do Anglicka dostal pod patronát kráľovskej rodiny aj prešovský umelec Jakob Bogdani.<sup>383</sup> ktorý v Londýne zaučal Tobiasa Stranovera zo Sibiu – syna Jeremiasa Stranovera, maliara pôvodne pochádzajúceho zo Žiliny (zom. 1702).<sup>384</sup> V roku Jeremiasovho úmrtia sa do Londýna dostal jeho druhý syn s rovnakým menom a profesiou.<sup>385</sup> Jeho priamy kontakt s Bogdanim zaznamenaný nebol. Považovaný za jedného z najúspešnejších a najnadanejších uhorských maliarov obdobia baroka, Bogdani neunikol pozornosti viacerých bádateľov. Jeho tvorba však, v čase písania týchto riadkov, nebola publikovaná vo forme monografie s raisonné katalógom.<sup>386</sup>

*this you see remember mee. Your moste affectionate friend and faithfull Servant. Tobias Stranovius.*“

<sup>380</sup> K Priwitzerovi vid' napríklad krátky článok Magdy Keleti: **Keleti 1996**.

<sup>381</sup> **Walpole 1798**, s. 231. „John Priwitzer bol pridobrym maliarom na to, aby ostal tak dlho zabudnutym“ – konštatuje sa v textoch, ktoré publikoval Horace Walpole.

<sup>382</sup> **Ibidem**. Walpole bol oboznámený len s Priwitzerovými prácami z Woburnu, predovšetkým s portrétom Williama Russela, kde nachádzame značenie „Johannes Priwitzerius de Hungariâ faciebat 1627“.

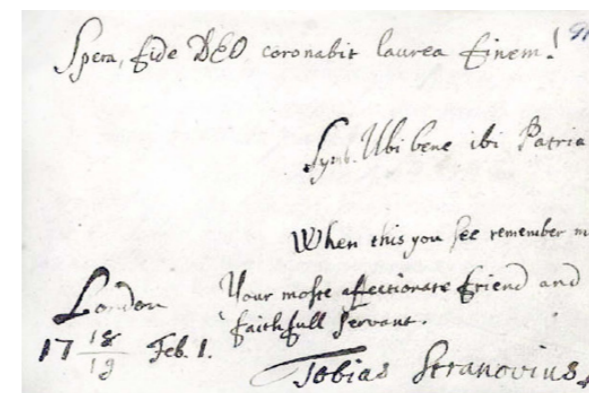
<sup>383</sup> V domácej literatúre je umelec známy temer výhradne ako Jakub Bogdan. Vzhľadom na to, že sám autor používal najčastejšie podobu mena Bogdani, ktorým sa zväčša podpisoval aj na vlastných mal'bách a listinách, používam v tejto práci druhú uvedenú možnosť zápisu.

<sup>384</sup> **Rajnai 1989**, nestr. – **Rajnai 1991**, s. 175. – **Binder 2013**, s. 5. – **Ludiková – Stojkovičová 2015**, s. 54–55.

<sup>385</sup> **Rajnai 1991**, s. 175.

<sup>386</sup> O Jakobovi Bogdanim písal už slávny antikvár

George Vertue (1684 – 1756), spomínajúci na umelca ako na talentovaného cudzinca, ktorí si našiel cestu k práci u kráľovnej Anny. Vertuove zápisníky boli publikované v šiestich dieloch. K Bogdanimu pozri: **Vertue Notebooks 1930**, zv. 18, s. 127. Neopomenul ho ani Johann Dokminik Fiorillo: **Fiorillo 1808**, s. 519. V 20. storočí sa jeho tvorbe venovali hneď viaceré publikácie: **Cincik 1935**. – **Országh 1937**, s. 93–107. – **Pigler 1941**. Zo zahraničných výskumníkov sa Bogdanimu intenzívne venoval predovšetkým Miklós Rajnai, ktorý poznanie o umelcovi obohatil o viaceré nálezy z anglických archívov a dlhoročne pôsobil ako kompetentný znalec Bogdaniho obrazov. Pozri: **Rajnai 1988**. – **Rajnai 1989**, nestr. **Rajnai 1993**. Ďalšou maďarskou bádateľkou, ktorá sa pričínila o archívny nálezy a toho času novú teóriu o umelcovom možnom pôvode v Košiciach, bola Marianna Takács: **Takács 1988**. Doposiaľ najucelenejším bádateľským počínom k umelcovi a jeho tvorbe je vedecká kandidátska práca Magdy Keleti, nachádzajúca sa v knižnici Slovenskej akadémie vied bez zachovanej obrazovej prílohy. Vid' **Keleti 1981a**. Autorka svoju kandidátsku prácu cituje vo vlastnej publikácii **Fontes II: Keleti 1983**, s. 50–54, kde nachádzame nielen životopisné informácie, ale aj informácie o umelcovi pripisovaných prácach v Slovenskej národnej galérii, vrátane proveniencie a bibliografických záznamov. V rámci novších publikovaných výsledkov sa Bogdanimu venoval aj holandský expert na mal'bu zátišia, Fred G. Meijer, spoločne s Adriaanom van der Willigenom: **Willigen – Meijer 2003**, s. 41. Meijerovo meno sa neraz objavilo aj medzi autormi posudkov pre renomované aukčné spoločnosti, obchodujúce s umelcovými obrazmi. Spomedzi novšej spisby k umelcovi sú prínosné výsledky Petra Kónyu, prezentujúce zistenia, týkajúce sa Bogdaniho pobytu v Prešove: **Kónya 2012**. – **Durovics – Kónya 2015**, s. 24, 65. Jakob Bogdani si recentne našiel miesto vo výstavnom projekte Tate Britain: **British Baroque: Power and Illusion**, pripravenom Tabithou Barber. Ide o vôbec prvú výstavu galérie, venovanú barokovému umeniu, označovanému za prehliadané. Časové rozpätie výstavy korešponduje s érou posledných vládnucich Stuartovcov (1660 – 1714). Jedným zo záverov tejto expozície a jej sprievodnej publikácie **Barber (ed.) 2020** je, že kl'účové diela britského baroka boli vytvárané predovšetkým migrantmi.



121 / Pamätná karta Tobiasa Stranovera, 1. február 1719  
Budapest, MTA Könyvtára

## 2. Jakob Bogdani v Habsburskej monarchii

Podľa skorších výskumov matričných zápisov bol Jakob Bogdani pokrstený 6. mája 1658 v Prešove, kde sa narodil do rodiny miestneho maliara Lucasa (fl. 1656 – 1684) a matky Susanny.<sup>387</sup> Počas svojej mladosti navštevoval v najnižšej triede – *parvstis* – Hornouhorské evanjelické kolégium, nachádzajúce sa v jeho rodnom meste Prešov.<sup>388</sup> Základy maliarskej profesie mohol Bogdani nadobudnúť od svojho otca, prípadne aj od iného miestneho umelca. Už v tom čase bola totiž v Prešove činná výtvarne a remeselné zameraná rodina Kramerovcov.<sup>389</sup> Okrem toho tiež poznáme skupinu zátiší s pravdepodobným obdobím vzniku najskôr v 17. storočí, ktoré mali byť vytvorené práve v Prešove [kat. 1–3, obr. 3–5].<sup>390</sup> Staršie vágne špekulácie o možnom ovplyvnení košickým

<sup>387</sup> **Kónya 2012**, s. 238.

<sup>388</sup> **Durovics – Kónya 2015**, s. 24, 65. – **Kónya 2012**, s. 238. Umelcov rodny dom v Prešove sa dodnes zachoval v prestavanej podobe. Stojí vedľa gréckokatolíckej metropolitnej Katedrály sv. Jána Krstiteľ'a. Peter Kónya prevzal tento údaj z prešovskej daňovej knihy: **Prešov, ŠA PO**, fond: Mag. Prešov, kniha 1144: Daňová knihy vnútorného mesta 1655 – 1694.

<sup>389</sup> **Mojzer 1982**, s. 256. – **Mojzer 1993**, s. 88. – **Novotná 1986**. – **Chmelinová 2008**, s. 55–56.

<sup>390</sup> Pozri kapitolu II, časť 1 v tejto dizertačnej práci.

maliarom zátišia, Štefanom Izbigym (ca. 1698 – 1758), možno spoľahlivo vyvrátiť s ohľadom na biografické údaje oboch autorov.<sup>391</sup>

Aj keď súdobé prostredie Bogdaniho mladosti mohlo byť pre budúceho maliara výtvarne podnetné, výrazne horšou bola pre protestantských umelcov spoločenská situácia. Protireformáciou sťažené životné podmienky prinútili Jakoba Bogdaniho a jeho rodinu opustiť svoje rodisko. Evanjelici počnúc rokom 1673 stratili právo byť ustanovovaní za cechových majstrov a nemohli byť volení do senátu ani mestských orgánov.<sup>392</sup> Najskôr okolo tohto roku, počas obdobia vrcholnej rekatalizácie, sa Bogdaniho rodina presťahovala do Viedne.<sup>393</sup> Pobyt v hlavnom meste habsburského súštatia a stredoeurópskom centre barokového umenia mohol byť pre Bogdaniho nepochybne inšpiratívny. Dnes nepoznáme žiaden archívny doklad o jeho výtvarnej činnosti vo Viedni a ani jediné dielo, o ktorom by sa čo i len predpokladalo, že vzniklo na tomto mieste.<sup>394</sup> Nové umelecké kontakty mohli prešovského maliara nasmerovať do Nizozemska, ktoré sa preňho stalo novým útočiskom nepochybne aj z konfesijných dôvodov.<sup>395</sup>

## 3. Cesta do Amsterdamu a kariérne začiatky v Londýne

Počas jari roku 1684 sa umelec presťahoval do Amsterdamu, kde zdieľal obydlie s pôvodom hamburským maliarom kvetín, Ernstom Stuvonom (ca. 1657 – 1712), žiakom a výtvarným nasledovníkom

<sup>391</sup> Hypotézu o kontakte umelcov predniesol Miklós Rajnai: **Rajnai 1989**, nestr. – Porovnaj so záznamom z matriky zomrelých, kde sa uvádza Izbigyho vek v čase jeho smrti: **Košice, ŠA KE**, Zbierka cirkevných matrík, mesto Košice, 20. január 1758.

<sup>392</sup> **Kónya 2012**, s. 241, ref. 27.

<sup>393</sup> **Ibidem**, s. 241–242.

<sup>394</sup> Magda Keleti ponúkla hypotézu, že umelec mal pred svojím nizozemským obdobím žiť v Nemecku. Vid': **Keleti 1981a**, s. 77.

<sup>395</sup> **Rajnai 1989**, nestr.

Willema van Aelsta (1627 – 1683).<sup>396</sup> V Stuvénovej spoločnosti mal Bogdani zotrvať ešte prinajmenšom ďalšie dva roky.<sup>397</sup> Na základe komparácie kvetinových a ovocných zátiší uhorského maliara so Stuvénom, možno práve jeho amsterdamského kolegu považovať za jedného z Bogdaniho učiteľov. Explicitne sa však z dobových ani mladších zdrojov o tejto možnosti nedozvedáme. Autor prvej Stuvénovej biografie prešovského maliara vôbec nespomenul. Zato podstatnú časť svojho textu venoval opisu umelcovho hrubého správania voči svojmu učňovi, Willemovi Grasdorpovi (1678 – 1723).<sup>398</sup> U všetkých troch maliarov sa objavuje totožný typus ovocných zátiší a taktiež malby kytice rôznorodých kvetov vo váze s tmavým homogénnym pozadím, miestami v architektonickom výklenku, derivovaným z van Aelstových obrazov [obr. 122–123].

Vzhľadom na to, že dnes nie je zo stoviek zachovaných Bogdaniho diel známa jediná autorsky datovaná práca, poznanie o vývoji tematických preferencií či formálnych prejavov autora je minimálne. Pri rekonštrukcii premien jeho výtvarného štýlu a námetového repertoára možno okrem dostupných archíválií vychádzať len z predpokladu, že na začiatku autorovej profesionálnej kariéry v Amsterdame stáli práve komorné zátišia uvedeného rázu. Podporným argumentom tejto hypotézy je aj korešpondencia z roku 1688, písaná Miklósom Tótfalusim Kisom (1650 – 1702) a adresovaná Bogdanimu [príloha IV].<sup>399</sup> Z listu je zrejmé, že niektoré umelcove obrazy v čase korešpondencie ostali u jeho nájomcu v Amsterdame. Nemecký obchodník, ktorý list doručil, sa mohol odmeniť obrazom podľa vlastného výberu, pričom si vybral dve ovocné zátišia – jedno



↑↑ 122 / Willem van Aelst, *Zátišie s hodinami*, 1663  
olej, plátno, 67,5 × 54,5 cm  
San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco

↑ 123 / Ernst Stuven, *Zátišie s kvetmi*, nedatované  
olej, plátno, 83 × 68,9 cm  
súkromná zbierka

396 K umelcom pozri napríklad: Segal – Alen 2020, s. 426–432, 438–440. – Bergström 1983, s. 220–223.

397 Takács 1988, s. 196. – Keleti 1981a, s. 78–79.

398 Houbraken 1721, zv. 3, s. 371–378.

399 London, TBL, fond: Western Manuscripts, Letters, Harley MS 7013, fol. 132r–132v.



124 / Jakob Bogdani, *Kvetinové zátišie*, ca. 1684 – 1694  
olej, plátno, 62 × 49 cm  
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria / SZM



125 / Jakob Bogdani, Zátišie s ovocím, fľašou vína a pohárom typu roemer, ca. 1784 – 1794  
olej, plátno, 76,5 × 63,4 cm  
súkromná zbierka



126 / Jakob Bogdani, Zátišie s jahodami, ca. 1784 – 1794  
olej, plátno, 30,4 × 36,2 cm  
súkromná zbierka

s hroznom a jedno s broskyňami.<sup>400</sup> V ďalšom archívnom prameni, tentokrát z roku 1691, ho jeho anonymný súčasník nazýva maliarom kvetín [príloha V].<sup>401</sup> V tomto tematickom rámci sa niesli aj jeho prvé realizácie v rámci projektu prestavby paláca Hampton Court.<sup>402</sup> Zároveň totožný zdroj z roku 1691 informuje o Bogdaniho produkcii ovocných zátiší.<sup>403</sup>

Pri prijatí uvedených domniek možno datovať umelcove kvetinové a ovocné zátišia na spôsob Stukenovej tvorby [obr. 124–126] na obdobie medzi rokmi 1684 a začiatkom nasledujúceho de-

cénia, kedy dochádza k zmene umelcovej klientely. Bogdani toho času pravdepodobne opustil produkciu komorných obrazov „na sklad“, na ktorú bol dovtedy primárne fixovaný, a začal realizovať objednávky zátiší a animálnych výjavov stredného a veľkého formátu, na spôsob v Amsterdame činného Melchiora d’Hondecoetera (1636 – 1695) pre anglické a nizozemské sídla.<sup>404</sup> S týmto slávnym maliarom sa mohol Bogdani stretnúť aj osobne, prípadne mohol byť v kontakte s niektorým z jeho nasledovateľov. George Vertue podotýka, že Jakob Bogdani nebol za maliara riadne (akademicky) školený a jeho výtvarné nadanie vyplýva z jeho vlastnej geniality.<sup>405</sup>

Zo zachovaného listu, ktorý bol maliarovi zaslaný z Amsterdamu, je zrejmé, že už prvého júna 1688 pobýval v Londýne [príloha IV].<sup>406</sup> Roku 1693

<sup>400</sup> Ibidem.

<sup>401</sup> London, TBL, fond: Western Manuscripts, MS 22950, fol. 41v.

<sup>402</sup> Informuje o tom archívne zachovaný text Charlesa Hattona. London, TBL, fond: Western Manuscripts, Original correspondence between members of the family of Hatton and their connexions; circa 1600–1730, Add MS 29548–29596.

<sup>403</sup> London, TBL, fond: Western Manuscripts, MS 22950, fol. 42r.

<sup>404</sup> Rajnai 1993, nestr.

<sup>405</sup> Vertue Notebooks 1930, zv. 18, s. 127.

<sup>406</sup> London, TBL, fond: Western Manuscripts, Letters, Harley MS 7013, fol. 132r–132v.



↖ 127 / Grinling Gibbons a Jakob Bogdani (kvetinová mal'ba?),  
Návrh východnej (vľavo) a západnej (vpravo) strany komory  
kráľovnej Mary, 1693 – 1694

perokresba na papieri s hnedým atramentom  
a lavírovaním, gvaš, 305 × 468 mm  
London, Sir John Soane's Museum

← 128 / Grinling Gibbons a Jakob Bogdani (kvetinová mal'ba?),  
Návrh južnej strany komory kráľovnej Mary, 1693 – 1694

perokresba na papieri s hnedým atramentom  
a lavírovaním, gvaš, 315 × 446 mm  
London, Sir John Soane's Museum

↑ 129 / Grinling Gibbons a Jakob Bogdani (kvetinová mal'ba?),  
Návrh severnej strany komory kráľovnej Mary, 1693 – 1694

perokresba na papieri s hnedým atramentom  
a lavírovaním, gvaš, 452 × 341 mm  
London, Sir John Soane's Museum

sa umelec oženil za Elizabeth Hemmings (zom. 1722), pričom svadobný certifikát ho uvádza ako približne 36-ročného.<sup>407</sup> Po vyše desaťročí strávenom v Anglicku sa Bogdani nechal naturalizovať. V marci roku 1700 prijal s tým súvisiacu, obligátnu sviatosť Eucharistie v nemeckom luteránskom kostole v niekdajšej londýnskej štvrti Savoy. V dokumente sú uvádzaní ako jeho rodičia Lewis Bogdaine a Susanna. Podľa prameňa bol Bogdani známym najmä ako „*the Hungarian*“.<sup>408</sup>

#### 4. Výzdoba siení kráľovnej Mary II. vo Water Gallery

Medzi rokmi 1689 a 1694 bola časť anglického kráľovského paláca Hampton Court prestavaná podľa plánov renomovaného architekta, Christophera Wrena (1632 – 1723). Nové krídla stavby, obklopujúce nádvorie s fontánou, zahŕňali osobné priestory Williama III. a kráľovnej Mary. Williamova manželka sa v čase rozsiahlych stavebných prác zatiaľ nasťahovala do provizórnych priestorov Water Gallery, tiež známej ako Thames Gallery, nachádzajúcej sa v blízkosti paláca.<sup>409</sup>

Medzi rokmi 1793 a 1794 vznikali návrhy na výzdobu kráľovnej zrkadlovej komnaty v tomto provizórnom sídle, na ktorých sa vlastnoručne podieľal sochár a dekoratívny Grinling Gibbons (1648 – 1721).<sup>410</sup> Zo záznamu o vyplatení 60 libier Bogdanimu za práce v tejto miestnosti vieme o jeho spoluúčasti na tamjších maliarskych prácach.<sup>411</sup> V zbierkach londýnskeho Múzea Sira

Johna Soanea sa zachoval súbor štyroch návrhov kráľovnej komory [obr. 127–129].<sup>412</sup> Gvašom stvárnené panely s kvetinovou výzdobou, zachytené na troch z predmetných nákresov, boli už v minulosti neisto pripísané Bogdanimu.<sup>413</sup> V návrhu badateľné ornamentálne pôsobiace kytice a festóny však nekorešponujú s umelcovými známymi praktikami. Bogdani miesto ornamentálnosti uplatňoval voľné, asymetrické usporiadanie viacerých druhov kvetín, nachádzajúcich sa v jasne definovanom priestore – na stole, architektúre alebo v krajinnom prostredí. Keďže Water Gallery bola demolovaná a dnes nemáme dostatočne detailné informácie o tamojšej výzdobe, nedokážeme dospieť k presvedčivému záveru, či v skiciach spodobená florálna výzdoba fungovala paralelne s inými Bogdaniho malbami alebo tieto nákresy určovali výlučne rozmiestnenie umelcových kvetín. Tie sa totiž evidentne neobmedzili na schematicky poňaté kvetinové závesy, ale nachádzame v nich Bogdaniho záujem o pestrú škálu exotických rastlín. Z korešpondencie Charlesa Hattona (1635 – ca. 1705) môžeme totiž o jeho návšteve paláca v auguste 1697 čítať nasledovné [príloha VI]:

*Toto poobedie som sa vybral pozrieť zopár z najlepších rastlín, ktoré nateraz ostali zo vzácnej zbierky z Hamptonu, veľmi kvalitne namalované istým Bugdanom – Uhrom, skvelým maliarom ovocia a kvetov. Videl som cereus (pozn. fackovec, druh kaktusu), respektíve nejaký druh pichľavej kaktusovej figy s najúžasnejším*

*Closett in the Thames Gallery in 1694... 60 (£)“.*

407 Mikrofilm záznamu svadby z 28. novembra 1693 je dostupný v archíve **London, LPL**, MS Film 241.

408 **Manuscripts of the House of Lords 1908**, zv. 4 (1699 – 1702), s. xliii, 98. – Porovnaj s **Vertue Notebooks 1930**, zv. 18, s. 127.

409 **Law 1891**, pozri najmä s. 1–8, 27–32.

410 **Wren Society 1927**, zv. IV, s. 80, obr. 44–46. – **Esterly 1998**, s. 168. – **Thurley 2003**, s. 179.

411 **Wren Society 1927**, zv. IV, s. 28. Záznam sa nachádza v transkribovanej rolke č. 3, medzi položkami Taskework: „*James Bogedain. Painter. for work by him done in the Queen's Looking Glasse*

412 **Ibidem**, zv. IV, s. 80, obr. 44–46. – Grinling Gibbons a Jakob Bogdani (kvetinová malba?), *Štyri návrhy komory kráľovnej Mary*, 1693 – 1694, perokresba na papieri s hnedým atramentom a lavírovaním, gvaš, vodoznak so štrasburskou ľaliou, Sir John Soane's Museum (SM 110/66, 64, 65, 67). – Za sprístupnenie digitálnych reprodukcí návrhov ďakujem pracovníčke Sir John Soane's Museum, Sue Palmerovej.

413 K autorstvu gvašov pozri: **Esterly 1998**, s. 168. – **Thurley 2003**, s. 179.

*kvetom – iným, než všetky ostatné kvetiny, ktoré som kedy videl; kvitnúce liliom superbum (pozn. druh ľalie), rovnako ako koralový strom, malý druh aloe s purpurovým kvetom a zopár veľmi pekných tulipánov, malovaných podľa tých zo záhrady pri dome Lorda Doversa, pre ktorého Bugdan tu v meste namaloval niekoľko veľkých a zaujímavých obrazov. Ale ako som nedávno, spolu s pánom Evelynom, videl Montagueho dom, nemyslím, že kvetinové obrazy môjho Lorda z Doversu sú porovnateľné s tými z Montagueho domu.*<sup>414</sup>

V čase Hattonovej návštevy bola kráľovná Mary už po smrti a priestory opustenej Water Gallery čakala úplná demolácia, nariadená o tri roky neskôr, v júli 1700 z Williamovho nizozemského paláca Het Loo, postaveného príslušníkmi kráľovskej oranžsko-nassauskej dynastie.<sup>415</sup> Asanácia mala byť prejavom trúchlenia a úcty voči zosnulej kráľovnej.<sup>416</sup> Ďalšie osudy Bogdaniho obrazov zo zrkadlovej komnaty zatiaľ nepoznáme, avšak pokyn k demolácii nasvedčuje tomu, že si mohli nájsť cestu do miestností paláca Hampton Court alebo iných sídel kráľa Williama. Diela Jakoba Bogdaniho, ktoré sa dnes v tomto sídle nachádza-

414 **London, TBL**, fond: Western Manuscripts, Original correspondence between members of the family of Hatton and their connexions; circa 1600–1730, Add MS 29548–29596.

415 **Wren Society 1927**, zv. IV, s. 66. Nariadenie k demolácii bolo Christopherovi Wrenovi zaslané 30. júla 1700: „*Gent<sup>m</sup> His Maj<sup>ty</sup> hath bin pleased by a letter from Loo dated 31<sup>st</sup> inst, new style, to signify his pleasure to mee, that Hee would have the Water Gallery at Hampton Court immediately pulled down, with ye side buildings thereunto belonging, as also all ye sheds and low buildings between ye said Gallery and ye Tower, upon ye wall of the Glass frame garden and that care should be taken by the Officers of his Workes to preserve many of ye materialls of ye said Gallery & c as may be useful elsewhere. this being His Maj<sup>ty</sup>'s positive pleasure, I must desire you to see ye same executed with all convenient speed. I am alwaies Gent<sup>m</sup> Yor Most ffaithful humble Servt. Ranelagh.*“

416 **Ibidem**, s. 11.

jú, nezodpovedajú Hattonovmu popisu.

Za povšimnutie stojí ešte Hattonovo porovnanie kvetinových zátiší so sídlom Lorda Montagu, prestavaného po požiari v roku 1685 alebo 86. Jeho nové interiéry boli v Londýne považované za vrchol vtedajšej módy, čo si uvedomil aj William III., posielajúci roku 1690 svojho sekretára, Constantijna Huygensa ml. (1628 – 1697), na obhliadku Montaguovho sídla.<sup>417</sup> Huygens vo svojom denníku písal aj o tamojších kvetinových malbách istého Baptistu. Myslel tým Jean-Baptistu Monnoyera (1636 – 1699), pre ktorého tvorbu sú typické kvetinové zátišia francúzskeho typu, s bohato reliéfne zdobenými kovovými alebo kamennými urnami, ktoré londýnskej societe predstavil práve v sídle Lorda Montagu.<sup>418</sup> Obluba francúzskeho štýlu Williamom III. sa premietla aj v Hampton Court, a to aj v podobe objednávok Monnoyerových obrazov.<sup>419</sup> Po Monnoyerových šľapajách sa vybral aj Bogdani, snažiaci sa emulovať kvetinové obrazy v jeho štýle. Hatton ale Bogdaniho realizácie – aspoň tie určené pre Lorda Doversa, nedával na kvalitatívnu roveň s Monnoyerom. Dodnes zachované zátišia v Monnoyerovom štýle síce vyhotovil Bogdani aj pre Hampton Court, ale dodnes nie je úplne jasné, či vznikli pre Williama III. alebo pre kráľovnú Annu – teda niekedy okolo roku 1710 [kat. 88–89, 137, obr. a, 135–136].<sup>420</sup> Inventarizované totiž boli až za kráľovnej Anny.<sup>421</sup> V tejto práci sa prikláňam k druhej možnosti a skupinu diel preto datujem rámcovo na obdobie 1702 – 1710.

417 **Brennkmeijer-de Rooij – de Heer 1988**, s. 24–25.

418 **Ibidem**.

419 **Ibidem**, s. 24–26. Vplyv sídla Lorda Montegu neostal iba pri komornejších kúskoch a dekoráciách, ale premietol sa aj do architektúry, konkrétne schodiska v novom palácovom krídle, navyše s rovnakým výrobcom kovového zábradlia, Jeanom Tijouom (fl. 1689 – 1712).

420 **Millar 1963**, s. 166, kat. 485.

421 **Ibidem**.





130 / Jakob Bogdani, mal'ované zrkadlo, 1701  
olej, zrkadlové sklo  
Dalkeith, Palác rodiny Buccleuch



131 / Antoine Monnoyer, mal'ované zrkadlo,  
1710 – 1720  
olej, zrkadlové sklo, 186 × 158,5 cm  
London, Victoria and Albert Museum

## 5. Obrazy pre nizozemské panské sídla

Jakob Bogdani aj po svojom odchode z Amsterdamu naďalej realizoval nizozemské objednávky. Oba jeho zdokumentované maliarske vstupy v panských sídlach súviseli s Wiliamom III. Oranžským. Po svojej korunovácii nechal monarcha vynoviť zdedený Huis te Dieren v Gelderlande, patriaci medzi jeho obľúbené miesta. Z Anglicka za týmto účelom povolal práve Bogdaniho, ktorý niekedy medzi rokmi 1696 a 1700 namaloval pre interiéry Dierenu štvoricu obrazov exotických rastlín a zvierat, za ktorú zinkasoval 1373 guldenov.<sup>422</sup>

Okolo roku 1700 realizoval mal'by pre Huis de Voorst – dom grófa Arnolda Joosta van Kerpela van De Voorsta, ktorý zbohatol v službách Wiliama III. počas deväťročnej vojny.<sup>423</sup> Celkový počet Bogdaniho obrazov pre Huis de Voorst

<sup>422</sup> Ronnes 2006, s. 95. – Rooij – de Heer 1988, s. 44, ref. 82.

<sup>423</sup> Takács 1988, s. 198.

mal byť 24.<sup>424</sup> De Voorstova vdova dala obrazovú zbierku sídla do dražobného konania počnúc 26. októbrom 1744, z ktorého existuje katalóg, datovaný rokom 1752, obsahujúci ceny jednotlivých položiek.<sup>425</sup> V ňom uvádzané Bogdaniho práce zdobili interiér ako supraporty a niektoré z nich boli zavesené nad krbom.<sup>426</sup>

## 6. Zrkadlá pre vojvodkyňu z Buccleuch

Bogdaniho umelecká tvorba nebola obmedzená výlučne na techniku vytvárania napínaných plátených obrazov. Pre vojvodkyňu Annu z Buccleuch dodal v auguste roku 1701 trojicu kvetinových malieb na zrkadlách, za ktoré zinkasoval dokopy

<sup>424</sup> Hoet 1752, s. 143–153. – Stretneme sa aj s názorom, Magdy Keleti, podľa ktorej ich malo byť iba šesť: Keleti 1981a, s. 102, ref. 105. Bádateľka totiž nebrala do úvahy obrazy vymenované za dielami s explicitne uvedeným autorstvom Bogdaniho s označeniami „dito“.

<sup>425</sup> Hoet 1752, s. 143–153.

<sup>426</sup> Ibidem.

50 libier. Mal'ované zrkadlá boli dodané do sídla Moor Park, ale od začiatku boli zamýšľané na prevoz do vojvodkyňiného sídla v škótskom meste Dalkeith. Z nich sa dnes zachovalo iba jedno zrkadlo, umiestnené nad krbový reliéf z Gibbonsovej dielne, nachádzajúci sa v obrazovej sieni rezidencie [obr. 130].<sup>427</sup> Tento druh výtvarných objektov je mimoriadne vzácny kvôli malému počtu preživších realizácií. Krehké výrobky sa často rozbíjali pri prenose a pri prestavbách priestorov, pre ktoré boli určené. Jednu z mála zachovaných analogických prác uchováva Victoria and Albert Museum.<sup>428</sup> V porovnaní s Bogdaniho zrkadlom je tento objekt obohatený aj o figúry putti a pravdepodobne ho dekoroval Antoine Monnoyer (1670 – 1747), syn Jean-Baptistu Monnoyera [obr. 131].<sup>429</sup>

Tesne po dokončení prác pre rodinu Buccleuch mal Bogdani údajne v Škótsku na istý čas zotrvať. Z roku 1702 pochádza dokonca jediný umelcom zhotovený portrét, značený „*Pinxit Anno 1702 Bogdani Eperjeniensis*“.<sup>430</sup> Sir Richard Sykes mladší, ktorému podobizeň patrí, mal maliarove služby využiť v jednej zo stuartovských škótskych rezidencií. Dnes je však tento obraz známy iba z rozprávania bádateľa, ktorý ho videl osobne v súkromnej škótskej zbierke Sykesovho potomka.<sup>431</sup> Práve v súkromných zbierkach sa skrýva časť pre bádateľov neznámych diel Bogdaniho. Časť z nich osobne obhliadol i Miklós Rajnai, spomínajúci monumentálnu realizáciu v nevedenej škótskej privatej kolekcii s veľkosťou 212 na 362 centimetrov.<sup>432</sup>

<sup>427</sup> Humm 2020, s. 225. – Edinburgh, NRS, fond Papers of the Montague-Douglas-Scott Family, Dukes of Buccleuch, skupina Legal and Property Papers 1702–1769, GD224/391/1/6.

<sup>428</sup> Antoine Monnoyer, mal'ované zrkadlo, 1710 – 1720, olej, zrkadlové sklo, 186 × 158,5 cm, Londýn, V&A (W.36:1 / 3-1934).

<sup>429</sup> Cornforth 1993, s. 72–75.

<sup>430</sup> Keleti 1981a, s. 61, kat. 184. Bádateľka sa odvoláva na obhliadku Józsefa Kerekesházyho.

<sup>431</sup> Ibidem.

<sup>432</sup> Rajnai 1993, nestr.

## 7. Mal'by vtákov z windsorskej voliéry admirála Georgea Churchilla

V prvom decéniu 18. storočia získal Bogdani prestížnu zákazku, spočívajúcu v maliarskom stvárnení voliéry a menažérie Georgea Churchilla (1654 – 1710). Predstavu o spôsobe zriadenia Churchillovho zverinca máme vďaka publikovaným výpovediam jeho švagrinej Sarah, vojvodkyne z Marlborough (1660 – 1744). Vo svedectve spred roku 1710 totiž táto chránenkyňa a priateľka kráľovnej Anny, poverená správou windsorských parkov, rozprávala o tom ako zverila bratovi vojvodu z Marlborough – teda Georgeovi Churchillovi, hájovníkovi v malom parku. Nehnutelnosť bola sprvu využívaná iba ako obydlie lesníkov, ale Churchill do jej transformácie investoval päť až šesťtisíc libier.<sup>433</sup> Voliéra s menažériou fungovali len krátko a jej iniciátor ju mohol využívať len medzi rokmi 1708, kedy odišiel z námorníctva do dôchodku, a 1710, kedy zomrel. Týmito rokmi je zároveň datovaný Bogdaniho angažmán.<sup>434</sup> Koniec voliéry s menažériou ovplyvnila Churchillova zlá voľba jej dedičov, respektíve správcov. V súlade s jeho vôľou boli zverené vojvodovi Jamesovi Butlerovi z Ormondu (1665 – 1745) a grófovi Arthurovi Herbertovi z Torringtonu (ca 1648 – 1716). Prvý z nich opustil Anglicko v priebehu nasledujúcich piatich rokov a druhý menovaný o šesť rokov zomrel.<sup>435</sup>

O podobe zverinca, respektíve o nadobudnutých zvieratách z údajne najkrajšej voliéry v Anglicku, sa bližšie dozvedáme zatiaľ iba z umelcových malieb. Minimálne časť Bogdaniho obrazov z Churchillovej pozostalosti odkúpila samotná kráľovná Anna a doteraz je týchto osem diel súčasťou kráľovských zbierok, pričom do tejto skupiny patrí aj kvetinové zátišie, dnes umiestnené v Buckinghamskom paláci [kat. 91].<sup>436</sup> Svojimi rozmermi spomedzi nich vyčnieva trojica

<sup>433</sup> Jennings Churchill 1742, s. 291.

<sup>434</sup> Grigson 2016, s. 73.

<sup>435</sup> Rajnai 1989, nestr.

<sup>436</sup> Rajnai 1988, s. 189, 193.



132 / Jakob Bogdani, Plameniak a ďalšie vtáky v krajine, 1708 – 1710  
olej, plátno, 179,8 × 157,4 cm  
London, Royal Collection Trust



↑↑ 133 / Jakob Bogdani, Vtáky a vysoká zver v krajine, 1708 – 1710  
olej, plátno, panel, 201,3 × 385,6 cm  
London, Royal Collection Trust



↑ 134 / Jakob Bogdani, Vtáky v krajine, 1708 – 1710  
olej, plátno, panel, 199,8 × 267,8 cm  
London, Clarence House, záhradná miestnosť



↑ 135 / Jakob Bogdani, *Vtáky v krajine*, ca. 1694 – 1710  
olej, plátno, 214 × 124 cm  
Hampton Court Palace, kráľovská pisáreň

↗ 136 / Richard Cattermole, *Kráľova pisáreň v Hampton Court*, ca. 1819

ručne kolorovaná akvatinta, papier, 280 × 335 mm  
London, Royal Collection Trust

vel'koformátových kompozícií vtákov v krajine [kat. 130–136, obr. 132–134]. Na obraze z tejto trojice, nazývanom *Vtáky a vysoká zver v krajine* [kat. 133, obr. 133], nachádzame aj jeleňa škvrnitého (*Axis axis*) a indickú gazelu (*Gazella bennettii*).<sup>437</sup> Tretí cicavec, nachádzajúci sa v kompozícii, je náročnejší na identifikáciu. Môže ísť o druh antilopy zo skupiny dikdik, patriacich do rodu *Madoqua*. Na ďalšom zo skupiny Churchillových obrazov zasa vtáciemu zoskupeniu sekunduje primát z podčel'ade malpa [kat. 130].

Podľa Bogdaniho obrazov sa v Churchillovej voliére nachádzala ara modrozltá (*Ara ararauna*), ara arakanga (*Ara macao*), bocian biely (*Ciconia ciconia*), húska štíhla (*Alopochen aegyptiaca*), kazarka pestrá (*Tadorna tadorna*), kačica hvizdárika (*Mareca penelope*) a nešpecifikované druhy vtákov

437 Grigson 2016, s. 73.



hoko, turako, trupial, a iné operence.<sup>438</sup> Štúdie vtákov z windsorskej voliéry mohli Bogdaniho zísobiť počas nadchádzajúcich rokov ako predlohy. Za týmto účelom však mohol použiť i iné exotické zvieratá, ktoré boli zhromažďované pri anglických honosných sídlach.

O Bogdanim je dobre známe, že medzi jeho klientov patrila aj kráľovná Anna. George Vertue písal o kráľovnej ako o Bogdaniho veľkej podporovateľke, ktorá bola s jeho tvorbou veľmi spokojná. Kráľovské paláce mal zdobiť na jej priame zadanie.<sup>439</sup> O kráľovných výtvarných preferenciách a vzťahu k Bogdaniho tvorbe svedčí fakt, že v roku 1710 nadobudla umelcove spomínané obrazy z pozostalosti Georgea Churchilla pre výzdobu Kensingtonského paláca.<sup>440</sup>

Mal'ba exotických rastlín a zvierat bola podľa De Lairessa zážitkom ako prechádzka celým svetom, pri ktorej sa dajú naraz vidieť všetky divy od Ázie po Afriku a odtiaľ po Ameriku – a to bez toho, aby sme museli vyjsť z izby.<sup>441</sup> Animálne mal'by Jakoba Bogdaniho sa začali objavovať až

438 *Ibidem*. – K identifikácii zvierat v Bogdaniho mal'bách pozri tiež Jackson 1994, s. 30–34.

439 Vertue Notebooks 1930, zv. XVIII, s. 127.

440 Rajnai 1988, s. 189, 193.

441 Citované podľa Ronnes 2006, s. 95.

v závere života jeho jediného možného konkurenta, Francisa Barlowa (1626 – 1704). Neskôr sa rovnakým obrazovým témam v Anglicku venovali Pieter Casteels III (1684 – 1749) a Marmaduke Cradock (1660 – 1716).<sup>442</sup> Casteels však pre Bogdaniho nepredstavoval zásadnú konkurenciu a v porovnaní s Cradockom mal zasa rozdielny obchodný model. Kým Bogdani už od 90. rokov tvoril primárne súkromné objednávky, určené a prispôbované priamo interiérom honosných sídel, často adjustované pre dekoratívne reliéfné obloženia, Cradock vytváral obrazy pre obchodníkov s umením.<sup>443</sup>

## 8. Jakob Bogdani na sklonku života<sup>444</sup>

Ako už bolo uvedené, o Bogdaniho kariére sa zmienil vo svojich zápiskoch, neskôr publikovaných Walpole Society, rytec a antikvár George Vertue (1684 – 1756).<sup>445</sup> Okrem pertraktovaných,

442 Rajnai 1989, nestr. – Dickenson – Garland 2021, s. 605–606. Pieter Casteels III bol činný aj ako grafik. Roku 1726 nechal vydať populárnu sériu exotického vtáctva.

443 Rajnai 1989, nestr.

444 Archívny výskum v Londýne bol podporený v rámci projektu Medzinárodnej mobility študentov 2019 na Filozofickej fakulte Univerzity Palackého v Olomouci. Téma testamentu Jakoba Bogdaniho bola autorom tejto dizertačnej práce obšírnejšie publikovaná v anglickom jazyku v podobe samostatného článku. Vid': Farkaš 2019b.

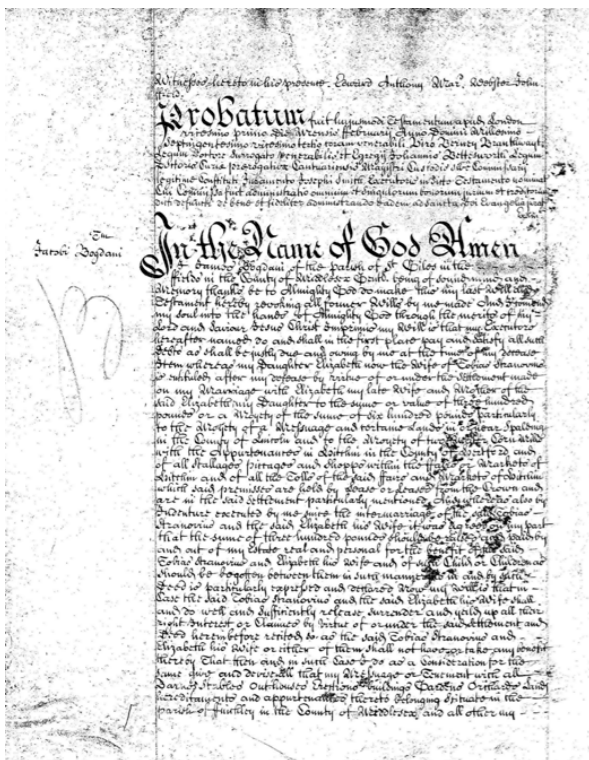
445 Vertue Notebooks 1930, zv. 18, s. 127: „Mr James Bogdane. born in Hungary. descended from a genteel Family. his father being thought a propper person was sent ambassador from the States of Hungary to his Emperial Majesty the Emperor of Germany. Mr Bogdane from his own genius, (not by a propper education) arriv'd to considerable talent in painting, particularly fowles, birds of all kinds & nations 3 in a pleasant agreeable manner, with much beauty & softness. & fruits & flowers in so much that he gain'd great applause & was much employ'd by people of Quality, in whose possessions are many of his peices to be seen, besides what are in the Kings Palaces many of which he did at the express command of Queen Anne, who was pleas'd with his performances. & encourag'd him much, he“ was always a mild gen-

už popísaných okolností ako bol angažmán u kráľovnej Anny alebo predpoklad Bogdaniho šľachtického pôvodu, sa od Vertua dozvedáme i ďalšie skutočnosti. O umelcovi hovoril ako o vždy prívetivom a zdvorilom mužovi. Kým sa jeho meno nestalo v Anglicku známym, spočiatku mu po prístahovaní hovorili „the Hungarian“. Prívlastok „Hungarus“ si Bogdani pripísal aj k signatúre jedného z jeho raných obrazov, *Kytice s veternicami, ružou a inými kvetmi, zviazanej modrou stužkou* [kat. 81, obr. 138].<sup>446</sup> O jeho obrazoch s vtáčimi kompozíciami sa Vertue vyjadril ako o príjemných, krásnych a jemných, a o ovocných a kvetivých zátišliach vravel, že získali „veľký potlesk“. Bogdani mal počas života vďaka svojej umeleckej tvorbe získať veľký majetok, ktorého sa musel v prospech svojho syna vzdať. Ku sklonku života trápili Bogdaniho „roztopašnosti“ jeho syna a starčeká choroba, ktorá ho premohla v jeho dome na Queen Street v čase predaja jeho obrazov a iného majetku.<sup>447</sup>

*tle temper'd man. courteous & civil, in the latter end of his days tho' he had gain'd by his industry, a pretty fortune, he was induc'd orperswaded to settle or resign it to a son he had. who was to be married to great fortune that in the end prov'd nothing, by which means and (aged...) his sons extravagancys made his Life uneasy. age Sickness brought him to his end dying in his house g<sup>rt</sup> Queen street at the time of his sale of goods & pictures. he had liv'd in England many years 30. or 40. years, he was known at first only by the name of the Hungarian, before his real name was known, a fine peice of a Lobster oysters, flask. which when he painted most people much esteemd.“*

446 Plné znenie signatúry, umiestnenej vpravo dole je [Jacoby a Bogdan Hungarus]. Na nájdenej reprodukcii je viditeľná iba časť textu s umelcovým menom, napísaným nezvyklo kaligraficky. Záznam o existencii diela a jeho textívneho značenia bol nájdený v databáze RKD, fond Beeld-documentatie, Buiten-landse Kunst, č. 952, Midden-Europese landen behalve Rusland, krabica 16239, priečinok, 136917.

447 *Ibidem*. – Z predaja mali Bogdaniho dcéra so ťom dostať dokopy 600 libier. Doktor Springall, ktorý sa mal o Bogdaniho v jeho posledných mesiacoch starať, si mohol z predávaného majetku



137 / Prvá stránka testamentu Jakoba Bogdaniho (prepis), pôvodne zapečatené 1723 London, The National Archives

O ďalších okolnostiach, týkajúcich sa sklonku umelcovho života, sa môžeme dočítať z jeho poslednej vôle, dodnes uchováanej v zbierkach Národných archívov v Londýne vo forme neskoršieho prepisu [príloha VIII, obr. 137].<sup>448</sup> Pôvodný závet bol napísaný 18. septembra 1723, neskôr bol doplnený kodicilom a zapečatil sa 3. februára nasledujúceho roku. Zaregistrovaný bol na Cirkevnom súde pre pozostalosti v Cantenbury, kde sa zväčša pojednávalo o prípadoch relatívne boha-

zadarmo zobrať akýkoľvek obraz. Pozri: **Farkaš 2019b**, s. 95, ref. 8.

448 **London, NA**, fond: Public Records, Prerogative Court of Canterbury, Will of James Bogdani, Gentleman of Saint Giles in the Fields, Middlesex, PROB 11/595/325. – **Farkaš 2019b**, s. 91. Kópia bola, tak ako všetky zázvy z rokov 1384 – 1858, registrované na totožnom cirkevnom súde, spísaná písarmi, ktorí z týchto prepisov vytvárali zväzky. – Existencia archíválie bola známa aj predchádzajúcim bádateľom a bola spomenutá napríklad v publikáciách: **Cincik 1935**, s. 3–4. – **Országh 1937**, s. 99. – **Rajnai 1989**, nestr. – **Rajnai 1991**, s. 177.



Jakob Bogdan

138 / Jakob Bogdani, Kytica s veternicami, ružou a inými kvetmi, zviazaná modrou stužkou; nižšie signatúra, ca. 1684 – 1694 olej, plátno, 27,9 × 22,9 cm súkromná zbierka

tých osôb.<sup>449</sup> Všetky nehnuteľnosti z Bogdaniho pozostalosti mala zdediť jeho dcéra Elizabeth s manželom Tobiasom Stranoverom. Išlo o majetok, využívaný na poľnohospodárske účely, ktorý dokazuje maliarove obchodné aktivity aj v inom hospodárskom sektore.<sup>450</sup> O jeho nehnuteľnostiach v Hitchine sa dozvedáme tiež z jeho vlastného vyjadrenia z roku 1720 vo veci sporu s Georgeom Draperom, o ktorom sa Bogdani zmienil ako o „podlom mužovi“ [príloha VII]. Vďaka jeho „zvráteným praktikám“ prišiel maliar o prenajaté stánky, mýto a svoje mlyny v Hitchine. Drapera totiž pôvodne požiadal o obnovenie ich nájmu.

449 **Erickson 1955**, s. 141–143.

450 **Farkaš 2019b**, s. 91. – Malo ísť o viaceré nehnuteľnosti v Spaldingu, dva vodné mlyny a prenajaté obchodné stánky v Hitchine.

Ten však podvodník prepísal na seba, čím Bogdanimu vznikla škoda až 740 libier. Spor nakoniec vyhral maliar a nájom mu mal byť navrátený.<sup>451</sup>

Bogdaniho obrazy však v poslednej vôli itemizované neboli – čo súvisí s ich skorším predajom.<sup>452</sup> Čo je ale pre historikov umenia zaujímavé, archíválie sa umieňuje o istých *modelli* – teda výtvarných pomôckach, respektíve vzoroch, ktoré sa nemali dostať do verejného predaja, a ktoré, zdá sa, ich tvorca považoval za citlivý materiál. „All my Modello I give to my said son William Bogdani and to my said son in law Tobias Stranovius and his Wife and I will that the same may be divided between them by Lots and not by publickly disposed of.“<sup>453</sup> Po Lovicu z nich mal teda zdediť William Bogdani (1699 – 1771) a zvyšok sa mal dostať formou lotérie do vlastníctva dcéry a zaťa.<sup>454</sup> Dáva zmysel, že bližšie nešpecifikované výtvarné pomôcky – prípravné kresby alebo vypchaté zvieratá (prípadne oboje), mali zdediť obe strany jeho rodiny, nakoľko William Bogdani, tak ako Stranover, vytvárali obrazy po vzore Jakoba Bogdaniho, a *modelli* mali pre nich praktický význam, nie iba sentimentálnu hodnotu.<sup>454</sup>

Okrem nich dvoch spomína Bogdaniho testament ešte ďalších dvoch kolegov z výtvarnej brandže – portrétistu Edwarda Bynga (ca. 1676 – 1753) a rámara Johna Smitha z Duke Street v Londýne, ktorého dielňu literatúra k londýnskym rámaram nepozná.<sup>455</sup> Ako sa z obsahu archíválie zdá, Bogdani vo svojej poslednej vôli zvýhodnil oproti svojmu synovi dcéru Elizabeth a jej manžela. Na

451 **London, NA**, fond: Public Records, Records created or inherited by HM Treasury, Minutes, Entry-books and correspondence pre 1920, Treasury Board Papers and In-Letters, Calendared Treasury books and papers dated up to 1745, T 1/227.

452 **Vertue Notebooks 1930**, zv. 18, s. 127.

453 K problematike pochopenia týchto výtvarných pomôcok vid' **Farkaš 2019b**, s. 91 a v tejto dizertačnej práci pozri časť 10 v tejto kapitole.

454 Pozri časť 9 v tejto kapitole.

455 **Farkaš 2019b**, s. 92.

vine môžu byť Vertuom uvádzané Williamove „roztopašnosti“, ktoré jeho otca trápili.<sup>456</sup> Budúcou úlohou historikov umenia bude bližšie poznanie Bogdaniho výtvarných pomôcok, ideálne s nájdením prípravných skíc, prípadne získanie ďalších záznamov – ak vôbec existujú – o interakcii Jakoba Bogdaniho s Edwardom Byngom.

### 9. Bogdaniho maliarska technika optikou kombinovaného výskumu. „V októbri 1691 mi pán Bocdan vyzradil a ukázal...“

Zbierka západných rukopisov knižnice British Library dodnes uchováva manuskript, vzácny najmä pre výskumníkov pramenne orientovanej vetvy technických dejín umenia. Text je zviazaný v pamätníku *Memorandum book of Osias Humphry* [príloha V, obr. 139].<sup>457</sup> Prepis poznámok z druhej polovice 18. storočia obsahuje aj sumár poznatkov z rozhovoru Jakoba Bogdaniho a anonymného recipienta, ktorému uhorský maliar predostrel okolnosti jeho kreatívneho procesu, vrátane odporúčaní pre prácu s pigmentmi, farbivami, spojivami, lazúrami a lakmi. Informácie sú datované na október roku 1691, teda sa týkajú Bogdaniho skoršej tvorby.<sup>458</sup>

Manuskript nesie meno anglického špecialistu miniatúrnej maľby. Ozias Humphrey (1742 – 1810), narodený takmer dve desaťročia po Bogdaniho smrti nemohol byť, samozrejme, autorom predmetného textu. Pasáže v knihe, datované rokmi 1673 – 1698 sa venujú prevažne problematike portrétnej tvorby a umelcom ako je Godfrey Kneller (1646 – 1723). Bogdanimu, ktorý vo zviazanom rukopise reprezentuje kvetinovú maľbu, je venovaný rovnako rozsiahly priestor ako Knellerovi. Problematiku kvetín rozoberajú v archíválii viaceré okruhy – napríklad odporúčajú svetelnosť podľa Simona Verelsta (1644 – 1721),

456 **Vertue Notebooks 1930**, zv. XVIII, s. 127.

457 **London, BL**, fond: Western Manuscripts, MS 22950, fol. 41v–43v.

458 **Ibidem**, fol. 41v.

dôležitosť kompozície, autorove vlastné postrehy pri mal'be ruží a kritické zhodnotenie postupov Daniela Seghersa (1590 – 1661).<sup>459</sup> Mansfield Kirby Talley, ktorý manuskript poznal a spomenul vo svojej publikácii k technicky zameranej literatúre o portrétnej mal'be v Anglicku, navrhol teóriu, že autorom originálneho prameňa zo 17. storočia môže byť William Gandy (ca. 1655 – 1729).<sup>460</sup> Ako sa neskôr ukázalo, Talleyho hypotéza je nepravdepodobná. Jej odporca, Miklós Rajnai, považoval za jej autora menej významného portrétistu, Anthonyho Russela (zom. 1743).<sup>461</sup>

Bogdaniho technický *modus operandi*, pertraktovaný v manuskripte, bol priamo komparovaný s dvoma signovanými olejomal'bami na plátenných nosičoch zo Slovenskej národnej galérie [kat. 135–136, obr. 141, 144]. Tieto mal'by boli vytvorené približne dve desaťročia po spísaní pôvodného rukopisu. *Zápas kohútov* má signatúru umiestnenú napravo na kameni a rozdielne voči *Mačke medzi kohútmi*, s podpisom vľavo dole, je nápis „J. Bogdani“ kaligraficky zakončený trojitou slučkou [obr. 140]. Autor malieb sa pri ich signovaní držal rovnakého rukopisu s minimálnymi odchýlkami, napríklad pri variovaní slučky na majuskule „B“. Duktus písmen, respektíve hrúbka ich ťahov, sa u oboch nápisov taktiež líši.

*Zápas kohútov*, tak ako i *Mačka medzi kohútmi*, sú v majetku Slovenskej národnej galérie od roku 1949.<sup>462</sup> Vtedy boli odkúpené zo súkromného majetku maďarského zberateľa, ktorý ich získal v Amsterdame, v roku 1924, na aukcii Hochberg Sale, kam ich ponúkol súkromný zberateľ z Londýna.<sup>463</sup> Po akvizícii bolo reštaurované Evou Riccottiovou najskôr dielo *Mačka medzi kohútmi*, roku 1957, a o deväť rokov neskôr zreštaurovala

jeho pendant Dorota Filová.<sup>464</sup>

Komparácia dát z archiválie s fyzickými objektami je založená na juxtapozícii teoretických základov z ranej tvorby s praxou neskoršieho dáta. Zo zvolených diel síce nezískame poznatok, do akej miery sa autor držal svojich vlastných rád v čase ich spísania, ale dozvieme sa, či svoju uvádzanú paletu (aspoň s odstupom času) obmieňal. Vzhľadom na charakter archiválie – teda, že ide o výsledok kolegiálneho stretnutia dvoch výtvarníkov a nie napríklad o vyúčtovanie výtvarného materiálu, Bogdani nemal motiváciu tvrdiť nepravdu. V ďalšom kroku boli nadobudnuté dáta z optických a chemických výskumov následne porovnávané najskôr so štyrmi dielami zo slovenských zbierkových inštitúcií. Ako sa však ukázalo, iba signované obrazy boli atribuované správne, preto sa v tejto časti práce budem z uvedenej skupiny venovať podrobnejšie práve tejto dvojici.<sup>465</sup>

### Z hlavy na plátno

Autor textu označuje Bogdaniho ako maliara kvetín a mimo stručnej zmienky o stolových zátišiach opisuje prevažne túto jeho činnosť. Daný druh obrazov vytváral podľa prameňa najmä na jar a v lete – teda podľa dostupnosti rastlín, ktoré maliarsky zachytával. Svoje ruže, klinčeky a tulipány mal'oval po jednej na maliarsky podklad plátna.<sup>466</sup> Archivália však neuvádza druh a variabilitu tohto podkladu. U dvojice skúmaných signovaných diel bola identifikovaná identická okrová podkladová vrstva, nanosená v dvoch náteroch, pozostávajúca z hlinitokremičitanov s obsahom oxidov železa, olovnatej bieloby, kriedy a živočíšneho spojiva vo forme gleju.<sup>467</sup>

459 Rajnai 1993, s. 87–89.

460 Kirby Talley 1981, s. 306–358, Bogdani zmieneny na s. 309.

461 Rajnai 1993, s. 89.

462 Keleti 1983, s. 50–52.

463 Kat. Christie's 1924. – Keleti 1983, s. 50–52.

464 Keleti 1983, s. 50–52.

465 Pozri časť 11 v tejto kapitole.

466 London, BL, fond: Western Manuscripts, MS 22950, fol. 41v.

467 Archív NTM, Ivana Kopecká – Eva Svobodová, protokol 79/20/196–198. – Ibidem, protokol 80/20/199–201.

In oct.  
1691 Mr. Bogdan the Flower Painter told me  
& showed me  
He designs the loose manner of his Flowers with  
a balt on the cloth out of his Head then he  
paints all his Roses & yuiflowers & Tulips on  
the cloth with streaks one by one leaving the ground  
of the cloth, in the Spring & Summer & as to the

139 / Začiatok rukopisu z „Memorandum book of Osias Humphry“, pojednávajúceho o výtvarnej technike Jakoba Bogdaniho, prepis z 18. st., pôvodný text 1691 London, The British Library

A J. Bogdani  
B J. Bogdani

Pri kompozičnom rozvrhnutí malieb si Bogdani pomáhal spontánnou kresbou kriedou, ale niekedy sa riadil predpripravenými „záložnými“ skicami.<sup>468</sup> V pamätníku je uvedená možnosť vytvárania prípravných diel, ktoré mali poslúžiť počas chladných období, kedy neboli kvetiny dostupné.<sup>469</sup> Existenciu podobných maliarskych pomôcok potvrdzuje v neskoršom období umelcov testament a okrem neho i konkrétne prípady repetície kvetinových motívov [napr. kat. 84–85, 99, obr. 150–152].<sup>470</sup> V 17. aj 18. storočí veľmi často fungovali na báze vytvárania, hromadenia a opakovaného maliarskeho spodobenia prípravných štúdií maliari kvetín i iných druhov zátiší. Poznáme príklady Ambrosia Bosschaerta st. (1573 – 1621) alebo Jacquesa De Gheyna (ca. 1565 – 1629).<sup>471</sup> Pomerne veľký počet prípravných kresieb kvetín a komponovaných zátiší pretrval z autorstva Jana van Huysuma (1682 – 1749) [obr. 153–155].<sup>472</sup>

468 London, BL, fond: Western Manuscripts, MS 22950, fol. 41v–42r.

469 Ibidem, fol. 43r.

470 Pozri predchádzajúcu časť tejto kapitoly.

471 Bergström 1983, s. 62–64.

472 Jan van Huysum, *Štúdia kosatca* (predtým súčasť albumu Sira Hansa Sloanea), 1. pol. 18. st.,

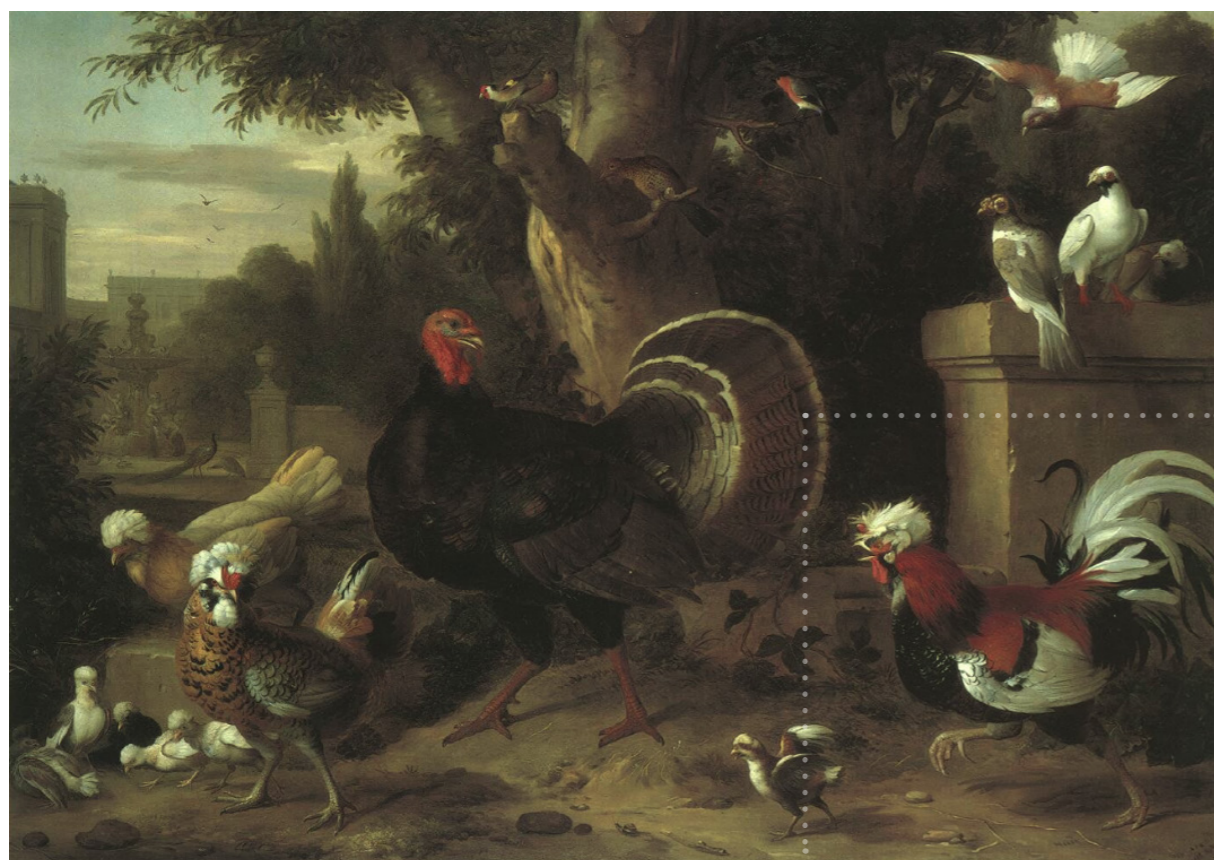
140 / A.) Signatúra Jakoba Bogdaniho z diela *Zápas kohútov*, ca. 1708 – 1710; B.) Signatúra Jakoba Bogdaniho z diela *Mačka medzi kohútmi*, ca. 1708 – 1710

Analogické štúdie si vytváral aj Melchior d'Hondecoeter. Najznámejšou z nich je *Štúdia siedmich kurčiat* z Rijksmuseum [obr. 156].<sup>473</sup> Prípravné skice využil Bogdani nepochybne aj u skúmaných diel zo Slovenskej národnej galérie, čo možno demonštrovať opakovanými motívmi hydiny a morčiat [kat. 147–150, obr. 141–146], dokladajúcimi, že predmetné výtvarné pomôcky neboli obmedzené iba na botanické štúdie.

Vyššie tridsať rokov pred spísaním svojho testamentu si ešte Bogdani takéto plytvanie ma-

akvarel na papieri, 204 × 154 mm, London, The British Museum (SL,5283.182). – Idem, *Štúdia vlčieho maku a ďalších kvetov* (predtým súčasť rovnakého albumu), 301 × 190 mm, totožné datovanie, technika a zbierka (SL,5283.173). – Idem, *Štúdia kvetín vo váze so zápasiacimi putti*, 400 × 307 mm, totožné datovanie, technika a zbierka (1876,1209.627).

473 Melchior d'Hondecoeter, *Štúdia siedmich kurčiat*, ca. 1665 – 1668, olej, plátno, 32 × 38 cm, Amsterdam, Rijksmuseum (SK-A-5023).



↖ 141 / **Jakob Bogdani, Zápas kohútov**,  
s vyznačením miest odberov vzoriek,  
ca. 1708 – 1710  
olej, plátno, 112 × 125 cm  
Bratislava, Slovenská národná galéria

← 142 / **Jakob Bogdani, Hydina a iné vtáky v parku**,  
ca. 1708 – 1710  
olej, plátno, 80,5 × 114,5 cm  
súkromná zbierka

↑ 143 / **Jakob Bogdani, Okrasná hydina v krajine**,  
ca. 1708 – 1710  
olej, plátno, 80,5 × 114,3 cm  
súkromná zbierka



↖ 144 / Jakob Bogdani, *Mačka medzi kohútmi*,  
s vyznačením miest odberov vzoriek,  
ca. 1708 – 1710  
olej, plátno, 103,5 × 126 cm  
Bratislava, Slovenská národná galéria

← 145 / Jakob Bogdani, *Hydina a morčatá v krajine*,  
ca. 1708 – 1710  
olej, plátno, 97,1 × 153,7 cm  
súkromná zbierka

↑ 146 / Jakob Bogdani, *Hydina a iné vtáky*,  
ca. 1708 – 1710  
olej, plátno, 126 × 157,5 cm  
súkromná zbierka



terialom na vyhotovovanie záložných štúdií dovoliť nemohol, takže bol závislý na sezónnej dostupnosti prírodnín. V lete preto mal'oval kytice a kompozície s ovocím. Počas adekvátneho obdobia zasa tvoril diela, spodobujúce plody mora ako sú homáre.<sup>474</sup> V zime údajne maliar produkoval kuchynské zátišia s riadom a hydinou – čím mohol mať autor textu namysli kompozície s mŕtvymi vtákmi, určenými ku konzumácii, nie obrazy *à la d'Hondecoeter*.<sup>475</sup> Pri tomto závere nevychádzam ani tak z teórie umelcovho neskoršieho záujmu o animálnu mal'bu ako z uvedeného kuchynského prostredia, v ktorom majú byť zvieratá situované.

V súčasnosti sú známe iba tri kresby s autorstvom Bogdaniho. Tie ale majú oproti pôvodnému textu neskorší dátum vzniku. Jedna z nich sa nachádza na reverze plátna s kvetinovým zátiším z paláca Hampton Court [kat. 88, obr. a].<sup>476</sup> Druhou je gvaš na papieri, avšak s charakterom autonómnej práce [kat. 128, obr. 157].<sup>477</sup> Tretia kresba je umelcom sig-

474 London, BL, fond: Western Manuscripts, MS 22950, fol. 42r.

475 *Ibidem*.

476 Millar 1963, s. 166, kat. 485.

477 Dielo vyobrazuje pávy a iné vtáky, pričom v ňom absentuje zadný plán a miesto neho sa umelec obmedzil na svetlé pozadie s oblohou, na spô-

↑ 147 / Jakob Bogdani, *Mačka medzi kohútmi*, detail strednej spodnej časti obrazu vo VIS

↗ 148 / Jakob Bogdani, *Mačka medzi kohútmi*, detail strednej spodnej časti obrazu, IRR (1700 nm) s vyznačením nálezov:

a.) podkresba; b.) autorské maliarske zmeny; c.) obrysová linka; d.) poškodenia

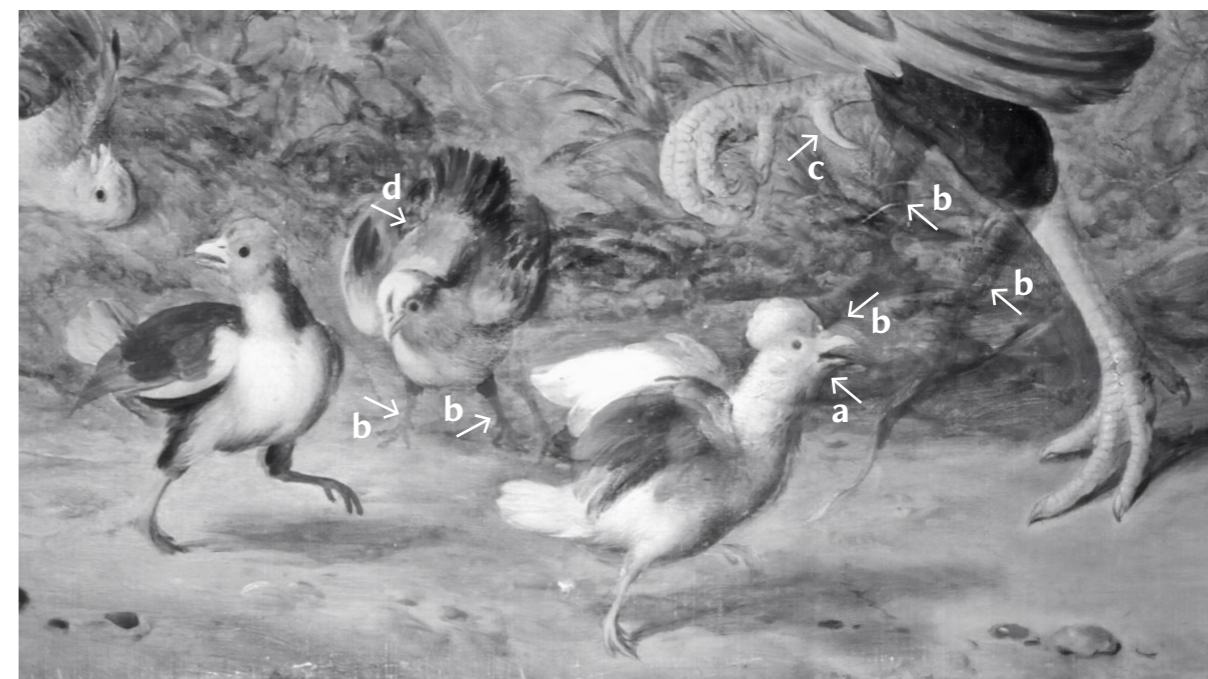
→ 149 / Jakob Bogdani, *Mačka medzi kohútmi*, RTG s pozorovateľným podrámom, poškodeniami a viditeľnými autorskými zmenami u kohútich nôh napravo

novanou štúdiou afrického pážaťa a poznáme ju iba zo záznamu aukčnej spoločnosti.<sup>478</sup>

Pre načrtnutie prípravnej kresby na plátno, respektíve za účelom transferu prípravnej štúdie, používal Bogdani zrejme čiernu kriedu. Tým sa rozumie predovšetkým bridlicová čerň, bola pre tieto účely obľúbeným nástrojom barokových majstrov s možnosťou strúhania do ostrých,

sob Francisa Barlowa (1622 – 1704). Objekt bol realizovaný technikou gvašu na papieri a dnes ho vo svojej zbierke kresieb uchováva Múzeum krásnych umení v Budapešti. K dielu pozri: **Pataký 1956**, s. 45–47. – **Keleti 1981a**, s. 106, kat. 99.

478 **Keleti 1981a**, s. 111, kat. 183.







↑↑ 150 / **Jakob Bogdani**, *Kvetinové zátíšie v lesnej krajine*, po 1694  
olej, plátno, 115,6 × 90,2 cm  
súkromná zbierka



↑↑ 151 / **Jakob Bogdani**, *Zátíšie s kvetinami v urne a opicou*, ca. 1699  
olej, plátno, 88,9 × 115,6 cm  
Chatsworth, The Devonshire Collections



↑ 152 / **Jakob Bogdani**, *Kamenná váza s kvetmi*, po 1694  
olej, plátno, 139,7 × 144,8 cm  
Cambridge, The Fitzwilliam Museum



↖ 153 / Jan van Huysum, Štúdiá kosatca (predtým súčasť albumu Sira Hansa Sloanea), 1. pol. 18. st. akvarel na papieri, 204 × 154 mm London, The British Museum

← 154 / Jan van Huysum, Štúdiá vlčieho maku a ďalších kvetov (predtým súčasť albumu Sira Hansa Sloanea), 1. pol. 18. st. akvarel na papieri, 301 × 190 mm London, The British Museum

↑ 155 / Jan van Huysum, Štúdiá kvetín vo váze so zápasiacimi putti, 1. pol. 18. st. kresba na papieri, 400 × 307 mm London, The British Museum



156 / Melchior d'Hondecoeter, Štúdiá siedmich kurčiat, ca. 1665 – 1668 olej, plátno, 32 × 38 cm Amsterdam, Rijksmuseum

tenkých hrotov.<sup>479</sup> Niekedy boli čierne sedimentárne horniny zamieňané s minerálom grafitom, občas predávaným ako „čierny kameň“, respektíve „čierna krieda“.<sup>480</sup> U oboch malieb možno nájsť dva druhy kresby: jemné linky podkresby na podklade a výraznejšie obrysové línie, presne vymedzujúce umiestnenie a tvar mal'ovaných objektov. Druhý uvedený druh s podkresbou často splýval, inde zasa pozorujeme, že autor svoj úsudok o rozmiestnení a tvare kompozičných prvkov pozmenil, vďaka čomu môžeme oba druhy línií pozorovať vedľa seba. V istých partiách mal'by je podkresba identifikovateľná už pri bližšom pohľade vo viditeľnom svetle, najmä u vyobrazenia mačky, v mieste lokálne deštruovaných plôch z oblasti jej nosa [obr. 158]. Rovnaká línia čiastočne presvitá na zakončení jej ucha. O čosi lepšiu predstavu o grafickej fáze Bogdaniho malieb ale získame zo snímok odrazeného infračerveného svetla, vďaka ktorým sa môžeme lepšie zorientovať v tom, ktoré línie zodpovedajú podkresbám a ktoré sú výsledkom kontúrovacích ťahov stredne hrubých štetcov, ktoré v hraniciach svojich ťa-

hov taktiež vytvárajú línie, hoci sú iba vedľajším efektom, nie úmyslom [obr. 160].

Mal'ba vtákov a iných živých zvierat bola pre Bogdaniho nepochybne väčšou výzvou, než zachytávanie kvetín. Oporou mu pri tejto práci boli nepochybne anglické a holandské voliéry či zverince, a nepochybne aj mŕtve a vypchaté vtáky. Okrem vágnej, neurčitej zmienky o existencii „modellov“ – teda predlohových pomôcok k Bogdaniho mal'bám, nemáme o jeho praxi v tejto oblasti žiadne svedectvá. Predlohami, o ktorých sa dozvedáme z umelcovho testamentu, mohli byť študijné kresby alebo vypchaté zvieratá. Výtvarná prax pri realizácii vtáčích malieb v období baroka nie je dostatočne zdokumentovaná. Poznáme napríklad Houbrakenovu anekdotu o d'Hondecoeterovom špeciálne vycvičenom kohútovi, nehybne sedávajúcom vedľa jeho pláten.<sup>481</sup> Umelecovi stačilo podľa historiky použiť maliarsku paličku na opieranie sa, aby kohútovi naklonil hlavu podľa vlastnej potreby, prípadne ho mohol bez problémov otáčať a nastavovať mu krídla, alebo ho dať do polohy, pripomínajúcej chôdzu.<sup>482</sup> Spoľahlivejšie svedectvo o praxi maliarov vtáčích námetov nájdeme od Crispijna de Passa (ca. 1597 – 1670) v jeho „Špeciálnom návode na kreslenie všelijakých druhov vtákov v každom štýle podľa živého vzoru“.<sup>483</sup>

Prieskumy infračervenými optickými skenovacími zariadeniami a röntgenovým žiarením [obr. 147–149] dokazujú okrem samotnej podkresby aj viaceré autorské korektúry – *pentimenti* – najvýraznejšie na obraze *Mačka medzi kohútmi*. Zmenou polohy nôh kurčaťa a kohúta oproti pôvodnému plánu, čitateľnému z reflektogramov, dosiahol Bogdani naznačením razantného pohybu ešte väčšiu dynamiku scény. Aj tieto detaily sprostredkujú lepšiu predstavu o maliarových kreatívnych postupoch, z ktorých je citel'ný silný záujem o realizmus, anatomickú presnosť a sugestívnosť výsledného obrazu, ktorý aj v animálnej mal'be dokáže navodiť dramatickú atmosféru.

479 K problematike používania čiernej kriedy pozri: Mayhew – Ellis – Seraphin 2010. – Melo – Valadas – Cruz et al. 2022.

480 Melo – Valadas – Cruz et al. 2022, s. 2.

481 Rikken 2008, s. 51.

482 Ibidem.

483 Ibidem.



157 / Jakob Bogdani, Páv a husi, ca. 1694 – 1724  
gvaš, papier, 380 × 475 mm  
Budapest, Szépművészeti Múzeum

#### *Farbivá a minerálne pigmenty*

Z Humphreyho rukopisu dokáže jeho čitateľ získať predstavu aj o Bogdaniho palette. Text totiž pojednáva o umelcom používaných pigmentoch, organických farbivách, spojivách, lazúrach a lakoch. Priestor v manuskripte bol s úmyslom kolegiálnych rád venovaný indigovej modrej. Pri Bogdaniho metóde jej predchádzalo varenie hrudky indiga v čistej vode, priamo nad ohňom – rozdielne voči niektorým jeho súčasníkom, ako je v texte prízvukované, ktorí mali farbivo variť v octe alebo moči. Svojrúznym bolo postupné odstraňovanie červeného výťažku, ktorý sa z hrudky indiga, nerozpustnej vo vode, vylučoval varením. Nežiaduci roztok vylieval a do nádoby s farbivom následne prilieval čistú vodu. Postup opakoval až kým voda neostala číra. Bogdani to zdôvodnil tým, že odstraňovaná zložka farbiva spomal'uje

schnutie.<sup>484</sup> Umelcom spomínané červené sfarbenie roztoku je spôsobené vedľajšími zložkami nespracovaného indigového farbiva, ktoré majú štatisticky dlhší čas schnutia, než samotná modrá farebná zložka, indigotín.<sup>485</sup> Následne bola Bogdaniho metódou spracovaná modrá hmota opätovne usušená na papieri a buď sa uskladnila alebo rovno zomlela s malým množstvom vysychavého oleja, ktorý fungoval ako spojivo.<sup>486</sup> V iných rukopisoch sa zasa dočítame, že analogické postupy majú svoje nedostatky, vzhľadom na to, že kvapalina, v ktorej sa farbiarska hrudka varí, nemusí preniknúť do jej vnútra. Preto sa niektorými umelcami odporúčalo jej rozomletie v oleji na pastu, ktorá bola následne varená. Pri varení suchej práškovkej formy farbiva by trvalo celé dni,

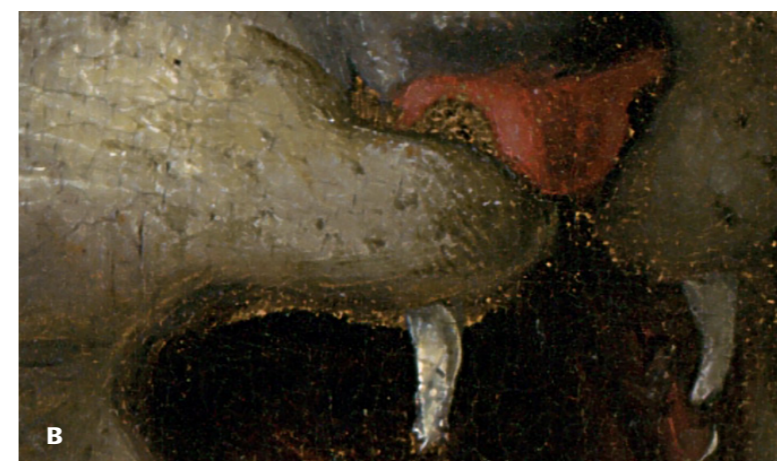
484 London, BL, fond: Western Manuscripts, MS 22950, fol. 42v.

485 Van Eikema Hommes 2004, s. 130.

486 London, BL, fond: Western Manuscripts, MS 22950, fol. 42v.



A



B

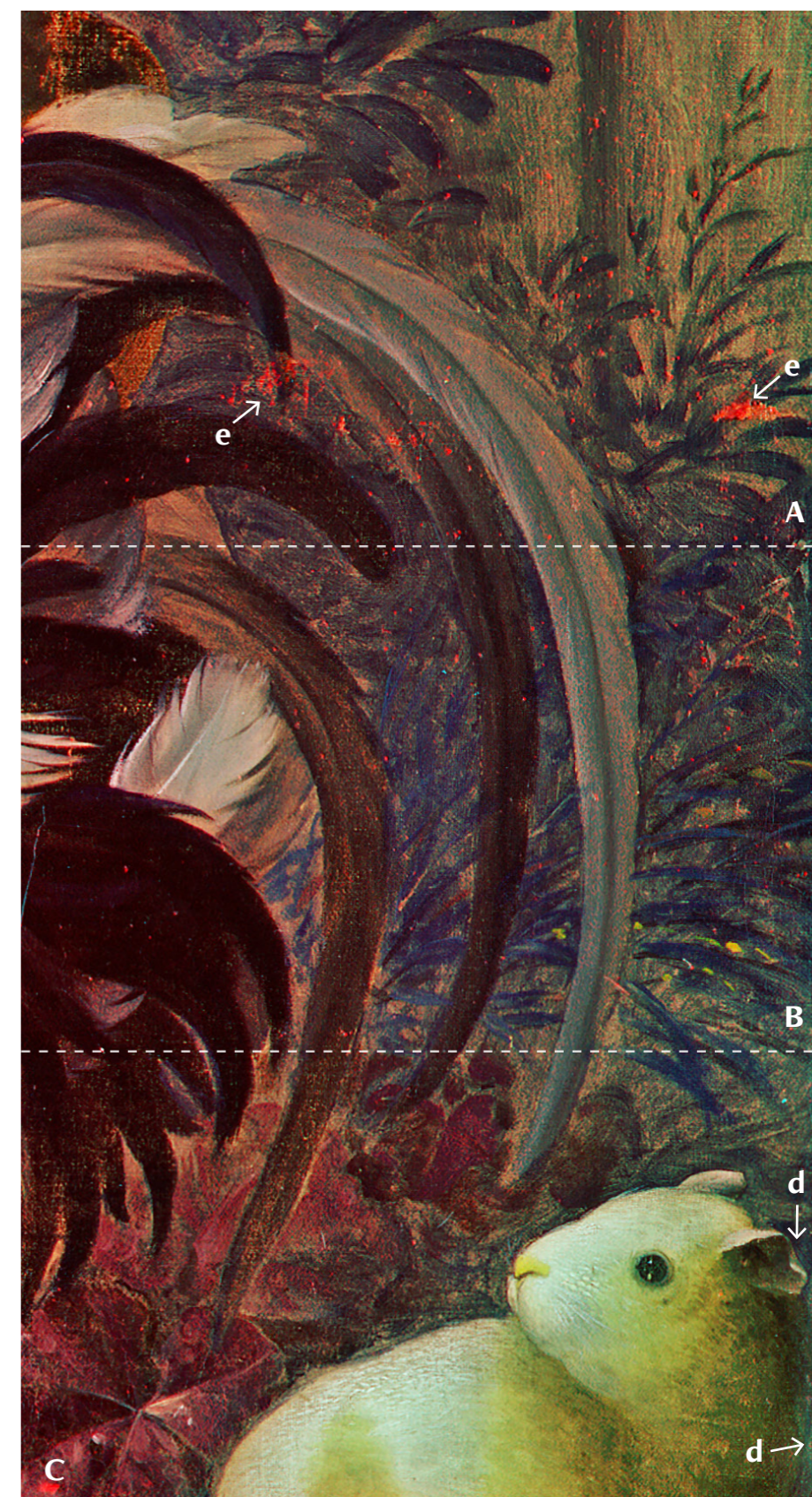
158 / Jakob Bogdani, Mačka medzi kohútmi,

A: detail hlavy mačky s farebne vyznačenými podkresbami;

B: podkresba v tvárovej oblasti mačky, pozorovateľná voľným okom



159 / Jakob Bogdani, *Mačka medzi kohútmi*, detail pravej časti obrazu vo VIS



160 / **Pozorovanie detailu diela *Mačka medzi kohútmi***, prevedeného do falošných farbiel (IR/R/G), dokazujúcich uplatnenie troch spôsobov maľby zelene, napravo s porovnaním vzorky medenky. A.) úsek olejomal'by so zeleňou, maľovanou zelenou zemou; B.) partie, ktoré sa javia ako modré, boli pravdepodobne lazúrované medenkou; C.) lokalita s uplatnením vrstvenia verditeru na zem zelenú; d.) podkresba; e.) poškodenia; f.) vzorka medenky vo VIS; g.) vzorka medenky v IRFC (IR/R/G).

kým by indigo kleslo na dno a bolo možné oddeliť ho od vody, octu alebo moču. Pri varení farebnej mastnej pasty sa po ochladení roztoku indigová farba zrazí a je možné oddeliť ju od vody, obsahujúcej nečistoty.<sup>487</sup>

Nanešťastie pre bádateľov, manuskript neuvádza pôvod indiga, s ktorým umelec pracoval. Tento údaj by nepochybne obohatil stále aktuálny diskurz o historicko-geografických okolnostiach využívania indigovej modrej. Modrá farebná zložka sa totiž môže extrahovať hneď z niekoľkých tropických druhov rastlín rodu *Indigofera*, obsahujúcich totožnú chemickú zložku, indigotín. Výhodou farbiva oproti ultramarínu a azuritu bola jeho nižšia cena, nevýhodou menšia farebná stálosť, tonalita a krycie vlastnosti. Išlo o dôležitú komoditu medzinárodného obchodu, nakoľko farbiami a maliarmi vysoko vyhl'adávané indigo pochádzalo z odľahlých tropických oblastí – z Indie a Guatemaly. Jeho import výrazne narástol v 17. storočí vďaka Nizozemskej východoindickej spoločnosti, podielajúcej sa na vysokej dostupnosti farbív z Východnej Indie. Od druhej polovice storočia sa o rozšírenie indiga v Európe pričínala Anglická východoindická spoločnosť, importujúca veľké kvantá tejto komodity z Gudžarátu.<sup>488</sup> Európskym bežne sa vyskytujúcim ekvivalentom farbív z tropických rastlín bol fermentáciou získavaný výťažok z borytu farbiarskeho, *Isatis tinctoria*, ktorý ale nedosahuje kvalít „pravého indiga“.<sup>489</sup> Výrazne nižšia efektívnosť borytu pri farbení bola príčinou toho, prečo umelci a farbiari volili radšej nákup jeho drahšieho zástupcu. Štyri libry tropického variantu mali mať totiž rovnakú farebnú výdatnosť ako 200 libier borytu.<sup>490</sup>

Prítomnosť indiga bola v Bogdaniho malbách potvrdená FTIR spektrometriou.<sup>491</sup> SEM-

487 Van Eikema Hommes 2004, s. 130.

488 Ibidem, s. 98.

489 Ibidem, s. 102–103.

490 Fairlie 1965, s. 490.

491 Archív NTM, Ivana Kopecká – Eva Svobodová, protokol 79/20/196-198.

-EDS analýzami a prvkovým mappingom bolo navyše preukázané, že autor modré farbivo zrážal na pálený kamenec, bohatý na hliník, fungujúci ako substrát. Prekryvom prvkového mappingu hliníka s optickou mikroskopiou vo viditeľnou svetle vďaka tomu získame veľmi dobrú predstavu aj o lokalizácii farbiva, ktoré je inak na organickej báze [obr. 161].

Ďalšie rastlinné farbivo, spomínané v texte, je takzvaná *pink*.<sup>492</sup> Ide o skrátené historické označenie *Dutch pink*, zaužívané pre žlté farbivo, známe aj ako *stil de grain*. Na rozdiel od dnešného chápania anglického výrazu *pink*, označenie, ktoré v texte nachádzame, bolo prevzaté z nemeckého slova *pinkeln*, čo znamená močiť. Žlté farbivo sa extrahovalo z rešetliaku, konkrétne z druhu *Rhamnus saxatilis*, historicky známeho pod triviálnymi názvami perzské, francúzske či aviňonské bobule.<sup>493</sup> *Stil de grain* nebola potvrdená v žiadnej odobratej vzorke z predmetnej dvojice obrazov. Identifikovanými žltými pigmentmi, vyskytujúcimi sa v autorových skúmaných prácach, sú žltý oker, neapolská žltá a olovnatá žltá. Bogdani ich zmiešaval s olovnatou bielobou pre dosiahnutie svetlejšieho, ľahšieho farebného tónu.<sup>494</sup>

Maliar odporúčal *stil de grain* kombinovať s modrými farebnými zložkami pre spodobenie zelene. Rukopis dosvedčuje, že základnou voľbou pre maľovanie zelene bolo zmiešanie tohto farbiva s verditerom.<sup>495</sup> Z textu sa nedozvedáme či ide o zelený verditer – teda syntetický variant malachitu, alebo jeho modrá odnož – synteticky pripravovaný azurit. Výhoda umelo pripraveného pigmentu spočíva najmä v jeho rádovo nižšej

492 London, BL, fond: Western Manuscripts, MS 22950, fol. 42r, fol. 43r.

493 Eastaugh – Walsh – Chaplin et al. 2013, s. 328–329.

494 Archív NTM, Ivana Kopecká – Eva Svobodová, protokol 80/20/199-201. – Neapolská žltá bola identifikovaná pri meraní SEM-EDS.

495 London, BL, fond: Western Manuscripts, MS 22950, fol. 42r.

cene.<sup>496</sup> Prítomnosť spektra, vyhovujúceho azuritu, pritom bola v zeleni potvrdená FTIR spektrometriou, spoločne so zelenou zemou, a následne overená SEM-EDS analýzami.<sup>497</sup> Stanovenie, či ide o prírodnú alebo umelú formu predmetného med'natého pigmentu sťažuje fakt, že azurit a modrý verditer (tak ako i malachit a zelený verditer) majú identické chemické zloženie, kvôli ktorému vykazujú rovnaké kvantitatívne výsledky pri analytických meraniach. Rozdiel medzi nimi spočíva v kvalitatívnych morfológických vlastnostiach – vo sférolitickom, pravidelnejšom a jednotne sfarbenom tvare zrn verditeru oproti nepravidelným, často doštičkovitým tvarom zrn rôznej veľkosti a heterogénnej farebnosti u azuritu, ktorý býva v prírodnej forme navyše sprevádzaný malachitom a kupritom.<sup>498</sup> Modré zrná, nájdené na zelených listoch a modrozelenom kohúťom chvoste u diela *Zápas kohútov s mačkou*, pozorované optickým mikroskopom s polarizovaným svetlom, svojou morfológiou svedčia o syntetickom pôvode predmetného med'natého pigmentu [obr. 163]. Objavené modré zrná majú totiž sférolitický tvar, podobnú veľkosť a homogénnu modrú farebnosť.

Maliar podľa pamätníka miestami miešal *stil de grain* s prírodným ultramarínom, a to aj vo forme lazúrnych vrstiev.<sup>499</sup> K obmedzenej aplikácii ultramarínu nemuseli viesť umelca ani tak farebné vlastnosti pigmentu ako jeho vysoká cena. Získaniu modrého pigmentu z lapisu lazuli totiž predchádzal náročný výrobný proces a na jeho cene sa podpísala aj jeho nepredvídateľná dostupnosť na trhu, zapríčinená importom su-

496 Eastaugh – Walsh – Chaplin et al. 2013, s. 392.

497 Archív NTM, Ivana Kopecká – Eva Svobodová, protokol 80/20/199-201.

498 Gettens – West Fitzhugh 1966. – Eastaugh – Walsh – Chaplin et al. 2013, s. 392. – Za konzultáciu a overenie záverov k identifikácii farbotvorných zrn ďakujem Ivane Kopeckej.

499 London, BL, fond: Western Manuscripts, MS 22950, fol. 42r.

rovej horniny z Afganistanu.<sup>500</sup> Prítomnosť ultramarínu bola potvrdená u obrazu *Zápas kohútov* v zmesi so smaltom a pravdepodobne indigom na svetlomodrých perách kohútieho chvosta vpravo. Rovnako aj na druhom skúmanom obraze boli na kohúťom chvoste zelenomodrej farby detegované stopy prírodného ultramarínu, tentokrát so zelenou zemou, olovnatou bielobou a azuritom (respektíve verditerom).<sup>501</sup>

Na svoju zeleň používal Bogdani aj zmes *stil de grain* a medenky – verdigris, prípadne s destilovanou medenkou v oleji, ktorú aplikoval vo forme lazúry. Miesta s uvedeným med'natým pigmentom izoloval lakom z kopálovej živice bezprostredne po vyschnutí, čím zabránil oxidácii a zmene farebnosti.<sup>502</sup> O pár desaťročí neskôr nachádzame rovnakú radu aj u Antonia Palomina (1655 – 1726) v jeho knihe *El Museo Pictórico y Escala Optica*, hoci tentokrát bez špecifikovania odporúčaného druhu laku pre daný úkon.<sup>503</sup> Žiadna z odobratých vzoriek však v sebe neobsahovala medenku. Infračervená reflektografia obrazu *Mačka medzi kohúťmi* poukazuje na rozdielnu priepustnosť a absorpciu žiarenia v rozdielnych partiách zelene, čo je viditeľné najmä na snímke vo falošných farbách, spájajúcej infračervený, červený a zelený kanál do RGB obrázku [obr. 159–160]. Modrá oblasť na snímke vo falošných farbách môže zodpovedať práve medenke. Na druhej strane je však nutné podotknúť, že ide iba o predbežnú hypotézu, nakoľko hodnovernosť danej metódy výrazne limituje lazúrny spôsob maľby s viacerými vrstvami, tvorenými heterogénnymi zmesami s rôznymi spojivami.

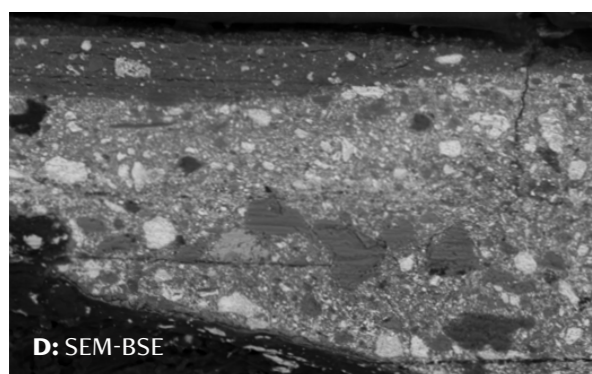
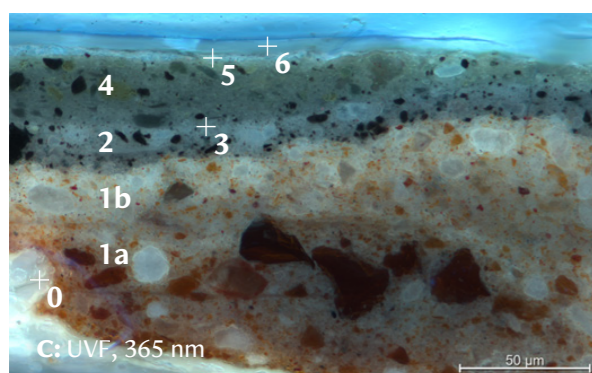
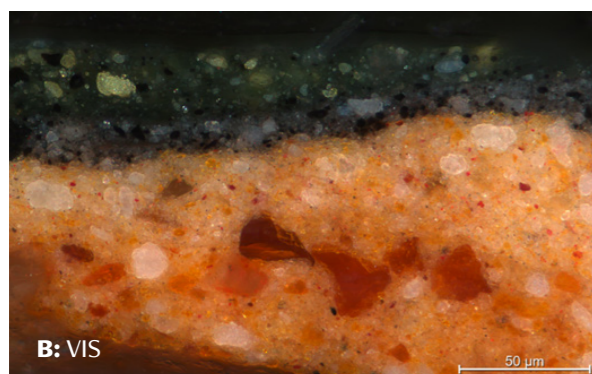
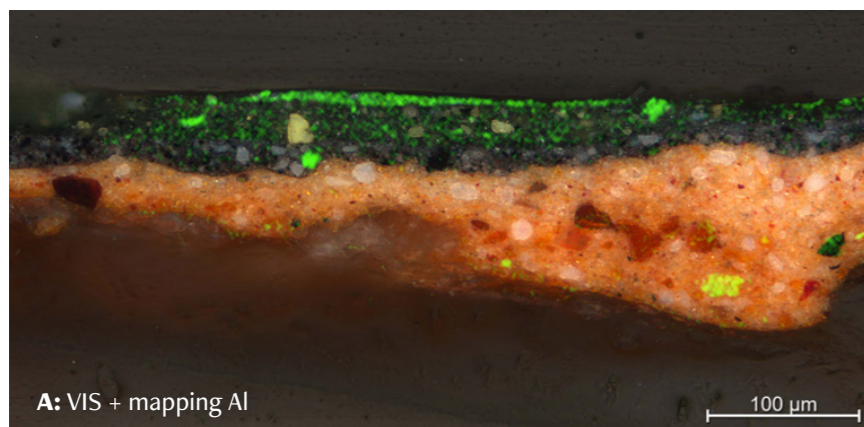
Tak ako indigo a *stil de grain*, organického pôvodu je tiež Bogdaním používané červené farbivo

500 Eastaugh – Walsh – Chaplin et al. 2013, s. 225.

501 Archív NTM, Ivana Kopecká – Eva Svobodová, protokoly 79/20/196-198 – 80/20/199-201.

502 London, BL, fond: Western Manuscripts, MS 22950, fol. 43r.

503 Palomino 1724, s. 327–330, 333–334. Citované podľa Van Eikema Hommes 2002, s. 97, ref. 131.



161 / Vzorka SNG O2/2,  
modrozelená, kohút vl'avo

A.) fotografia mikroskopie nábrusu s mierkou 100 μm v polarizovanom svetle a grafickým prekryvom SEM-EDS mappingu (zelená farba), zaznamenávajúceho prítomnosť hliníka, v danej vzorke viazaného najmä na výskyt kamencového substrátu (horá zelená línia) a aluminosilikátových zŕn; B.) fotografia mikroskopie nábrusu s mierkou 50 μm v polarizovanom svetle; C.) fotografia nábrusu s mierkou 50 μm v UV svetle; D.) SEM snímok spätne odrazených elektrónov.

Stratigrafia: 0.) šeps; 1a – 1b.) okrový aluminosilikátový podklad v dvoch vrstvách, obsahujúcich olovnatú bielu s prímiesou kriedy; 2.) sivočierna spodná vrstva, obsahujúca kostnú čerň a aluminosilikátové zrná; 3.) izolácia; 4.) zelená vrstva s obsahom zelenej zeme, kostnej černe a neapolskej žlte; 5.) tenká lazúra s indigom, vyzrážaným na pálený kamenec; 6.) záverečná laková vrstva.

karmín, extrahované z červca nopálového (*Dactylopius coccus*), parazitujúceho v Strednej Amerike na opunciách.<sup>504</sup> Svojským je Bogdanim aplikované lokálne prekryvanie vermilionu, resp. rumelky, práve karmínom. Podľa výpovede mal takto dosahovať syté červené tóny v miestach, kde sa mu to žiadalo – konkrétne pri mal'be homárov a okvetných lístkov ruží [obr. 162].<sup>505</sup> Okrem navodenia žiadaného optického efektu spočívala výhoda tohto postupu vo väčšej farebnej trvanlivosti rumelky, ktorá časom černie. Výrazný červený vermilion ostáva pritom farebne stále a viditeľný

<sup>504</sup> Eastaugh – Walsh – Chaplin et al. 2013, s. 92.

<sup>505</sup> London, BL, fond: Western Manuscripts, MS 22950, fol. 42r.



162 / Jakob Bogdani, Kvetinové zátišie, ca. 1684 – 1694  
olej, plátno, 62 × 49 cm

Budapest, Magyar Nemzeti Galéria / SZM

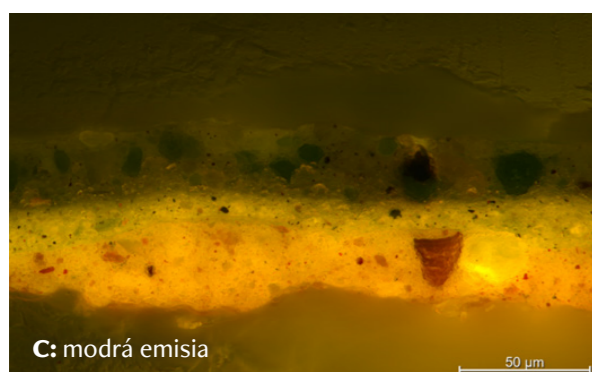
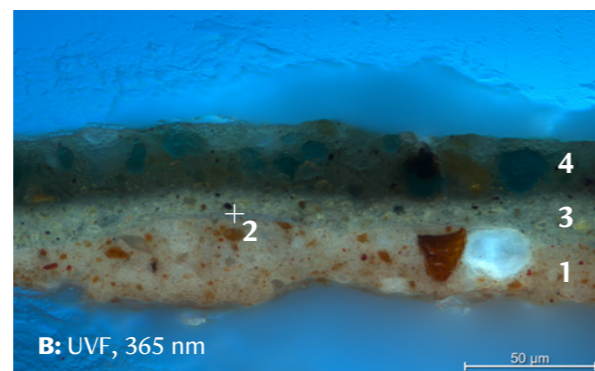
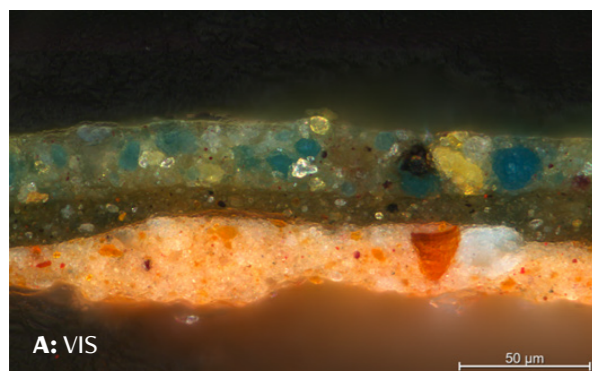
A.) detail žltej lazúry na zelenej stonke ruže;

B.) detail ruže s viditeľnou červenou lazúrou vo vnútri kvetu

aj pod degradovanými karmínovými lazúrami.<sup>506</sup> Pre overenie aplikácie uvádzanej výtvarnej procedúry v skúmaných dielach bola odobraná vzorka zo Zápasu kohútov, zo sýtočervenej časti kohútieho krídla, kde bol odhadovaný analogický výtvarný princíp. Spektrá FTIR vo výsledku poukázali na využitie karmínového laku. Ten bol však daný nie na vrstvu rýdzej rumelky, ale na zmes červenej hlinky s rumelkou a karmínom, čo preukázal multimodálny výskum za použitia FTIR, Ramanovej spektrometrie a SEM-EDS [obr. 164].<sup>507</sup>

<sup>506</sup> Van Eikema Hommes 2002, s. 36.

<sup>507</sup> Archív NTM, Ivana Kopecká – Eva Svobodová, protokol 79/20/196-198. – SEM-EDS bolo realizované autorom tejto práce separátne.



163 / Vzorka SNG O3/1, zelená z listu

A.) fotografia mikroskopie nábrusu s mierkou 50 μm v polarizovanom svetle; B.) fotografia nábrusu s mierkou 50 μm v UV svetle; C.) fotografia nábrusu s mierkou 50 μm, osvetlená modrou emisiou.

Stratigrafia: 1.) okrový aluminosilikátový podklad, obsahujúci olovnatú bielobu s prímiesou kriedy; 2.) izolácia; 3.) vrstva so zelenou zemou; 4.) zelenomodrá vrstva s modrým verditerom, zemou zelenou, neapolskou žltou a zrnami realgaru.

### Spojivá a laky

Bogdani vo svojej tvorbe aplikoval podľa manuskriptu dva druhy lakov. Lak z mastixovej živice používal Bogdani na aplikáciu lazúr, do ktorých bola pridaná minerálna alebo organická farba a vysychavý ľanový olej.<sup>508</sup> Výsledky FTIR poukázali na výskyt živíc so spektrami, korešpondujúcimi s mastixom a kopálom v súvrstviach skúmaných diel. Nemožno však s určitosťou vylúčiť, či nejde o pozostatky neskoršieho reštaurátorského zásahu a taktiež nebolo možné spoľahlivo diferencovať kopálovú a mastixovú živicu.<sup>509</sup> Identifikáciu starých živíc mimoriadne komplikuje zmena jeho zloženia na molekulárnej úrovni, ktorá môže byť natoľko výrazná, že kľúčové chemické zložky čerstvej živice nemusia byť identifikovateľné analytickými chemickými metódami, nehoriac o reštaurátorských zásahoch ako je dubláž, kde použitý lep dokáže preskupiť celé maliarske

<sup>508</sup> London, BL, fond: Western Manuscripts, MS 22950, fol. 42v.

<sup>509</sup> Archív NTM, Ivana Kopecká – Eva Svobodová, protokoly 79/20/196-198 – 80/20/199-201.

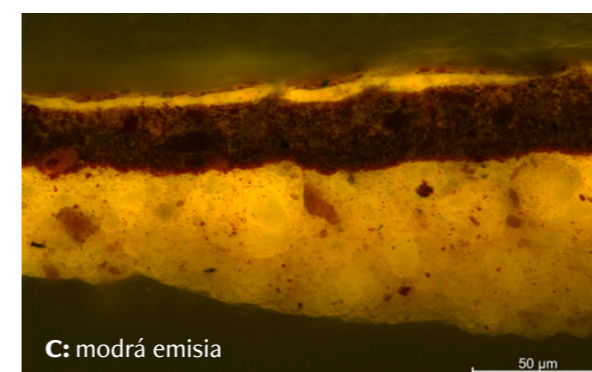
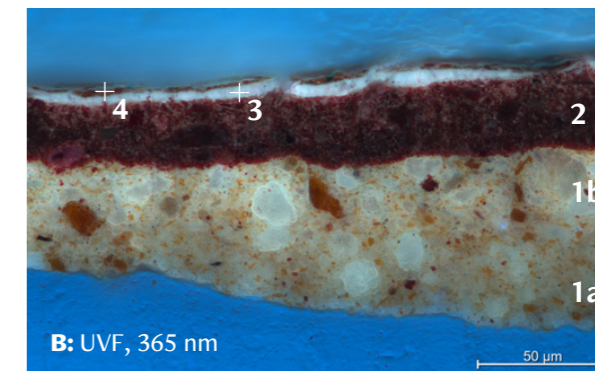
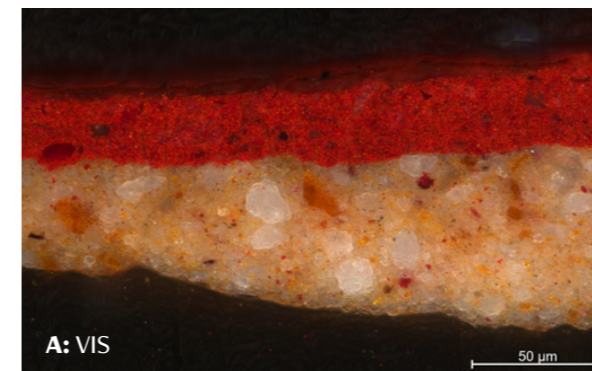
súvrstvie a na originálne materiály navyše vplýva vysoká teplota.<sup>510</sup>

Kopálovú živicu používal umelec podľa rukopisu aj na izoláciu medenky, čím zamedzil jej oxidácii.<sup>511</sup> Používanie kopálu je v odbornej literatúre pomerne problematickou záležitosťou. V rozpore s jeho konvenčným časovým zaradením do začiatku 18. storočia vyšla už roku 1685 v Londýne krátka príručka „A Short Introduction to the Art of Painting and Varnishing“, kde jej autor odporúča pri lakovaní používať kopál v zmesi viacerých živíc. Uvádza napríklad sandarakovú a mastixovú.<sup>512</sup>

<sup>510</sup> K náročnosti identifikácie starých lakov pozri: Phenix – Wolbers 2012, s. 530.

<sup>511</sup> London, BL, fond: Western Manuscripts, MS 22950, fol. 43r.

<sup>512</sup> Smith 1685, s. 5–6. „To make the Varnish. Take half a pound of Gum Sandrock (sic!) four ounces of Gum Animy, two ounces of Gum Copal, one ounce of Mastick and half an ounce of Mastick and half an ounce of Tackamahacka, steep your Gumlack twenty four hours in water in a course bag, then put to it a Lump of hard Soap, the bigness of an Egg and chafe it well about half an hour to beget a lather to take as much of the Red Tincture from it as you can, then clean the Soap from it with water, then make it very



164 / Vzorka SNG O2/1,

červená z kohútieho krídla vl'avo

A.) fotografia mikroskopie nábrusu s mierkou 50 μm v polarizovanom svetle; B.) fotografia nábrusu s mierkou 50 μm v UV svetle; C.) fotografia nábrusu s mierkou 50 μm, osvetlená modrou emisiou.

Stratigrafia: 1a – 1b.) okrový aluminosilikátový podklad v dvoch vrstvách, obsahujúcich olovnatú bielobu s prímiesou kriedy; 2.) červená spodná vrstva, tvorená červenou hlinkou, obsahujúca karmín, vyzrážaný na pálený kamenec, a zrná rumelky; 3.) karmínová lazúrna vrstva v substráte páleného kamenca, obsahuje olovnatú bielobu a zrná červenej hlinky; 4.) tenká vrstva červenej hlinky, obsahuje olovnatú bielobu a kriedu.

Ešte skoršie záznamy súvisia s praxou Orazia (1563 – 1639) a Artemisie Gentileschi (1593 – 1656), a s použitím takzvaného „jantárového laku“.<sup>513</sup> Už

toto súdobé nepresné označenie vypovedá o farbe kopálovej živice, ktorá má popri vysokej priehľadnosti teplé farebné tóny.<sup>514</sup>

V súvislosti s Bogdaniho praxou v oblasti lakovania nachádzame v archívalii komentár pozorovateľa a zároveň autora pôvodného manuskriptu: „all over I did see a great part of his Work sink on“.<sup>515</sup> Nie je celkom jasné, či bola autorova poznámka pozitívna a myslelo sa ňou vyschnutie záverečného laku a lakových lazúr či izolácií. Keďže tento komentár je adresovaný nie explicitne k problematike laku, ale tvorbe ako takej, treba zobrať do úvahy aj možnosť, či nebol výraz „[to] sink on“ myslený ako zaužívané anglické označenie „to sink in“, historicky používané v oblasti ma-

*dry either in the Sun or before the Fire, then bruise all your other Gums, that is, your Gum Animy, very small, and the other but as gross Pepper, then divide all your Gums into two equal quantities, and put them severally into 2 glass bottles that hold 3 quarts a piece, then into each bottle put two quarts of Spirit of Wine, stop them close & keep them in a moderate heat before the fire for six or seven days, shaking, em once an hour to prevent the Gums for settling to the botom, then take it from the fire and let it rest twenty four hours, then through a cloth into a clean Bottle, pour as much off as will run perfectly clear and let the remainder settle again, and as it becomes clear pour it off as before.“ – Porovnaj napríklad s publikáciou Phenix – Townsend 2012, s. 258, kde je používanie kopálu na účely lakovania výtvarných diel nepresne datované na obdobie od začiatku 18. storočia.*

<sup>513</sup> Leonard – Khandekar – Carr 2001, s. 9–10. U Orazia Gentileschiho bola prítomnosť kopálu potvrdená plynovou chromatografiou s hmotnostnou spektrometriou. Autori štúdie upozor-

ňujú, že za jantár sa ešte v 17. storočí bežne považovali aj neskamenené a čiastočne skamenené živice ako napríklad kopál. V Európe sa táto surovina objavila už roku 1577.

<sup>514</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>515</sup> London, BL, fond: Western Manuscripts, MS 22950, fol. 42v.

## PALETA JAKOBA BOGDANIHO

	M	V
● indigo	✓	✓
● ultramarín	✓	✓
● modrý verditer	✓	✓
● smalt	—	✓
● verdigris	✓	✓
● zem zelená	—	✓
● karmín (košenila)	✓	✓
● červený oker	—	✓
● vermilion	✓	✓
● realgar	—	✓
● svetlohnedý oker	—	✓
● stil de grain	✓	—
● žltý oker	—	✓
● olovnato-ciničitá žlt'	—	✓
● neapolská žlt'	—	✓
● čierna krieda	✓	—
● kostná čerň	—	✓
○ olovnatá bieloba	—	✓
○ biela krieda	—	✓
○ sadra	—	✓
○ ľanový olej	✓	✓
○ glej	—	✓
○ kopál	✓	—
○ mastix	✓	—
○ kamenec pálený	—	✓

Tabuľka / Sumár komparatívneho výskumu. Porovnanie výskytu maliarskych materiálov v manuskripte *Memorandum Book of Osias Humphry* (stĺpec M) a v skúmaných vzorkách (stĺpec V). Materiály sú zoradené podľa farebnosti.

liarstva. V tom prípade by mal Bogdaniho kolega na mysli vyblednutie farebnosti, respektíve „tupý“ vzhľad mal'by s matným efektom.<sup>516</sup> To ale neko-rešponduje s výborným stavom zachovania umelcových obrazov, ktoré majú dodnes svieže a jasné farby. Ostatne sám Bogdani prikladal trvácnosti ním aplikovaných farebných zložiek veľkú váhu, o čom svedčí jeho vlastná výpoveď.

### Záver a hypotézy

Z výsledkov celkového kvantitatívneho porovnanie materiálov, uvádzaných v archíválii, s materiálmi, identifikovanými v odobratých vzorkách [tabuľka], možno vzniesť viaceré kvalitatívne závery a hypotézy. Z kombinovaného výskumu vyplynulo, že iba dvojica signovaných malieb zo Slovenskej národnej galérie bola z celkovo šiestich skúmaných obrazov zo Slovenska pravými dielami Bogdaniho.<sup>517</sup>

Z celkového počtu jedenástich v archíválii uvádzaných výtvarných materiálov, bol v dvojici signovaných malieb potvrdený výskyt iba siedmich z nich, pričom spoľahlivo môžeme u skúmaných hmôt vyvrátiť iba farbivo *stil de grain*. Vzhľadom na predchádzajúce invazívne reštaurátorské zásahy a náročnú chemickú identifikáciu lakových živíc, nebolo možné spoľahlivo rozoznať aplikované živice. *Summa summarum*, z celkového počtu 25 materiálov, asociovaných s Bodanim a jeho dielňou vďaka archíválii a odobratým vzorkám, uvádzala archívália 44% z nich a technologický výskum preukázal výskyt až 84%. To svedčí

<sup>516</sup> Pozri napríklad **Bissell 1999**, appendix IV, s. 176. Autor tento pojem rozoberal v spätosti s „jan-tárovým lakom“, obsahujúcim kopál, v tvorbe Gentileschiovcov. Tomuto negatívne efektu, ktorý je u olejomal'by bežný, sa predmetní používatelia tohto laku vraj vyhli. – Výraz „*sink in*“ sa používal aj pre jav „vpitia sa“ mal'by do podkladu, spôsobujúci stmavnutie farieb. Tento prípad ale nesúvisí so záverečnými lakovými úpravami. Pozri: **Williams 1853**, s. 17.

<sup>517</sup> Pozri jednotlivé prípadové štúdie v tejto kapitole, v jej 11. časti.

jednoznačne o tom, že tento druh archíválii nemožno používať ako výlučný zdroj a argument pri výskume autorstva.

Ako bolo uvedené, organická žlt' *stil de grain* nebola nájdená na žiadnom zo skúmaných diel. Miesto nej používal Bogdani neapolskú žlt', prípadne možno aj olovnato-ciničitý pigment. V archíválii spomínal umelec *stil de grain* viackrát a okrem nej neuviedol žiadnu inú žltú farebnú zložku svojich malieb. Čo ak toto farbivo vo svojej neskoršej tvorbe Bogdani vylúčil zo svojej palety? Ak by to tak bolo, mali by sme podpornú indíciu pre časové zaradenie jeho diel. Pre takú hypotézu, žiaľ, nemáme spoľahlivé dôkazy, vzhľadom na to, že doteraz boli hlbšie skúmané iba dve Bogdanimu presvedčivo autorsky prisudzované diela. Zdanlivo exaktný výskum tohto druhu by bol limitovaný neexaktným datovaním maliarových obrazov, ktoré nemá oporu v autorových vlastných značeniach a len zriedkakedy vieme časové zaradenie jeho tvorby identifikovať bližšie archíváliami. Pretrvávajúcou úlohou je ešte väčšie prehlbovanie znalostí o umelcových výtvarných postupoch a tiež o praxi jeho spoločníka, Tobiasa Stranovera.

### Prepis a preklad rukopisu<sup>518</sup>

V októbri  
1691 mi pán Bocdan, maliar kvetín,  
vyzradil a ukázal:

Svoje kvetiny navrhuje z hlavy, voľným štýlom kriedou na plátne. Potom namal'uje všetky jeho ruže, klinčeky a tulipány na látku aj so stonkami. Mal'uje ich jednotlivo na podklad plátne na jar a v lete, a kvetiny v pozadí podľa skíc a dokončených malieb |.

Rumelku na tulipány a ruže kombinuje s mastixom a terpentínom. Z nich si robí lak nad ohňom. Ten

<sup>518</sup> **London, BL**, fond: Western Manuscripts, MS 22950, fol. 41v–43v.

mieša so všetkými farbami s trochou vysychavého oleja. Zmiešanie laku s trochou vysychavého oleja má za následok vyschnutie do polhodiny počas leta. Tak môže mal'ovať a častejšie vytvárať lazúry, a byť hotový za deň. Vraví, že jednoduchá mal'ba ruže či kvetov má uhladenú ľahkosť ako email. Svoju zeľň mal'uje s verditerom a *stil de grain* žltou, na niektorých miestach s ultramarínom a *stil de grain*, a používa lazúru s ultramarínom a *stil de grain*. V niektorých jasných partiách, kde svetlo prežaruje cez listy a veľmi syté miesta, dáva lazúry s destilovanou meďenkou a *stil de grain*.

Vraví, že na jar mal'uje kvety a v lete kvety a ovocie. Ak je sezóna, tak aj homáre a ustrice. V zime zasa kúsky s hydinou a kuchynským riadom.

Dá spolu dve či tri ruže a konárik s listami, a voľne ich naaranžuje, nepravidelne a slobodne. Vyberá si z rozličných farebných listov, zelených listov, niektorých so žltými *stil de grain* a červenými bodkami, aby došlo k čo najväčšej farebnej rozmanitosti, ktorá spraví z kvetinovej mal'by... len zriedka. Vraví mi, že indigo má byť syté. Tvrdí, že niektorí nechávajú indigo vriieť v moči alebo octe. On ho varí v čistej vode nad ohňom, kým sa z neho extrahuje červený výťažok. Červený roztok vyleje a indigo ďalej varí v čistej vode, kým tam nebude žiadne červené zafarbenie. Pretože vraví, že červený výťažok bráni schnutiu. Keď je preč, treba to zomlieť v oleji. Za sucha ho možno nechať v hrudke na papieri. Zaschne temer sám, s minimom vysychavého oleja.

Ďalší rozhovor, ktorý som mal s pánom Bodane: Mám dva laky – jeden na mal'ovanie s farbami, ďalší na záverečné lakovanie po celej ploche. Veľkú časť jeho prác, ktorú som videl, sa „vpila“. Prvý lak je miešaný z jedného dielu mastixu a z dvoch dielov terpentínu. Vezmi mastix, rozpracuj ho a daj do terpentínu v nádobe. Priviaž kúsok papiera alebo pergamenu k otvoru a urob doňho dierku. Polož nádobu do hlinenej formy na pečenie, naplnenej pieskom a daj ju na tehly



vo vhodnej vzdialenosti od ohňa. Zdvihni nádobu, pretras ju a daj ju znova do formy, kým sa to nerozpustí. Vraví, že je najlepšie robiť záverečný lak – najlepší na svete – na obrazy (aj malé obrazy), ktorý bol lakom čo pán Staplost, maliar v Norwichi, dával na svoje malé obrázky, tak, že musíš zobrať čiru kopálovú živicu a spracovať ju na prášok. Daj jeden jej diel ku dvom dielom terpentínu a daj ju do piesku rovnakou metódou, ako si to robil s mastixom, kým sa to nerozpustí.

---

Teraz, pre použitie mastixového laku s tvou bielu pridaj kvapku alebo dve s malým množstvom vysychavého oleja, pridaj k farebným plochám tvojich ruží a aplikuj to. Ozvláštni ďalšie listy ultramarínom, keď už si namaloval ruže (či kvety) a nechaj to stáť dve či tri hodiny. Keď je to dostatočne suché, maluj znova a rýchlo to zakonči. Vnútornú stranu lakuj s karmínom. A ak si nepoužil túto metódu, nemohol si to dokončiť tak rýchlo.

---

Pán Bodon mi povedal, že na svojich homároch dáva lazúru s vermilionom a karmínom – inak by nemohli byť také sýte. Drží to a má to dobrú hustotu. Vravil mi,

že vnútornú stranu ruží lakuje s karmínom. Zelené lístky ruží zasa s rozličnými farbami – kontrastnými farbami a svetlou zeleňou po vyschnutí. Dáva lazúru zo stíl de grain a ultramarínu. Makové kvety a ich zelené listy robí so svetlou zelenou a na niektoré miesta, kde cez nich žiari svetlo, ich lokálne lakuje s destilovanou medenkou v oleji. Hneď po vyschnutí ich zalakuje kopálovým lakom, inak by sčerneli. Vraví, že kvetiny nemôže malovať inokedy, než na jar a v lete. V zime nie preto, lebo nemá peniaze, aby si maloval podrobné skice na jar, aby ich mohol použiť v zime, a tak by ho v tom čase zabezpečili. Ak niekto má čas a zdroje, aby namaloval nejaké skice na jar či v lete s kyticami ruží a listov pospolu, a ďalšími kyticami kvetov v rovnakom období, nech ich starostlivo dá do vázy alebo črepníka. Dobrá a voľná kompozícia je najlepšou pomocou.

---

Pán Bodane mi vyzradil najlepšiu cestu ako pripraviť ľanový olej biely a čistý: Vezmi formu s pieskom s malou dierkou na spodku. Pod ňu daj ďalšiu nádobu v malej vzdialenosti. Nalej ľanový olej na piesok do zdvihnutej formy, tak aby sa olej po precedení prelial. Nalej ten istý olej na nový piesok a zdvihni formu. Toto urob tri alebo štyrikrát, kým nebude biely a čistý.

## 10. Bogdaniho epigóni: Tobias Stranover a „tí ďalší“

Poznanie personálneho rozsahu a fungovania Bogdaniho dielne je temer úplnou neznámou. Umelec si pravdepodobne zvolil úzky okruh spolupracovníkov, primárne zamestnávajúci svojich príbuzných. Umeleckej práci sa v rámci dielne totiž pravdepodobne venovali iba jeho syn a synovec, pričom iba druhý z menovaných – Tobias Stranover, ktorý sa neskôr oženil s majstrovou dcérou, ostal naďalej verný maliarskej profesii. Korene Stranoverovej rodiny siahajú do Sedmohradska a dávnejšie i na územie dnešného Slovenska.<sup>519</sup> Do Anglicka sa maliar nastahoval ako osemnásťročný, krátko po smrti otca Jeremiasa.<sup>520</sup>

Niečo o tejto jeho životnej etape sa dozvedáme z rukopisu jeho dcéry s titulom „*Dejiny princa z Moldavska*“, ktorý však nikdy nebol plne zverejnený a tohto času sa nachádza v súkromnej zbierke.<sup>521</sup> Pani Gordon – Bogdaniho vnučka, mala text adresovať pani Claytonovej, manželke Sira Everarda Buckwortha.<sup>522</sup> Bizarne znejúci obsah manuskriptu, ktorý veľmi oklieštene prezentoval Miklós Rajnai, vypovedal o pôvode rodiny pani Gordonovej. Miesto toho, aby vyzdvihla Bogdaniho a Stranoverove úspechy na poli anglického maliarstva, tieto ich aktivity autorka takmer úplne zaprela a sústredila sa na romantické, rozprávacie o svojom zrejme vyfabrikovanom aristokratickom pôvode. Rukopis obsahuje informáciu o tom, že keď sa po smrti svojich rodičov Stranover dostal do Anglicka, Bogdani sa k nemu mal správať chladne, rovnako ako k jeho spolucestovateľovi, grófovi Bethlenovi. Vraj sa im od neho nedostalo povzbudenia ani pomoci a preto

---

519 Rajnai 1989, nestr. – Rajnai 1991, s. 175. – Binder 2013, s. 5. – Ludiková – Stojkovičová 2015, s. 54–55.

520 Gömöri 1986, s. 292–293. – Rajnai 1991, s. 176.

521 Manuskript „History of the Prince of Moldavia“ vlastní pán Simon Jervis, potomok Sira Everarda Buckwortha. Vid’ Rajnai 1991, s. 178, ref. 28.

522 Ibidem, s. 176.

po dvoch rokoch z Anglicka odišli. Počas cesty do Sedmohradka sa Stranover vo Viedni dozvedel o bratovej smrti a o konfiškácii rodinných majetkov, preto mu neostalo nič iné, iba sa do Londýna vrátiť ku svojmu poslednému žijúcemu príbuznému, u ktorého hľadal ochranu a pomoc.<sup>523</sup>

Pri zhliadnutí Stranoverových aktuálne známych diel si môžeme všimnúť markantný rozdiel, robiaci pomyselnú čiaru medzi umelcovou rannou a pokročilejšou tvorbou. Tým rozdielom je schopnosť výtvarného vyjadrovania perspektívy a pôsobenia svetla a tieňa, ktorej sa umelcovi dostalo až po jeho vyškolení Bogdaním. Stranoverov výrazný maliarsky posun si všimol aj Christian Ludwig von Hagedorn (1712 – 1780), prudko kritizujúci maliarove slabé schopnosti vyjadrenia svetelnej modelácie, ktoré registrujeme vo viacerých jeho obrazoch.<sup>524</sup> Autor svojským spôsobom reflektoval aj priestorové vzťahy medzi vyobrazovanými predmetmi. Evidentné je to najmä v „jeho“ obrazoch z Národného múzea v Brukenthali [kat. 171–172] – ak teda prijmeme ich prisudzované autorstvo Stranovera, ktoré presadzoval Miklós Mojzer.<sup>525</sup> Neskôr sa ale umelec podľa Hagedornových slov „napravil“ v Anglicku:

*Rozhádzte hroznové bobule a budete mať tvary bez súdržnosti, také ako u TStranovera (sic!), kde má každý tvar rovnako rozptýlený lesk a chce, aby sa mu dostalo rovnakej pozornosti. Tento umelec maloval strapec hrozna dobre, ale chýbala mu harmónia celku a nebolo uňho vidieť Tizianovo pravidlo. Dobre, že mu Anglicko rozviazalo oči a že sa v tomto napravil. Potom si jeho obrazy našli miesto v zbierke znalca akým bol Richard Mead.<sup>526</sup>*

---

523 Ibidem, s. 177.

524 Von Hagedorn 1762, s. 157–158.

525 Mojzer 1993, s. 198–202, kat. 49–50.

526 Von Hagedorn 1762, s. 157–158. Vo francúzskej verzii: „Eparpillez les grains de la grappe, vous aurez des figures sans liaison vous aurez une composition dans le goût d’un TStranover, où chaque figure perce avec un éclat égal & veut être vue la première.

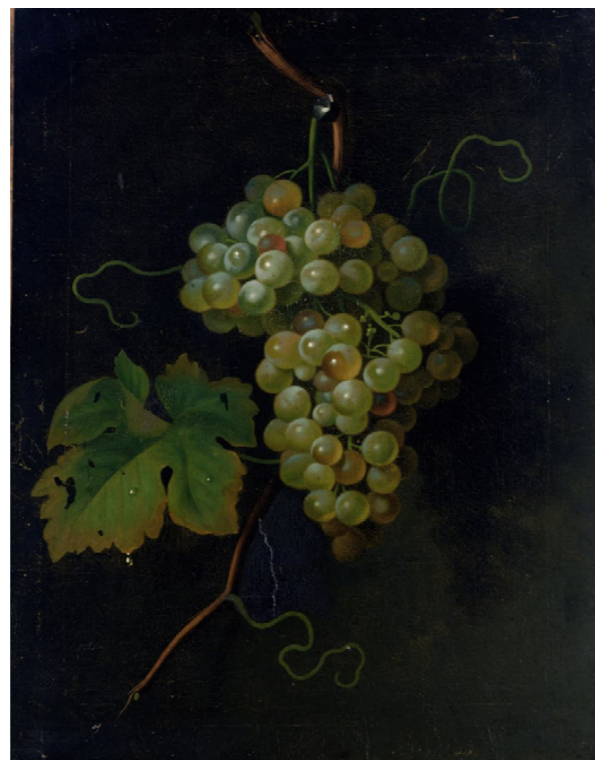


165 / Tobias Stranover, **Pinka s hroznom, jablkami a figou**, nedatované  
olej, plátno  
súkromná zbierka

Tobias Stranover počas svojho pôsobenia v Bogdaniho dielni postupne vstrebával maliarske postupy svojho majstra a progres, opísaný Hagedornom, pozorujeme aj zo zachovaných maliarskych prác. V jeho ranom období skutočne pozorujeme náramne trblietavé bobul'ovité ovocie [kat. 169, obr. 165], pripomínajúce skôr sklené guľôčky, ako i zreteľne kvalitnejšie mal'by, komponované minimalisticky na spôsob Adriaena Coorta (ca. 1665 – 1707/1710) [obr. 167].<sup>527</sup> V neskoršom období sa dokonca stretáme i s mal'bami, ktoré by sme bez signatúry azda pripísali

*Cet Artiste peignoit bien une grappe de raisin isolée: il ne lui a manqué que l'harmonie du tout & de voir dans sa grappe la règle du Titien. Il est à préfumer que l'Angleterre lui a dessillé les yeux & qu'il s'est corrigé dans cette partie, puis que ses tableaux ont trouvé place dans la collection d'un connoisseur comme Richard Mead.*

527 Adriaen Coorte, *Zátišie so strapcom hrozna, dvomi mišpul'ami a motýľom*, 1687, olej, plátno, 33 × 26,5 cm, súkromná zbierka.



166 / Tobias Stranover, **Strapec hrozna**, 1704 – 1731  
olej, plátno, 47,5 × 36,5 cm  
Hamburg, Hamburger Kunsthalle

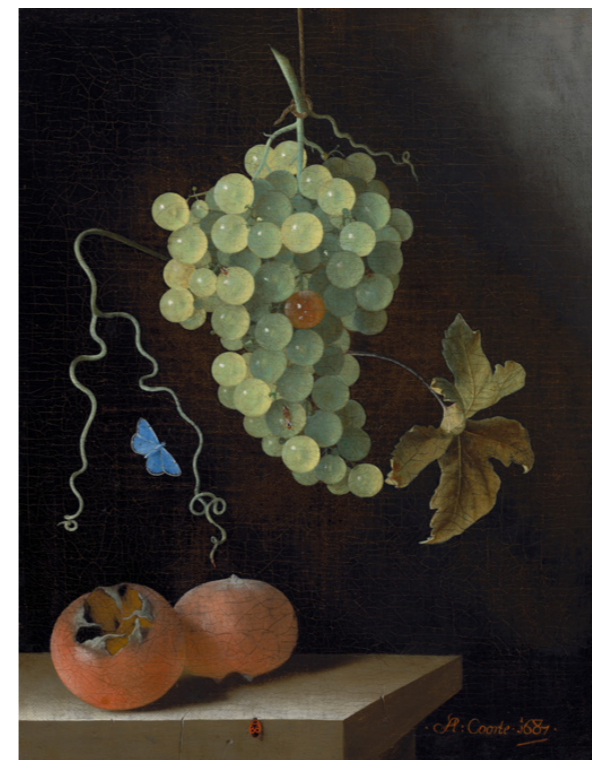
Bogdanimu [kat. 165, obr. 1]. Nápomocné boli pre umelca nepochybne Bogdaniho prípravné štúdie, ktorých časť po svojom majstrovi preukázateľne zdedil.<sup>528</sup> Vďaka nim sa stretáme s opakovaním Bogdaniho ovocných a zvieracích motívov [obr. 168–169].

Stranover po sebe zanechal i práce, zamýšľané ako úžitkové predmety. V spolupráci s tkáčom, Williamom Bradshawom (fl. 1728 – 1775), vytváral návrhy čalúnení mahagónových kresiel s kvetinovými dekoráciami s kyticami, košíkmi a vázami, inšpirovanými rytinami Jean-Baptistu Monnoyera.<sup>529</sup> Štvoricu zo série kresiel, pochádzajúcich z obdobia pred rokom 1732, kedy sa cesty Stranovera a Bradshawa rozišli, pôvodne z významného rokokového sídla Chesterfield House, uchováva Metropolitné múzeum v New Yorku [obr. 170].<sup>530</sup>

528 Pozri časť 8 v tejto kapitole.

529 Sheppard 1966, s. 517. – Beard 1997, s. 167–168.

530 Beard 1997, s. 167–168.



167 / Adriaen Coorte, **Zátišie so strapcom hrozna, dvomi mišpul'ami a motýľom**, 1687  
olej, plátno, 33 × 26,5 cm  
súkromná zbierka

Okrem čalúnených stoličiek zaujme aj monumentálnejšia tapiséria *Smrť zajaca* s loveckou scénériou z roku 1729, so signatúrami oboch pánov, vytvorená pôvodne pre Belton House v Lincolnshire.<sup>531</sup> V tomto prípade Stranover nefungoval ako návrhár. Jeho úlohou bolo zrejme vytvorenie kartónov podľa predlohy Johna Woottona (ca. 1686 – 1764), prípadne fungoval i ako Bradshawov obchodný partner.<sup>532</sup> Okrem Woottonových predlôh pracuje tapiséria so vzormi z rytín Jean-Baptistu Monnoyera.<sup>533</sup>

Tobias Stranover zomrel roku 1756 v meste Bath. V miestnom periodiku bolo o jeho odchode napísané, že zomrel „pán Stranover, ktorý bol známy svojimi mal'bami ovocia a vtákov“. Svoje posled-

531 *Ibidem*, s. 167. Tapisériu zo sídla Belton House predal roku 1929 Lord Brownlow. Dnes sa nachádza v súkromnom vlastníctve, u britského majiteľa.

532 Sheppard 1966, s. 517.

533 Beard 1997, s. 167.

né chvíle strávil v najprestížnejšom kúpeľnom meste Anglicka, ktoré vyhľadávali mnohí umelci, najmä portrétisti, hľadajúci zámožnú klientelu. Druhý časopis, ohlasujúci umelcovu smrť, publikoval o umelcovi nasledujúce elegické súveršie predikúce, že jeho tvorba sa nevytratí:

*As nature came into my room t'other day:  
A bunch of ine grapes on my table there  
Surpriz'd at their beauty; why, where got you these?  
Said the lady: I answer'd I'm glad that they please:  
They're Stranover's Madam, but for the bird's head:  
I see, I'm excell'd, Sir, his works shall not fade.*<sup>534</sup>

Nebol to však iba Bogdaniho synovec a zať, Stranover, kto pokračoval v majstrových šľapajách. Horace Walpole nás informuje o tom, že maliarskemu remeslu sa priučil i William Bogdani, ktorý mal vytvárať obrazy v otcovom štýle, kým sa nezamestnal v Rade pre výzbroj a výstroj.<sup>535</sup> Dnes nepoznáme jednu jedinú mal'bu, signovanú jeho menom.<sup>536</sup> Ak výtvarná prax Williama Bogdaniho predstavovala viac, než výpomoc otcovi Jakobovi, jeho neznačené samostatné práce dozaista splynuli s obrazmi, ktoré sú atribuované umeleckému „okruhu“. O tom, že William Bogdani mal'bu ďalej praktizoval, svedčí záznam o tom, ako svojmu

534 Prepis, citujúci časopis *The London Magazine: Or, Gentlemen's Monthly Intelligencer*, August 1756, bol prevzatý z: Gömöri 1986, s. 293, ref. 14.

535 Walpole 1798, s. 388. „His son is in the board of ordenance, and formerly painted in his father's manner.“

536 V publikovaných korešpondenciách Spalding Gentlemen's Society sú nachádzame spomenuté kresby Williama Bogdaniho, ktoré majú charakter dokumentácie archeologických nálezov. Vid' Honeybone – Honeybone 2010, s. 72, listy č. 174, 175. – S rovnakým prístupom vznikla v jeho spoluautorstve i predlohová kresba k rytine, rekonštruujúcej starovekú rímsku mozaiku, objavenú roku 1736 medzi dedinami Cotterstock a Glapthorn: Georgea Vertue podľa Williama Bogdaniho, Georgea Lynna staršieho a Georgea Lynna mladšieho, *Rímsky chodník pri Cotterstocku*, 1737, grafický list, 464 × 513 mm, publikované Londýnskou spoločnosťou antikvárov.



← 168 / Tobias Stranover, Kanárik, zelený papagáj a ďalšie vtáky v krajine, nedatované  
olej, plátno, 150 × 112 cm  
Oslo, British Embassy

↓ 169 / Jakob Bogdani, Riečna krajina s hokom, hydinou, kardinálom a inými vtákmi, ca. 1708 – 1710  
kresba na papieri, 127 × 104 cm  
súkromná zbierka



170 / Williamom Bradshaw v spolupráci s Tobiasom Stranoverom, čalúnené kreslo, pred 1732  
mahagónové drevo s čalúnením  
New York, Metropolitan Museum of Art

súčasníkovi prezentoval kazetu, určenú na uschovanie olejových farieb.<sup>537</sup> Dlhodobou praxou gale-ristov a obchodníkov s umením je tiež atribuo- vanie autorsky neurčených umeleckých predmetov na spôsob Jakoba Bogdaniho Tobiasovi Strano- verovi. Tieto síce majú Bogdaniho výtvarné črty, prípadne priamo kopírujú jeho vzory, ale nedo- sahujú umelcových kvalít.<sup>538</sup> Práve v danej skupi- ne neurčito atribuovaných diel a nesignovaných otázných „prac Stranovera“ sa môžu skrývať ne- známe obrazy Williama Bogdaniho.

537 Rajnai 1989, nestr. „Square box containing oil colours (...) The box is but an old one & is indeed not very clean, nor the Smutt pan within it, however I believe it may do for a young beginner for it has serv'd me many Years.“

538 Za konzultáciu ďakujem Fredovi G. Meijerovi.

## 11. Problematické diela zo slovenských zbierok – štyri prípady

### Prípady 1: *Kvetiny* z Východoslovenskej galérie

Východoslovenská galéria v Košiciach uchováva vo svojom depozitári problematickú malbu, ktorú nadobudla kúpou roku 1952 zo súkromného majetku v Prahe ako dielo Jakoba Bogdaniho, datované do rozmedzia rokov 1690 – 1695 [obr. 171].<sup>539</sup> Pri- pisovanie diela tomuto autorovi bolo prijímané výhradne iba v slovenskej odbornej literatúre.<sup>540</sup> Zahraničnými odborníkmi nebola daná atribúcia

539 Anonym, *Kvetiny*, po 1710, olej, plátno, 62 × 44,5 cm, neznačené, Košice, VSG (O 17). – Za poskytnutie informácií ďakujem kurátorke VSG, Kataríne Nádaskej. Za ochotný a nápomocný prístup pri snímkaní diela patrí moja vďaka Miroslavovi Klebanovi, kurátorovi uvedenej galérie.

540 Keleti 1981a, kat. 19.

nikdy prijatá.<sup>541</sup> Dielo si prešlo veľmi invazívnou rentoalážou na nový plátenný nosič. Sekundárna laková vrstva na jeho pohľadovej časti je dnes už výrazne degradovaná – zhnedená do takej miery, že naruša čítanie obrazu. Pre lepšie pochopenie mal'by si môžeme dopomôcť prekryvmi infračervenej snímky a fotografie vo viditeľnom svetle [obr. 172]. Na miestach poškodení možno nájsť lokálne retuše. Formát obrazu bol v minulosti sekundárne redukovaný.<sup>542</sup> Mohol byť mierne orezaný z dôvodu aplikácie do žiadaného menšieho rámu, ale pravdepodobnejšie bol formát upravený kvôli výseku z pôvodného diela s väčšími rozmermi, ktoré malo úplne rozdielnu kompozíciu. To by vysvetľovalo málo usporiadané rozmiestnenie rastlín, ktoré navyše strádaajú pedantné rukopisné podanie, aké by sme čakali u barokového komorného diela, určeného na pohľad z blízkej vzdialenosti.

Pri porovnaní obrazu s Bogdaniho dielami je jeho vizuálna rozdielnosť už na prvý pohľad markantná. Bogdani u svojich kvetinových obrazov uplatňoval rozdielnu techniku. Miesto mal'by na tmavý bolusový podklad využíval Bogdani stredný okrový tón základného pokrytia plátna. *Kvetiny* okrem tmavého červeného podkladu uplatňujú ešte aj čiernu podmal'bu.<sup>543</sup> Vo výsledku má obraz z Východoslovenskej galérie úplne odlišnú stratiografiu voči Bogdaniho spôsobu nanášania farebných pást, čo ovplyvnilo aj rôzne celkové vyzretie obrazov. Predpoklad, že ide o nezmapovanú ranú tvorbu autora vyvracia fakt, že v súvrství mal'by bola aplikovaná pruská modrá.<sup>544</sup> Tú umelci začali používať až začiatkom 18. storočia, kedy už bol Bogdani vyprofilovaný ako kvalitný, exkluzívny

541 V roku 1991 si dielo obhliadol aj už zosnulý rešpektovaný znalec Bogdaniho tvorby, Miklós Rajnai, ktorý v evidenčnej karte diela nechal veľmi priamu poznámku: „To my opinion this painting is definitely not by Jacob Bogdani“.

542 Za konzultáciu ďakujem reštaurátorku Ludmile Zozulákovéj, spolupracujúcej s VSG.

543 **Archív NTM**, Ivana Kopecká – Eva Svobodová, protokol 78/20/193-195.

544 **Ibidem**.



171 / **Anonym, Kvetiny**, po 1710  
olej, plátno, 62 × 44,5 cm  
Košice, Východoslovenská galéria

maliar. Z uvedených dôvodov preto zastávam názor, že ide o dielo iného autora, datované do 18. storočia – buď je to práca slabšieho talianskeho maliara alebo nasledovníka talianskych zátišných malieb po vzore typu nasledujúceho diela.

#### **Prípad 2: Kvetinové zátišie** zo Slovenskej národnej galérie<sup>545</sup>

Rozmerné nesignované *Kvetinové zátišie* [obr. 173] vychádza pravdepodobne z rovnakého obrazového námetu ako predchádzajúce uvádzané dielo z Východoslovenskej galérie, fungujúce ako výrez jednej z pravdepodobne viacerých kytíc.<sup>546</sup> Dielo

545 Za umožnenie obhliadky diela a jeho prieskumu neinvazívnymi optickými metódami ďakujem kurátorku SNG, Kataríne Kolbiar Chmelinovej a technológičke SNG, Stanislave Trginovej.

546 Anonym (Margherita Caffi?), *Kvetinové zátišie*, koniec 17. / zač. 18. st. (?), olej, plátno, 104 × 135 cm,

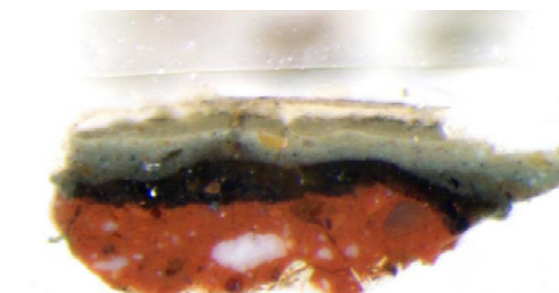


172 / **Anonym, Kvetiny**, po 1710  
prekrytie IRR snímky (900 – 1700 nm) so snímku vo VIS s použitím filtra Luminosity v programe Adobe Photoshop CS 2021



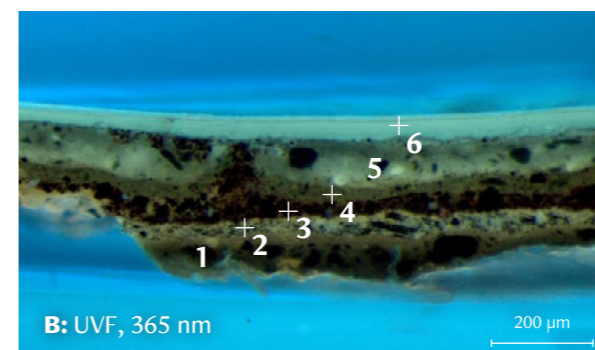
A: VIS

200 µm



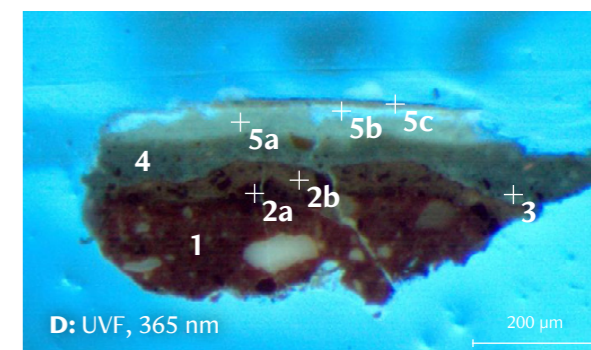
C: VIS

200 µm



B: UVF, 365 nm

200 µm



D: UVF, 365 nm

200 µm

175 / Vľavo vzorka SNG O87/4 (Kvetinové zátišie), zelená zo stonky; vpravo VSG O17/5 (Kvetiny), zelená zo stonky

A.) fotografia mikroskopie nábrusu vzorky z diela SNG, *Kvetinové zátišie*, s mierkou 200 µm v polarizovanom svetle; B.) fotografia totožného nábrusu s mierkou 200 µm v UV svetle; C.) fotografia mikroskopie nábrusu vzorky z diela VSG, *Kvetiny*, s mierkou 200 µm v polarizovanom svetle; D.) fotografia totožného nábrusu s mierkou 200 µm v UV svetle.

Stratigrafia A – B: 1.) tmavozelený podklad; 2.) sivočierna podkladová vrstva; 3–4.) čierny dvojvrstvý podklad, tvorený zmesou aluminosilikátov, kriedy a olovinatej bieloby; 5.) zelená, obsahujúca ultramarín, aluminosilikáty a olovnatú bielobu; 6.) záverečný lak.

Stratigrafia C – D: 1.) červený bolusový podklad pigmentovaný červenými hlinkami s obsahom olovinatej bieloby, kriedy a sadry; 2a–2b.) tmavá podmal'ba; 3.) zelená vrstva, obsahujúca zelenú zem; 4.) bielomodrá vrstva s obsahom prusej modrej; 5a–5c.) lak.

↖ 173 / Anonym (Margherita Caffi?), *Kvetinové zátišie*, koniec 17. / zač. 18. st. (?) olej, plátno, 104 × 135 cm Bratislava, Slovenská národná galéria

← 174 / Anonym (Margherita Caffi?), *Kvetinové zátišie*, koniec 17. / zač. 18. st. (?) IRR snímka (900 – 1700 nm)

zo Slovenskej národnej galérie je spracované nepochybne kvalitnejšie. Jeho autor nanášal pomerne hrubé pastózne farebné vrstvy, dodávajúce mal'be plastický štruktúrny efekt, ktorý je v juxtapozícii s jednoduchým uhladeným tmavo-zemitým pozadím. Mal'ba pôsobí temperamentne nielen svojou technikou ale aj základným konceptom. Nejde totiž o prezentáciu dokonalých rastlín s usporiadanou formou, ale o veľmi voľné, botanicky citlivé vyjadrenie kvetinových zoskupení. Obraz si zakladá na protikladoch kvitnúcich a vädnúcich kvetov, čo korešponduje s barokovou témou nevyhnutnej entropie. Vľavo nachádzame miskovitú vázu s reliéfom, do ktorej sú vsadené rozmanité druhy rastlín v rôznych štádiách kvitnutia – od uzavretých okvetných lístkov až po vädnúce a ovisajúce tulpány. Ďalšie dve skupiny rastlín predstavujú rôzne kvetiny, zasadené v pôde. Bravúrne stvárnený kafiát vpravo je zachytený opäť ako vädnúca rastlina s dynamicky sa zviňajúcimi stonkami a listami.

Myšlienka Bogdaniho autorstva bola u obrazu podporená jeho provenienciou. Pochádza totiž zo zbierky lady Mankswelovej vo Veľkej Británii. Vo svojej aktuálnej spravujúcej inštitúcii je obraz

Bratislava, SNG (O 87).

uschovaný už od roku 1950, kedy sa do galérie dostal prevodom zo Slovenského národného múzea.<sup>547</sup> O stave zachovania diela – respektíve o deštrukciách originálnej polychromie, si môžeme urobiť predstavu z reflektogramov infračerveného svetla [obr. 174]. Mal'ba vskutku po koncepcnej stránke nepripomína ani jedno dielo Jakoba Bogdaniho a náramne odlišná je aj jeho výtvarná technika, demonštrovaná na nábrusoch zaliatych vzoriek so stratigrafickým popisom [obr. 175]. Umelecká a výtvarno-technická stránka diela pripomína v prvom rade taliansku tvorbu. Zátíšie je podobné prácam Margherity Caffi (1650 – 1710), aktívnej v Piacenze a Miláne. Autorka je známa svojimi bohatými kvetinovými mal'bami s často vädnúcou vegetáciou, ktorú zvykla zachytávať charakteristickým pastóznym maliarskym rukopisom [obr. 176], objavujúcim sa i v predmetnom diele zo slovenských zbierok. Z uvedených dôvodov navrhujem *Kvetiny v zátíšii* zo Slovenskej národnej galérie podmienene pripísať Margherite Caffi. *Podmienečne* – ak sa identifikovaná technika vrstvenia tmavých podkladov a podmalieb preukáže i v autorkinom diele s presvedčivým autorstvom.

**Prípado 3: Zátíšie s broskyňami, hroznom, slivkami a melónom**  
zo Slovenskej národnej galérie

Ďalším problematickým dielom Slovenskej národnej galérie, u ktorého sa predpokladalo autorstvo Jakoba Bogdaniho, je komorné stolové *Zátíšie s broskyňami, hroznom, slivkami a melónom* [kat. 151, obr. 177].<sup>548</sup> Vo vlastníctve galérie je obraz iba od roku 2018, kedy jej bol darovaný z rozsiahlej slovenskej zbierky Linea. V záznamoch aukčnej spoločnosti Dorotheum sa možno dopátrať k informácii o jeho skoršej dražbe z roku 2010, kedy

<sup>547</sup> Keleti 1983, s. 52–53.

<sup>548</sup> Za umožnenie obhliadky diela a jeho prieskumu neinvazívnymi optickými metódami ďakujem kurátorke SNG, Kataríne Kolbiar Chmelinovej a technologicke SNG, Stanislave Trginovej.

bol obraz predaný už ako Bogdaniho dielo.<sup>549</sup>

Spočiatku bol obraz dobrým kandidátom na jedinu Bogdaniho mal'bu z jeho raného obdobia na Slovensku. V diele pozorujeme podobne mäkké svetelné efekty, aké preferoval Jakob Bogdani. Tieto sú však kontrované zvláštnymi krikl'ávkami farbami v partiách rôznofarebných sliviek. Dielo teda na prvý pohľad síce vyzerá ako obraz, ktorý by mohol zapadnúť do umelcovej tvorby, ale pri bližšom pohľade si jeho autorstvom prestávame byť istí.

Výsledky prevedeného materiálového výskumu odporujú predpokladanému Bogdaniho autorstvu.<sup>550</sup> Mal'ba má diametrálne odlišnú stratigrafiu, ktorá je budovaná na bielom kriedovom podklade, aký sa u Bogdaniho nevyskytuje. Pri mal'be obrazu bola navyše použitá pruská modrá – nemôže teda ísť o umelcovu ranú tvorbu [obr. 179].<sup>551</sup> Jej distribúcia v mieste zelených hrozno-vých listov bola overovaná metódou falošných farieb, pri ktorej použití neboli identifikované sekundárne zásahy v skúmaných miestach [obr. 178]. Atribúcia bola osobne konzultovaná v RKD v Haagu, s popredným znalcom nizozemského zátíšia, Fredom G. Meijerom, ktorý Bogdaniho autorstvo súhlasne poprel na základe formálnej analýzy.<sup>552</sup>

Mal'ba napriek tomu nepochybne javí znaky Bogdaniho tvorby. Je vysoko pravdepodobné, že obraz vytvoril niekto z jeho nasledovníkov. Z nich sa prvom rade núka meno Tobias Stranover. Autor vo svojej tvorbe pracoval s Bogdaniho prípravnými skicami (či inými výtvarnými prípravnými pomôckami), ktoré preukázateľne zdedil po maliarovej smrti.<sup>553</sup> Bogdaniho štýl dokázal vo svojej

<sup>549</sup> Dražené 13. októbra 2010 vo Viedni spoločnosťou Dorotheum.

<sup>550</sup> Archív NTM, Ivana Kopecká – Eva Svobodová, protokol 78/20/193-195.

<sup>551</sup> Ibidem.

<sup>552</sup> Uvedenému kolegovi za konzultáciu ďakujem.

<sup>553</sup> London, NA, fond: Public Records, Prerogative Court of Canterbury, Will of James Bogdani, Gentleman of Saint Giles in the Fields, Middlesex,



176 / Margherita Caffi, *Kvetiny v urnách*, koniec 17. / zač. 18. st. olej, plátno, 75,8 × 95,8 cm súkromná zbierka

neskoršej tvorbe verne replikovať, preto sa naskytá ako jeden z vhodných adeptov na autora obrazu zo Slovenskej národnej galérie. Ako už však bolo analyzované, obrazy zo skupiny *à la* Bogdani mohli okrem Stranovera vytvárať i iní majstroví nasledovníci a dielenský spolupracovníci, zarúčene medzi nich – aspoň na krátky čas – patril i Bogdaniho syn William.

**Prípado 4: Zátíšie s rybkami**  
z Galérie mesta Bratislavy

Podľa skorších prameňov malo byť vzácnou ukážkou Bogdaniho tvorby v slovenských zbier-

PROB 11/595/325. – Pozri časť 8 v tejto kapitole.

kach aj *Zátíšie s rybkami* [obr. 180].<sup>554</sup> Magda Keleti vo svojej dizertačnej práci dielo uvádza ako adepta opäť na Bogdaniho ranú tvorbu. Sama ale upozorňuje, že obraz, onoho času vlastnený inou osobou, činnou v umenovedných kruhoch, jej táto jej kolegyňa nedovolila obhliadnúť osobne.<sup>555</sup> Galéria mesta Bratislavy získala predmetnú mal'bu kúpou v roku 1985. O osem rokov neskôr bolo zátíšie reštaurované Zuzanou Jakobovou, ktorá prítomnú signatúru „J. Bogdani“ považovala za neoriginálnu, hoci jej rukopis je zhodný s pôvodnými autorskými textovými značeniami.<sup>556</sup> Pri po-

<sup>554</sup> Anonym, *Zátíšie s rybkami*, od 19. storočia, 80,5 × 109,5 cm, sekundárne značené vľavo dole na mramorovom stĺpiku textom [J. Bogdani], Bratislava, GMB (A 5328). – Za umožnenie obhliadky diela a jeho prieskumu neinvazívnymi optickými metódami ďakujem kurátorke GMB, Jane Lukovej, a reštaurátorke Barbare Davidson.

<sup>555</sup> Keleti 1981a, s. 14., ref. 2.

<sup>556</sup> Vychádzam z údajov evidenčnej karty diela. Za



← 177 / Okruh Jakoba Bogdaniho,  
Zátišie s broskyňami, hroznom, slivkami  
a melónom, po 1710  
olej, plátno, 42 × 53 cm  
Bratislava, Slovenská národná galéria

↙ 178 / Okruh Jakoba Bogdaniho,  
Zátišie s broskyňami, hroznom, slivkami  
a melónom, po 1710  
snímok vo falošných farbách IR-R-G,  
vytvorený v programe Adobe Photoshop CS 2021

zorovaní digitálnou mikrolupou s 300-násobným zväčšením boli nájdené miesta, kde pasta z ťahu signatúry prenikla do krakelov.<sup>557</sup> Textové značenie bolo dokonca skúmané už skôr, pričom bola použitá skúška rozpustnosti, dokazujúca, že ide o recentný sekundárny dodatok.<sup>558</sup> Ultrafialová fluorescencia zasa dokázala rovnomerné rozloženie lakového náteru po celom diele – čo je ale výsledok zmieneneho reštaurovania.

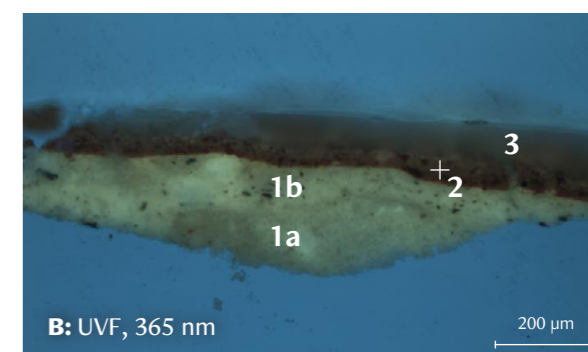
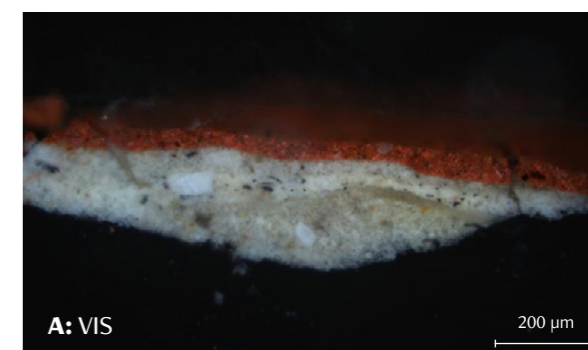
Skúmanie diela infračerveným skenovacím zariadením preukázalo oveľa vyššiu priepustnosť žiarenia u použitých farebných zložiek [obr. 182]. To platí aj u zelených partií mal'by, kde Bogdani uplatňoval med'naté pigmenty, ktorých aplikácia mala vyššiu absorpciu a menšiu priepustnosť tohto druhu žiarenia. Čiastočné spriehľadnenie maliarskeho súvrstvia v *Zátiší s rybkami* umožnilo pozorovať výraznú hrubú podkresbu, ktorá zrejme vďaka vysokému obsahu uhlíka dokáže silne absorbovať infračervené žiarenie a preto sa javí ako spleť výrazných čiernych línií. Autor si ňou, miestami veľmi expresívne, načrtol umiestnenie hlavných kompozičných prvkov.

S Bogdaniho originálnymi mal'bami sa tento obraz nezhoduje ani len svojím rukopisom a farebným podaním. Preňho príznačné mäkké a starostlivé modelovanie hmôt tu absentuje. Na Bogdaniho sa nepodobá ani prístup k zvieracej anatómii a zvolená farebná škála. Tieto rozdiely

jej poskytnutie ďakujem Lucii Kuklovej.

<sup>557</sup> Vzhľadom na príliš úzke trhliny v súvrství a veľmi tenký náter signatúry by mal byť za týmto účelom v budúcnosti použitý mikroskop s väčším zväčšením a rozlíšením.

<sup>558</sup> Za informáciu ďakujem Jane Lukovej.



179 / Vzorka SNG O7091/3, červená z broskyne

A.) fotografia mikroskopie nábrusu vzorky s mierkou 200 μm v polarizovanom svetle; B.) fotografia tohto nábrusu s mierkou 200 μm v UV svetle.

Stratigrafia: 1a–1b.) kriedový podklad s prímiesou olovnatej bieloby a sadry; 2.) červená vrstva, pigmentovaná železitými hlinkami, rumelkou, karmínom a prímiesou olovnatej bieloby; 3.) laková vrstva.

vo výtvarnom prejave predchádzajúci bádatelia považovali za zdôvodnenie chronologického zaradenia obrazu k počiatkom umelcovej tvorby. Horšie sa však vysvetľuje prítomnosť akvária s rybami. Podľa prameňov sa už v 17. storočí využívali misky na umiestňovanie živých rýb v interiéri.<sup>559</sup> Tieto však toho času fungovali skôr pre vedecké účely – pre dočasné pozorovanie. Gul'até sklenné akvária, vhodné aj do interiérov, boli módnou záležitosťou až v 19. storočí, kedy sa dostali aj do tematického repertoára maliarov [obr. 181].<sup>560</sup> Aj to je dôvod, prečo možno *Zátišie s rybkami* rámcovo datovať práve do 19. storočia. Nepravá signatúra z mal'by urobila sekundárne falzum.

<sup>559</sup> Pozri napríklad Rehbock 1980, s. 522–539.

<sup>560</sup> Napríklad Charles Edward Perugini, *Akvárium s rybkami*, ca. 1870, 100,3 × 79,4 cm, súkromná zbierka.



↑ 180 / **Anonym,**  
**Zátišie s rybkami,** 2. pol. 19. st.  
 olej, plátno, 80,5 × 109,5 cm  
 Bratislava, Galéria mesta Bratislavy

← 181 / **Charles Edward Perugini,**  
**Akvárium s rybkami,** ca. 1870  
 olej, plátno, 100,3 × 79,4 cm  
 súkromná zbierka

→ 182 / **Anonym,**  
**Zátišie s rybkami,** 2. pol. 19. st.

A.) prekrytie IRR snímky (900 – 1700 nm) so sním-  
 kou vo VIS s použitím filtra Luminosity v programe  
 Adobe Photoshop CS 2021; B.) detail diela vo VIS;  
 C.) detail IRR snímky (900 – 1700 nm)





## Závery

V uhorskom ani európskom umení sa zátišie ani zd'aleka neobmedzuje len na maľbu nehybnej a neživej prírody či ľuďmi vytvorených predmetov. Tak ako u akejkoľvek vednej disciplíny v spektre humanitných odborov, ani v dejinách umenia – obzvlášť v prípade žánrového, respektíve tematického triedenia, neplatí generalizácia absolútne. Z mnohých príkladov, ktoré predkladaný text v predchádzajúcich statiach extenzívne prezentuje, je evidentné, že aj v Uhorskom kráľovstve našla produkcia profánne orientovaných obrazových výjavov kuchynských, kancelárskych, parkových či poľovníckych zákutí svoje pevné miesto. Námetový repertoár tohto druhu prác sa však neobmedzil výsostne na sekulárnu sféru, ale osvojil si taktiež náboženské motívy či komplexné alegorické témy.

Umelci Kráľovského Uhorska ani v 18. storočí zjednoteného Uhorska sa nedokázali uživiť ako vyhranení špecialisti na maľby zátiší. Spravidla prijímali rôznorodé umelecké i remeselné práce. Geograficky bola produkcia zátiší spätá primárne s územím dnešného Slovenska – s Košicami, Prešovom, Bratislavou a šľachtickými sídlami ako bol Kaštieľ vo Svätom Antone. Z výtvarníkov, pochádzajúcich z tohto územia, sa však dokázali s temer absolútnym výtvarným záujmom venovať maľbe zátiší a zvierat iba v Anglicku pôsobiaci Jakob Bogdani a Tobias Stranover, zamestnávajúci aj prestížnou klientelou z radov vysokej šľachty. Obaja však boli činní aj v agrikultúrnej sfére, z ktorej mali dodatočný profit. Romantická predstava o umelcovi, ktorý sa celý profesionálny život venuje iba jednému druhu umenia a jedinej obchodnej činnosti, sa tým rozplýva. Doterajší stav poznania nasvedčuje, že pre komplexné pochopenie fenoménu historickej produkcie predmetných vizuálnych záznamov, je potrebné ešte hlbšie poznanie sociálnych a ekonomických súvislostí.

Veľké množstvo obrazov uhorskej proveniencie dnes stále ostáva v anonymite. Bez lepšej znalosti „chýbajúcich článkov“ obrazových zbierok nemožno podrobne rekonštruovať štýlové premeny v tvorbe jednotlivých autorov. Ak by

sme ich chceli analyzovať sumárne, v rámci už zadaného časového a geografického rámca, dostali by sme sa do slepej uličky. Mimo invenčného prístupu Štefana M. Veresa zvaného Izbigy fungovala skupina uhorských umelcov skôr receptívne a nekoherentne recyklovala už definované italské a zaalpské výtvarné postupy. Okrem okruhu Izbigyho a Jakoba Bogdaniho nenachádzame ani konkrétne interakcie medzi autormi zátiší – v zmysle priameho odovzdávania skúseností alebo aspoň presvedčivého dôkazu vzájomnej nepriamej inšpirácie.

Obrazové a textové materiály, zozbierané v rámci predkladaného výstupu môžu v budúcnosti poslúžiť nielen historikom umenia, ale tiež antropológom a kulturológom. Z maliarsky dokumentovaných reálií si môže divák a čitateľ vytvoriť predstavu aj o dejinných kultúrno-sociálnych aspektoch, akým bolo stolovanie, súdobá spoločenská hodnota exotických plodín, a v prípade troch zátiší s prešovskou provenienciou, dokonca veľkonočné zvyklosti v oblasti gastronómie.

Čitateľ práce si nepochybne všimol časté opakovanie vizuálnych foriem, dokonca celých kompozícií, a to aj v prípadoch, kde pod týmito formami chápeme dobovo dobre dostupné predmety. Ich repetícia vypovedá o pracovných postupoch jednotlivých autorov. U Izbigyho pozorujeme opakovanie jednotlivín – hroznových strapcov, melónov, zoskupenia uvarených rakov a podobne. Nikdy nejde o vytváranie autorskej, respektíve dielenskej kópie celého diela. Analogický prístup sprevádzal aj tvorbu Jakoba Bogdaniho a jeho žiaka Tobiasa Stranovera, používajúceho majstrove predlohy, ale stretneme sa aj s vytváraním verzií. U dvoch posledne zmieňovaných poznáme doklady o prípravných kresbách (možno aj vypchatých zvieratách), kolujúcich medzi ústrednými postavami Bogdaniho dielne. U Izbigyho prípravné kresby iba dedukujeme. Po jeho smrti s jednou z týchto výtvarných pomôcok pracovala zrejme i jeho dcéra Agnes Veresová. Rovnako aj po Bogdaniho smrti zdedili Stranover a testátorov syn, William, zbierku umelcových „*modelli*“, pri-

čom ich autor zdôraznil, že nechce, aby sa rozpredali verejne – teda ich autor ich považoval za citlivú záležitosť. V porovnaní s dnešnými časmi, kedy sú autorské práva základným pilierom podnikania v kreatívnom priemysle, bol menej citlivým samotný koncept preberania motívov zátišných malieb alebo rovno celých výjavov. A čo viac – ich apropiácia mohla byť chápaná dokonca ako pocta pôvodnému autorovi. Opakujúce sa motívy a námety súviseli nepochybne aj s historickým obchodným dopytom po osvedčených formulách.

Prečo však obrazy zátiší vôbec vznikali? Túto jednoducho znejúcu otázku nemožno zodpovedať univerzálnou odpoveďou, ale je potrebné spomenúť hneď viacero príčin. Väčšinou klientelu uhorských maliarov zátiší tvorili príslušníci aristokracie s pragmatickou potrebou vyzdobiť svoje sídla, obzvlášť ak išlo o novostavby alebo rekonštruované objekty. V tejto práci štatisticky najčastejšie zdokumentovanou bola výzdoba panských sídel, kde boli zátišia, poznané archiváliami a reáliami, umiestňované zväčša nad úroveň dverí ako dekoratívne supraporty – čo je spoľahlivo dokázateľné príkladmi Izbigyho a Carla Emriha. V prípade Bogdaniho prác boli maliarske diela tohto typu dokonca vo viacerých prípadoch integrálnou súčasťou interiérových dekoračných plánov, ako tomu bolo vo Water Gallery. U tvorby tohto maliara sa navyše stretáme aj so súdobým zberateľstvom obrazov s jeho autorstvom. Konkrétne kráľovná Anna zhromažďovala viacero Bogdaniho prác, ktoré boli pôvodne vytvorené pre iného objednávateľa. Koruna ich skupovala aj v dražbe pozostalosti admirála Georga Churchilla. Navyše aj súčasník kráľovnej, Vertue, o nej písal ako o umelcovej patrónke a obdivovateľke.

Okrem ranonovovekého fenoménu mecenstva, zberateľstva a logickej potreby výzdoby aristokratických i meštianskych sídel prezentovala táto dizertačná práca tiež unikátny prístup v *Zátiší s alegóriou Božej spravodlivosti* od Izbigyho. Dané umelecké dielo sa v tomto prípade po námetovej stránke pohybuje na tenkej hranici medzi zbožnosťou a výkonom funkcie člena mestskej

rady, spadajúcej do sekulárneho sveta. Ojedinelou je najmä derivácia námetu i kompozície z knihy emblémov Heinricha Oraea, ktorá obsahuje viaceré metafyzické alegórie, v niektorých prípadoch previazané s alchymistickou symbolikou. Knihy emblémov boli častým inšpiračným zdrojom barokových umelcov a ich mravoučné postojenie k rôznym javom a predmetom – napríklad ku konchológii – sa podpísali pod ikonografiu a námetový repertoár zátiší. Spomenutá malba si nezakladá iba na preberaní motívov, ale jej výnimočnosť spočíva v maliarskej interpretácii graficky šíreného emblému. Okrem hlavnej, enigmatickej obrazovej časti, vyobrazuje totiž aj emblémové *inscriptio* a *subscriptio*. Takto koncipovaný obraz nepochybne ráta – tak ako každý emblém – s istou interpretačnou zdatnosťou jeho primárneho recipienta, v tomto prípade košického magistrátu, ktorého členov malo inšpirovať k svedomitému a bohabojnému životu.

Asi najčastejším obsahovým výkladom, s ktorým sa u barokovej malby zátišia stretáme, je pripomínanie pominuteľnosti a kritika márnostatnosti. Aj bežné veci – ovocie, zelenina, mŕtve zvieratá, rastliny a predmety od triviálnych po exkluzívne nadobúdali v tomto chápaní pridanú mravnú či spirituálnu interpretačnú rovinu. Ako bolo vysvetlené v prvej kapitole tejto práce, nie každý obraz vznikol programovo v tejto línii. V prípade mnohých iných umeleckých prác sa dostávame na tenký ľad. Pri pokuse o ich výklad vyvstáva opakujúca sa otázka, pertraktovaná najmä v anglosaskej literatúre, či by mali byť zátišia hodnotené ako primárne symbolické alebo primárne realistické. Tu treba bez akýchkoľvek odbočiek konštatovať, že pri pestrej a nie úplne presne vymedziteľnej taxonómii zátišnej maliarskej tvorby, nemôže byť použitý univerzálny kľúč pre jej presvedčivé ideové vysvetlenie. Práca historika umenia si v tomto vyžaduje istú dávku kreativity, pretože jeho metodologická, respektíve interpretačná stratégia, musí byť zvolená *ad hoc* – „na mieru“ pre každý dielčí skúmaný prípad,

odvíjajúc sa od dostupných dôkazov a dovtedajšieho stavu bádania.

Okrem teoretických a historických aspektov skúmaných výtvarných diel sa táto dizertačná práca zaoberala aj aspektmi technického rázu, korešpondujúcimi so sférou záujmu technických dejín umenia. Hlavný vklad tohto druhu výskumu spočíva v predkladanej práci v lepšom pochopení jedného stavu zachovania diel, ale hlavne pochopenia autorských výtvarných postupov, z čoho vyplývajú rozšírené možnosti skúmania autorstva jednotlivých predmetov výtvarného umenia. Na základe výsledkov technologických prieskumov bolo okresané zastúpenie malieb Jakoba Bogdaniho v slovenských zbierkových inštitúciách iba na dvojicu signovaných prác zo Slovenskej národnej galérie. Okrem tohto negatívneho zistenia sa však vďaka súvisiacim materiálovým prieskumom podarilo lepšie preniknúť do Bogdaniho výtvarnej praxe. Porovnaním archíválie o jeho maliarskych postupoch so vzorkami signovaných obrazov bolo možné nastoliť viacero zaujímavých záverov, týkajúcich sa metódy konfrontácie tohto druhu informačného prameňa s konkrétnymi historickými predmetmi, na ktoré sa odkazuje. Teda aspoň čiastočne odkazuje – keďže skúmané signované práce pochádzajú z neskoršieho výtvarného obdobia. Z výskumu tejto problematiky sa dozvedáme, že umelec svoje výtvarné postupy čiastočne zmenil. Napríklad miesto ním uvádzaného žltého farbiva použil iný žltý pigment. Z výskumu vzoriek sme si mohli urobiť hlbšiu predstavu o umelcovej palete, než zo samotnej archíválie, ktorej výpoveď rozhodne nemožno použiť ako jediný argument pri atribúcii. Benefit manuskriptu spočíva okrem technologických informácií aj v tých, ktoré majú umeleckohistorický charakter. Dozvedáme sa totiž o maliarových intenciách – teda o tom, aké efekty sa snažil divákovi navodiť. Ale jedným z najhlavnejších determinantov archíválie bola umelcova snaha o čo najrýchlejšiu prácu a zároveň o čo najväčšiu trvácnosť jeho diel.

# Katalóg

## I. Územie východného Slovenska

*Neznámy prešovský maliar* — 198; *Štefan M. Veres zv. Izbighy* — 199; *Agnes Veres* — 203; *Okruh rodiny Veresovcov* — 203

## II. Stredné Slovensko

*Carl Emrich* — 204; *Anton Schmidt* — 205

## III. Bratislavský okruh

*Jozef Daniel Michorn* — 208; *Ernst Fridrich Kamauf* — 209; *Elias Mögel* — 210

## IV. Situácia na území Maďarska

*Adam Mányoki* — 213; *Stephan Dorfmeister st.* — 213; *Gábor Stettner* — 214

## V. Veľká Británia

*Jakob Bogdani* — 215; *Tobias Stranover* — 228

Nasledujúci súpis diel funguje ako prehľadový aparát k textovej časti dizertačnej práce. Jednotlivé katalógové položky sú rozdelené do množín a podmnožín podľa hierarchických kritérií. Základné skupiny tvoria geografické celky, ku ktorým sú následne chronologicky zaradení autori podľa svojej pôsobnosti. Ich diela sú následne radené abecedne podľa názvov miest, kde sú aktuálne spravované. Poradie položiek so zhodnou správou je určené chronologicky, podľa prípadného datovania. Ak obdobie vzniku nie je známe, poradie vyplýva z inventárneho čísla. Diela, dražené aukčnými spoločnosťami, nachádzajúce sa v súkromných kolekciami, prípadne ich umiestnenie je po dražbe neznáme, sú uvádzané pri jednotlivých autoroch až za skupinou, spravovanou zbierkovými inštitúciami. Ich poradie determinuje (v zostupnom hierarchickom poradí) miesto aukcie, názov inštitúcie, čas dražby a evidenčné číslo. Práce, realizované mimo primárny územný rámec pôsobnosti ich autora, sú zaradené do katalógu pospolu, a to aj napriek ich rozdielnej správe – čo platí aj v prípade pendantov. Diela Jakoba Bogdaniho sú zoradené primárne tematicky, čo vyplývalo z ich veľkého počtu, sústredeného prevažne v súkromných zbierkach. Vzhľadom na veľký počet diel Bogdaniho a Stranovera sú ich práce zastúpené iba reprezentatívnou ukážkou, nie celou zátišnou tvorbou, ako je to u ostatných umelcov.

## I. Územie východného Slovenska

### Neznámy prešovský maliar

- aktívny v poslednej tretine 17. st., prípadne v 1. polovici 18. st.
- autor trojice zátiší, dnes v zbierkach Maďarskej národnej galérie
- proveniencia umelca je známa vďaka textovému značeniu diel na reverze plátna



**1.** Neznámy prešovský maliar, *Kuchynské zátišie s riadom*, posledná tretina 17. st. / 18. st. (?)

olej, plátno, 69 × 57,4 cm, Budapest, MNG / SZM (75,6 M). Foto: autor.

**Ref.:** Mojzer 1982, 255–256. – Petrová-Pleskotová 1983, s. 98. – Keleti 1998, s. 68. – Takács et al. (edd.) 1991, s. 18, kat. 16. – Mojzer 1993, s. 87–88.

Pendant k dvom nasledujúcim objektom.



**2.** Neznámy prešovský maliar, *Zátišie so žabími stehienkami*, posledná tretina 17. st. / 18. st. (?)

olej, plátno, 74 × 60 cm, Budapest, MNG / SZM (75,5 M). Foto: autor.

**Ref.:** Mojzer 1982, 255–256. – Petrová-Pleskotová 1983, s. 98. – Keleti 1998, s. 68. – Takács et al. (edd.) 1991, s. 18, kat. 15. – Mojzer 1993, s. 87–88.

Pendant k predchádzajúcemu a nasledujúcemu objektu.



**3.** Neznámy prešovský maliar, *Zátišie so slimákmi, rybami a vajčkami*, posledná tretina 17. st. / 18. st. (?)

olej, plátno, 70,6 × 67 cm, Budapest, MNG / SZM (75,4 M). Foto: autor.

**Ref.:** Mojzer 1982, 255–256. – Petrová-Pleskotová 1983, s. 98. – Keleti 1998, s. 68. – Takács et al. (edd.) 1991, s. 18, CVI, kat. 14. – Mojzer 1993, s. 87–88.

Pendant k dvom predchádzajúcim objektom.

### Štefan Michal Veres zv. Izbighy

Ca. 1698, Gemerská stolica – 20. január 1758, Košice. Alt. Vörös / Izbighy / Izbigi a i.

- od roku 1725 doložený v Košiciach
- 1728: vytvorenie prvého známeho obrazu pre košický magistrát
- 5. február 1729: účtenka za zástavu so sv. Alžbetou Uhorskou pre košický dóm
- 21. august 1729: sobáš s Máriou Goldhuber
- 1729: výzdoba kaštieľa Koháryovcov vo Svätom Antone
- ca. 1730: narodený syn Michal
- 1733: narodený syn Andrej
- 1734: realizácia obrazov pre sídlo Pavla Forgáča v Jelenci
- 1736: narodená dcéra Agnes
- ca. 1745: maliarska výzdoba Dominikánskeho kostola v Košiciach
- 1748 – 1749: maliarska výzdoba gréckokatolíckeho kostola v Máriapócs
- 1753: zlátenie kríža pred košickou Hornou bránou
- 1755: zlátenie súčastí Urbanovej veže v Košiciach

#### Obraz pre košickú mestskú radu



**4.** Štefan Michal Veres zv. Izbighy, *Zátišie s alegóriou Božej spravodlivosti*, 1728

olej, plátno, 146,5 × 111,5 cm, Košice, VSG (O 2322). Značené v nápisovej páske hore [ARCUS NIMIS INTENSUS FACILE RUMPITUR], v notovej knihe na ľavej strane [vive vive] a vpravo [Letare], na dokumente, opretom o knihu [... Nemzetes bíró Uramhoz és az Tketes Nemes Tanács hoz] – [Alázatos instantián] – [Bezeg Jánosnak], na liste [... Anno 1728. Per Johannem Bezeg Notar], dole [Sancro-Sanctarum dulcis symphonia legum est, Omnibus et numeris dulcior harmonicus : Candida si nostis regnet dilectio rebus, Annuet et summi gratia larga dei]. Foto: Web umenia / VSG.

V odbornej literatúre bola maľba spomenutá už roku 1909 ako dielo z košického magistrátu od Štefana Izbigyho (Kemény 1909, s. 306). Podľa evidenčnej karty sa obraz dostal vo VSG v roku 1985 ako vôbec prvý deponát z VSM. Textová časť maľby, jej ikonografia a proveniencia nasvedčujú jej určenie košickým mešťanom, respektíve členom mestskej rady. „Prliš napnutý luk ľahko praskne“ je voľným prekladom

latinského príslovia z nápisovej páske. Dokladmi proveniencie a indikátormi správnosti datovania sú aj staré inventáre košickej radnice, kde sa dielo objavuje (bez uvedeného autorstva) už roku 1785 s atribútom starožitnosti.

**Ref.:** Kemény 1909, s. 404. – Petrová-Pleskotová 1983, s. 98. – Keleti 1997, nestr.

#### Supraporty z kaštieľa Koháryovcov vo Svätom Antone



**5.** Štefan Michal Veres zv. Izbighy, *Zátišie s ovocím, psom a mačkou*, 1729

olej, plátno, sekundárny drevený obklad, 72 × 96 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00529). Značené hore [Dieser Vogel ist gefangen worden in Kolotzna in Barsienenser Comitát A. 2 Feb<sup>r</sup>: 1729]. Foto: CEMUZ.

**Ref.:** Petrová-Pleskotová 1983, s. 97–98. – Mojzer 1993, s. 90. – Petrová-Pleskotová 1996, s. 62–66.



**8. Štefan Michal Veres** zv. Izbighy, *Zátišie s ovocím, džbánom a chlebom*, 1729

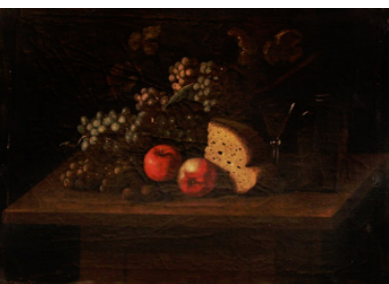
olej, plátno, sekundárny drevený obklad, 72 × 96,5 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00531). Neznačené. Foto: CEMUZ.

**Ref.:** Petrová-Pleskotová 1983, s. 97–98. – Mojzer 1993, s. 90. – Petrová-Pleskotová 1996, s. 62–66.

**6. Štefan Michal Veres** zv. Izbighy, *Zátišie s ovocím a žlnou zelenou*, 1729

olej, plátno, sekundárny drevený obklad, 72 × 95 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00415). Značené dole [*Dieser weisse Ammerling ist geschossen worden Zu Antal A. 1729*]. Foto: CEMUZ.

**Ref.:** Petrová-Pleskotová 1983, s. 97–98. – Mojzer 1993, s. 90. – Petrová-Pleskotová 1996, s. 62–66.



**9. Štefan Michal Veres** zv. Izbighy, *Zátišie s ovocím a chlebom*, 1729

olej, plátno, sekundárny drevený obklad, 62 × 87 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00358). Neznačené. Foto: CEMUZ.

**Ref.:** Petrová-Pleskotová 1983, s. 97–98. – Mojzer 1993, s. 90. – Petrová-Pleskotová 1996, s. 62–66.



**7. Štefan Michal Veres** zv. Izbighy, *Zátišie s čerešňami a mŕtvymi vtáčikmi*, 1729

olej, plátno, sekundárny drevený obklad, 72,5 × 95,5 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00417). Neznačené. Foto: CEMUZ.

**Ref.:** Petrová-Pleskotová 1983, s. 97–98. – Mojzer 1993, s. 90. – Petrová-Pleskotová 1996, s. 62–66.



**10. Štefan Michal Veres** zv. Izbighy, *Zátišie s hroznom, jablkami, slivkami a tekvicou*, 1729

olej, plátno, sekundárny drevený obklad, 62,3 × 86,7 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00359). Neznačené. Foto: CEMUZ.

**Ref.:** Petrová-Pleskotová 1983, s. 97–98. – Mojzer 1993, s. 90. – Petrová-Pleskotová 1996, s. 62–66.



**11. Štefan Michal Veres** zv. Izbighy, *Zátišie s ovocím a chochláčmi severskými*, 1729

olej, plátno, sekundárny drevený obklad, 72,5 × 96 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00416). Neznačené. Foto: CEMUZ.

**Ref.:** Petrová-Pleskotová 1983, s. 97–98. – Mojzer 1993, s. 90. – Petrová-Pleskotová 1996, s. 62–66.



**12. Štefan Michal Veres** zv. Izbighy, *Zátišie s jablkami, hroznom a viničnými listami*, 1729

olej, plátno, sekundárny drevený obklad, 72,5 × 96 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00530). Neznačené. Foto: CEMUZ.

**Ref.:** Petrová-Pleskotová 1983, s. 97–98. – Mojzer 1993, s. 90. – Petrová-Pleskotová 1996, s. 62–66, obr. 183.



**13. Štefan Michal Veres** zv. Izbighy, *Pol'ovnické zátišie s mŕtvym zajacom, bažantom a drobným vtáčtvom*, 1729

olej, plátno, sekundárny drevený obklad, 71,5 × 95 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00566). Neznačené. Foto: CEMUZ.

Tiež známe ako dielo Carla Emricha. Izbighymu bola mal'ba pripísaná z dôvodu výskytu opakujúcich sa kompozícií vtákov ako v prípade diela totožnej série.

**Ref.:** Petrová-Pleskotová 1983, s. 97–98. – Mojzer 1993, s. 90. – Petrová-Pleskotová 1996, s. 62–66.

### Obrazy pre grófa Forgáča z kaštieľa v Jelenci



**14. Štefan Michal Veres** zv. Izbighy, *Zátišie s tekvicami a žlnami*, 1734

olej, plátno, 67,5 × 96,5 cm, Bratislava, SNG (O 3844). Značené vpravo dole [*St:Mich:Izbighy A-1734*] a na zadnej strane plátna [*P.S.C.F.D.G. P.P. 1743 A.NO. Tök Uborka és Bika*].

Foto: Web umenia / SNG.

Pendant k nasledujúcej položke. Reštaurované v rokoch 1973–1974 Karolom Veselým na VŠVU v Bratislave. Pôvodne súčasť kolekcie biskupa Pavla Forgáča. Dielo získala SNG akvizíciou zo súkromného vlastníctva v roku 1971.

**Ref.:** Naményi 1907, s. 208–209. – Keleti 1981b, kat. 5, s. 15–16. – Keleti 1983, s. 111. – Papco 2003, zv. 1, s. 288. – Eliáš 2011, s. 125.



**15. Štefan Michal Veres** zv. Izbighy, *Zátišie s melónmi a hadom*, 1734

olej, plátno, 68 × 96,5 cm, Častá, SNM – Múzeum Červený Kameň (O 458). Značené vpravo dole [*St: Mich: Izbighy*] a na zadnej strane plátna [*P.S.C.F.D.G. P.P. 1742–2 No, Génne, és Kiyó*]. Foto: autor.

Pendant k predchádzajúcej položke. Reštaurované v roku 1994 J. Stolárikom. Pôvodne súčasť kolekcie biskupa Pavla Forgáča.

**Ref.:** Naményi 1907, s. 208–209. – Keleti 1983, s. 111. – Papco 2003, zv. 1, s. 288. – Eliáš 2011, s. 125.

### Diela bez známeho určenia



**16. Štefan Michal Veres** zv. Izbighy, *Zátišie s rakmi na tanieri, habánskym džbánom, pohárom, bochníkom chleba a myšou*, ca. 1734 – 1758

olej, plátno, 42 × 53 cm, Budapešť, MNG / SZM (89.2 M). Foto: autor.

Predtým v švajčiarskej súkromnej zbierke. Na základe porovnania Izbighyho malieb

zo Svätého Antona s dielami zo zbierky grófa Forgáča, možno túto prácu zaradiť časovo bližšie k druhej zmieňovanej skupine. Autor pracuje so svetlom a tieňom realistickejšie. Zároveň je citeľné lepšie priestorové chápanie objektov.

**Ref.:** Takács et al. (edd.) 1991, s. 23, CVI, kat. 153.



**17. Štefan Michal Veres** zv. Izbighy, *Zátišie s drozdom, sýkorkami a ovocím*, ca. 1734 – 1758

olej, plátno, 30,5 × 49 cm, Budapešť, SZM. Značené [*Steph: Michael Izbigh fecit*]. Foto: Lengyel 2015, s. 66.

Pendant k nasledujúcej položke. Formálne prevedenie strapca zeleného hrozna sa opakuje v diele autorovej dcéry Agnes. Reštaurované roku 2015 Miklósom Gyöpösom. Do roku 1869 v zbierke Juraja Haulika (kardinála, arcibiskupa Záhrebu, etnického Slováka). Od roku 1907 vlastnila obraz Imréné Dióssy (Michal nad Žitavou). Od 1970 v súkromnej zbierke v Budapešti. Dražené tamtiež, spoločne s pendantom 15. decembra 2015 aukčnou spoločnosťou a galériou Nagyházi, za vyvolávaciu cenu 1.400 € za dvojicu (lot. 159). Od roku 2016 v zbierke SZM.

**Ref.:** Lengyel 2015, lot. 159, s. 66–67.



**18. Štefan Michal Veres zv. Izbighy, Zátíšie s pivom, vtákmi a ovocím,** ca. 1734 – 1758

olej, plátno, 30,5 × 49 cm, Budapest, SZM. Značené vľavo dole [*Michael Izbighy fecit Cassoviae*]. Foto: autor.

Pendant k predchádzajúcej položke. Informácie o reštaurovaní, proveniencii, dražbe a referenciách sú pri oboch dielach zhodné.

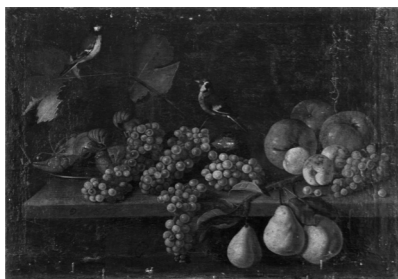


**19. Štefan Michal Veres zv. Izbighy, Zátíšie s ovocím,** ca. 1729 – 1734

olej, plátno, 70 × 86 cm, Častá, SNM – Múzeum Červený Kameň (O 1076). Neznačené. Foto: CEMUZ.

V múzeu evidované ako dielo neznámeho domáceho maliara z konca 18. storočia. Časť hroznových strapcov je identická s dielom z VSG (O 200), kat. 21. Pokročilá svetelná modelácia svedčí o umelcovej neskoršej tvorbe.

**Ref.: Papco 2003,** zv. 1, s. 290.



**20. Štefan Michal Veres zv. Izbighy, Zátíšie s ovocím a vtáčikmi,** ca. 1734 – 1758

olej, plátno, 52 × 75 cm, Košice, VSG (O 174) – nenávratne zničené požiarom. Neznačené. Foto: Archív VSG.

Nadobudnuté prevodom roku 1954. V galérii katalogizované ako dielo stredoeurópskeho maliara z 2. polovice 19. storočia. Atribuované na základe kompozičného prevedenia s výskytom repetitívnych predmetov. Podanie strapca zeleného hrozna vpravo je totožné s dielom Agnes Veres z Miskolca, kat. 24, a je veľmi podobné s prácou Izbighyho zo zbierky SZM, kat. 17.



**21. Štefan Michal Veres zv. Izbighy, Hroznové zátíšie,** ca. 1734 – 1758

olej, plátno, 60,2 × 69,5 cm, Košice, VSG (O 200). Neznačené. Foto: Web umenia / VSG.

V galérii evidované ako obraz stredoeurópskeho maliara z 2. polovice 19. storočia. Izbighymu pripísané na základe formálneho spracovania, ktoré kopíruje v partiách identické prevedenie hroznových strapcov z diela z Múzea Červený Kameň (O 1076), kat. 19.

Pokročilá úroveň svetelnej modelácie svedčí o umelcovej neskoršej tvorbe. Do galérie sa dielo dostalo roku 1954 prevzatím z VSM. Reštaurované roku 1982 J. Gruškovou.



**22. Štefan Michal Veres zv. Izbighy, Ovocné zátíšie,** ca. 1734 – 1758

olej, plátno, 39,7 × 62,4 cm, Győr, RFM (K.85.574.1). Značené vzadu [*Stephanus Veres*]. Foto: Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum.

Do zbierok múzea sa diela Veresa dostali roku 1981 darom z kolekcie Lajosa Petza .

**Ref.: Mojzer 1982,** obr. 14, s. 257, 260, 267–268. – **Mojzer 1993,** s. 89–90.



**23. Štefan Michal Veres zv. Izbighy, Raky, jablká, hrušky, hrozno a broskyne,** ca. 1734 – 1758

olej, plátno, Győr, RFM. Foto: Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum.

Informácia o proveniencii je zhodná s predchádzajúcou položkou. V diele sa opakuje kompozičné prevedenie kôpky rakov, zhodné s kat. 16.

**Ref.: Mojzer 1982,** obr. 15, s. 257, 260, 267–268. – **Mojzer 1993,** s. 89–90.

## Agnes Veres

*Pokrstená 6. januára 1736 v Košiciach. Alt. Agneta Veres.*

· **1761:** doložená matričným záznamom v Košiciach ako matka Anny Márie

· 28. augusta **1779:** vytvorenie doteraz jediného známeho diela



**24. Agnes Veres, Zátíšie s hroznom,** 28. august 1779

olej, papier, 18 × 33 cm, Miskolc, HOM (HOM KGy 79.8). Značené vpravo dole v obrazovej časti [*Superior Color modicum*] a na lepenke [*pinxit Veres Agnes Anno 1779 die 28<sup>ma</sup> Aug*]. Foto: Herman Ottó Múzeum.

O diele sa ako prvý v odbornej literatúre zmienil Miklós Mojzer, ktorý jeho autorku identifikoval ako pravdepodobnú vnučku Štefana Izbighyho. Archívne zdroje nasvedčujú, že ide o jeho dcéru.

Agnes Veres vo svojom diele vychádza z prác svojho otca. Podanie zeleného hrozna priamo vychádza buď z dnes už zničeného Izbighyho *Zátíšia s ovocím a vtáčikmi* (kat. 20), prípadne zo štúdie, ktorá mu predchádzala. Veľmi podobný prístup možno nájsť aj v Izbighyho práci zo SZM (kat. 17).

**Ref.: Keleti 1997** (nestr.). – **Pirint 2004,** s. 20, kat. 7.

## Okruh rodiny Veresovcov

*Deti alebo iní nasledovníci Štefana Michala Veresa, zv. Izbighy.*

*Okruh výtvarníkov bol aktívny v Košiciach, v druhej polovici 18. storočia.*



**25. Okruh Veresovcov, Čerešne v prútenom košíku,** 2. – 3. tretina 18. st.

olej, plátno, 29,3 × 39,6 cm, Budapest, SZM (86.7M). Foto: autor.

V múzeu vedené ako dielo neznámeho uhorského umelca. Atribuované na základe komparácie s analogickým dielom z VSM v Košiciach (S 1730) – nasledujúca položka.



**26. Okruh Veresovcov, Jesenné zátíšie,** 2. pol. 18. st.

olej, plátno, 55,5 × 84,5 cm, Košice, VSM (S 1730). Nesignované. Foto: autor.

Pripísané na základe výskytu a prevedenia repetitívnych motívov autora – krajca chleba, keramiky a ovocia, komponovaných v štýle Štefana Izbighyho. Dielo nedosahuje Izbighyho pedantnosť prevedenia textúr prírodnín a iných predmetov. Nadobudnuté kúpou na VI. aukcii múzea v roku 1923 z Várkolyho zbierky v Košiciach.



**27. Okruh Veresovcov (?), Zátíšie s vetvou broskýň a hroznom,** 18. st.

olej, plátno, súkromná zbierka v Maďarsku. Foto: Mojzer 1982, obr. 16, s. 261.

**Ref.: Mojzer 1982,** obr. 16, s. 258, 261.

## II. Stredné Slovensko

### Carl Emrich

fl. 1701 v okruhu diüsseldorfských portrétistov (?); 20. – 30. roky 18. st. v Uhorskom kráľovstve

- autor bez známych životopisných údajov, pôsobiaci na strednom a juhozápadnom Slovensku
- existuje predpoklad, že umelec už roku 1701 vytvoril dvojicu portrétnych miniatúr Johna Churchilla de Marlborough a jeho manželky Sarah
- ca. 1726 – 1730 vytváral zátišné a portrétné obrazy pre kaštieľ Koháryovcov vo Svätom Antone
- v roku 1730 signoval votívny obraz Panny Márie v rímskokatolíckom kostole v Topoľčiankach
- pre Koháryovcov namal' oval roku 1732 aj Apoteózu smrti Márie Gabriely Koháryovej

#### Supraporty z kaštieľa Koháryovcov vo Svätom Antone



**28. Carl Emrich, Poľovnícke zátišie s mŕtvou liškou, jarabicami a puškou, 1726**

olej, plátno, sekundárny drevený obklad, 72,5 × 94,5 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00565). Značené vpravo dole na kameni [C: Emrich fecit 1726]. Foto: CEMUZ.

Pendant k nasledujúcej poločke.

Ref.: Petrová-Pleskotová 1983, s. 97–98. –Petrová-Pleskotová 1992, s. 63–66.



**29. Carl Emrich, Poľovnícke zátišie s mŕtvym dropom a tetrom, 1726**

olej, plátno, sekundárny drevený obklad, 72 × 95 cm, Svätý Anton, Kaštieľ Koháryovcov (ANT00567). Značené v strede dole na kameni [C: Emrich 1726]. Foto: CEMUZ.

Pendant k predchádzajúcej poločke.

Ref.: Petrová-Pleskotová 1983, s. 97–98. –Petrová-Pleskotová 1992, s. 63–66.



**30. Carl Emrich, Poľovník so psom a zabitým zajacom, 1727**

olej, plátno, sekundárny drevený obklad, 68 × 90,5 cm, Svätý Anton, Kaštieľ Koháryovcov (ANT00463). Značené na kameni [Dieser hass ist geschossen worden im Anthaler Waldung Den 9<sup>ten</sup>: September Anno 1727 C: Emrich fecit]. Foto: CEMUZ.

Pendant k nasledujúcej poločke.

Ref.: Petrová-Pleskotová 1983, s. 97–98. –Petrová-Pleskotová 1992, s. 63–66, obr. 187.



**31. Carl Emrich, Sluha so zabitým jahňatom, 1728**

olej, plátno, sekundárny drevený obklad, 68 × 91,5 cm, Svätý Anton, Kaštieľ Koháryovcov (ANT00462). Značené na

kameni [Dieses Lampel ist gefallen im Anthaler Mayrhof den 6<sup>ten</sup> Aprill Anno 1728]. Foto: CEMUZ.

Pendant k predchádzajúcej poločke.

Ref.: Petrová-Pleskotová 1983, s. 97–98. –Petrová-Pleskotová 1992, s. 63–66.



**32. Carl Emrich, Kohút na konári, 1730**

olej, plátno, 68 × 91 cm, Svätý Anton, Kaštieľ Koháryovcov (ANT00652). Signované a datované [C: Emrich Ao 1730]. Foto: CEMUZ.

Ref.: Petrová-Pleskotová 1983, s. 97–98. –Petrová-Pleskotová 1992, s. 63–66.



**33. Carl Emrich, Zátišie s operencami, ca. 1730**

olej, plátno, 55,5 × 93,7 cm, Svätý Anton, Kaštieľ Koháryovcov (ANT02914). Reprofoto: autor.

Ref.: Petrová-Pleskotová 1983, s. 97–98. – Papco 2003, zv.1, s. 261–262, kat. 125.

### Anton Schmidt

1713, Viedeň – 1773, Banská Štiavnica

- Aktívny najmä v stredoslovenských banských mestách
- Zdokumentované zátišia vytvoril pre kaštieľ Koháryovcov vo Svätom Antone. V dochovanom vyúčtovaní sa však nachádza len osem kabinetných malieb, ktoré mal Schmidt pripraviť

#### Obrazy z kaštieľa Koháryovcov vo Svätom Antone



**34. Anton Schmidt, Zátišie s ovocím a bielym králikom, po roku 1750**

olej, plátno, dubový obklad, 52 × 68 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00594). Neznačené.

Ref.: Petrová-Pleskotová 1983, s. 97. – Papco 1989, s. 53. – Petrová-Pleskotová 1992, s. 63. – Papco 2003, zv. 2, s. 788. – Medvecký 2013, s. 103.



**35. Anton Schmidt, Zátišie s ružami a fontánkou, po roku 1750**

olej, plátno, dubový obklad, 52 × 68 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00596). Neznačené.

Ref.: Petrová-Pleskotová 1983, s. 97. – Papco 1989, s. 53. – Petrová-Pleskotová 1992, s. 63. – Papco 2003, zv. 2, s. 788. – Medvecký 2013, s. 103.



**36.** Anton Schmidt, *Zátišie s ružami a fontánkou v tvare busty*, po roku 1750

olej, plátno, dubový obklad, 52 × 68 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00598).  
Neznačené.

Ref.: Petrová-Pleskotová 1983, s. 97. – Papco 1989, s. 53. – Petrová-Pleskotová 1992, s. 63. – Papco 2003, zv. 2, s. 788. – Medvecký 2013, s. 103.



**37.** Anton Schmidt, *Zátišie s kvetmi a rokokovou ozdobou*, po roku 1750

olej, plátno, dubový obklad, 52 × 68 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00600).  
Neznačené.

Ref.: Petrová-Pleskotová 1983, s. 97. – Papco 1989, s. 53. – Petrová-Pleskotová 1992, s. 63. – Papco 2003, zv. 2, s. 788. – Medvecký 2013, s. 103.



**38.** Anton Schmidt, *Zátišie s kvetmi a rokokovou fontánou*, po roku 1750

olej, plátno, dubový obklad, 52 × 68 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00602).  
Neznačené.

Ref.: Petrová-Pleskotová 1983, s. 97. – Papco 1989, s. 53. – Petrová-Pleskotová 1992, s. 63. – Papco 2003, zv. 2, s. 788. – Medvecký 2013, s. 103.



**39.** Anton Schmidt, *Zátišie s melónom, jablkami, hroznom a orechami*, po roku 1750

olej, plátno, dubový obklad, 52 × 68 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00604).  
Neznačené.

Ref.: Petrová-Pleskotová 1983, s. 97. – Papco 1989, s. 53. – Petrová-Pleskotová 1992, s. 63. – Papco 2003, zv. 2, s. 788. – Medvecký 2013, s. 103.



**40.** Anton Schmidt, *Zátišie s tekvicami, hroznom a lieskovicami*, po roku 1750

olej, plátno, dubový obklad, 52 × 68 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00606).  
Neznačené.

Ref.: Petrová-Pleskotová 1983, s. 97. – Papco 1989, s. 53. – Petrová-Pleskotová 1992, s. 63. – Papco 2003, zv. 2, s. 788. – Medvecký 2013, s. 103.



**41.** Anton Schmidt, *Zátišie s citrónmi, granátovým jablkom a rokokovou fontánkou*, po roku 1750

olej, plátno, dubový obklad, 58 × 47,5 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00608).  
Neznačené.

Ref.: Petrová-Pleskotová 1983, s. 97. – Papco 1989, s. 53. – Petrová-Pleskotová 1992, s. 63. – Papco 2003, zv. 2, s. 788. – Medvecký 2013, s. 103.



**42.** Anton Schmidt, *Kytica v rokokovej váze I*, 18. st.

olej, plátno, 58 × 48,5 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00609). Foto: CEMUZ.

Reštaurované roku 2008 V. Mýtnikom a M. Flaugnattim.

Ref.: Güntherová 1954, obr. 120, s. 121. – Petrová-Pleskotová 1983, s. 97. – Papco 1989, obr. 55, s. 53. – Petrová-Pleskotová 1991, s. 201. – Petrová-Pleskotová 1992, s. 63. – Demko 1995, s. 14. – Papco 1998, s. 63. – Papco 2003, zv. 2, kat. 404–406, s. 786–791. – Medvecký 2006, obr. 6, s. 98. – Medvecký 2008, obr. 6 a-b, s. 20, 33. – Medvecký 2013, obr. 167, kat. II.69, s. 103, 201.

s. 63. – Demko 1995, s. 14. – Papco 1998, s. 63. – Papco 2003, zv. 2, kat. 404–406, s. 786–791. – Medvecký 2006, obr. 6, s. 98. – Medvecký 2008, obr. 6 a-b, s. 20, 33. – Medvecký 2013, obr. 167, kat. II.69, s. 103, 201.



**43.** Anton Schmidt, *Zátišie s ovocím, tekvicou a fontánkou v tvare busty*, po roku 1750

olej, plátno, dubový obklad, 58 × 47,5 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00610).  
Neznačené.

Ref.: Petrová-Pleskotová 1983, s. 97. – Papco 1989, s. 53. – Petrová-Pleskotová 1992, s. 63. – Papco 2003, zv. 2, s. 788. – Medvecký 2013, s. 103.



**44.** Anton Schmidt, *Kytica v rokokovej váze II*, 18. st.

olej, plátno, 58 × 48,5 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00611). Foto: CEMUZ.

Reštaurované roku 2008 V. Mýtnikom a M. Flaugnattim.

Ref.: Güntherová 1954, obr. 120, s. 121. – Petrová-Pleskotová 1983, s. 97. – Papco 1989, obr. 55, s. 53. – Petrová-Pleskotová 1991, s. 201. – Petrová-Pleskotová 1992, s. 63. – Demko 1995, s. 14. – Papco 1998, s. 63. – Papco 2003, zv. 2, kat. 404–406, s. 786–791. – Medvecký 2006, obr. 6, s. 98. – Medvecký 2008, obr. 6 a-b, s. 20, 33. – Medvecký 2013, obr. 167, kat. II.69, s. 103, 201.



**45.** Anton Schmidt, *Zátišie s hroznom a morčatom*, po roku 1750

olej, plátno, dubový obklad, 52 × 68 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00612).  
Neznačené.

Ref.: Petrová-Pleskotová 1983, s. 97. – Papco 1989, s. 53. – Petrová-Pleskotová 1992, s. 63. – Papco 2003, zv. 2, s. 788. – Medvecký 2013, s. 103.



**46.** Anton Schmidt, *Zátišie s bažantmi v krajine*, 18. st.

olej, plátno, 55 × 162 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00755). Foto: CEMUZ.

Supraporta v slávnostnej (biliardovej) sále.

Ref.: Petrová-Pleskotová 1983, s. 97. – Papco 1989, s. 53. – Petrová-Pleskotová 1992, s. 63. – Papco 2003, zv. 2, s. 788. – Medvecký 2013, obr. 96, kat. II.61, s. 103, 200.



**47.** Anton Schmidt, *Bocian a kačice divé v močaristej krajine*, 18. st.

olej, plátno, 55 × 162 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00757). Foto: CEMUZ.

Supraporta v slávnostnej (biliardovej) sále.

Ref.: Petrová-Pleskotová 1983, s. 97. – Papco 1989, s. 53. – Petrová-Pleskotová 1992, s. 63. – Papco 2003, zv. 2, s. 788. – Medvecký 2013, s. 103.



### III. Bratislavský okruh

#### Jozef Daniel Michorn

fl. 20. – 30. roky 18. st. v Uhorskom kráľovstve

- Od 20. rokov 18. st. činný v Bratislave
- 1725 svadba v Bratislave
- Dvorný maliar u grófa Jozefa Esterházyho
- Mal byť autorom supraport v kaštieli v Bernolákove
- Obrazmi zastúpený v zbierkach Ilesházyovcov v Dubnici nad Váhom
- Neskôr aktívny na poľskom kráľovskom dvore

Obrazy z kaštieľa Ilesházyovcov v Dubnici nad Váhom



**48. Jozef Daniel Michorn, Zátiešie s košíkom kvetov**, 2. tretina 18. st.

olej, plátno, 68 × 166,5 cm, Trenčín, TM (H 1504). Reprofoto: autor.

Pendant k nasledujúcej položke.

Ref.: Petrová-Pleskotová 1983, s. 97. – Babičová – Hábl – Učnicková 1998, s. 24. – Papco 2003, zv. 1, s. 222–223. – Hábl 2009, s. 61–62, 65. – Chmelinová 2017, s. 238, kat. 32.



**49. Jozef Daniel Michorn, Zátiešie s kvetmi, ovocím a papagájom**, 2. tretina 18. st.

olej, plátno, 68 × 166,5 cm, Trenčín, TM (H 1505). Reprofoto: autor.

Pendant k predchádzajúcej položke.

Ref.: Petrová-Pleskotová 1983, s. 97. – Hábl 1998, s. 24. – Papco 2003, zv. 1, s. 222–223. – Babičová – Hábl – Učnicková 1998, s. s. 61–62, 65. – Chmelinová 2017, s. 239, kat. 33.



**50. Jozef Daniel Michorn, Zátiešie s kvetmi a papagájom**, 1727

olej, plátno, 134 × 90 cm, Trenčín, TM (H 1587). Foto: Slovakiana.

Pendant k nasledujúcej položke.

Ref.: Rusina 1975. – Petrová-Pleskotová 1983, s. 97. – Babičová – Hábl – Učnicková 1998, s. 24, 39. – Keleti 1998, s. 68, heslo č. 211. – Papco 2003, zv. 1, s. 224–225. – Hábl 2009, s. s. 61.



**51. Jozef Daniel Michorn, Zátiešie s kvetmi a sojku**, 1727

olej, plátno, 138 × 94 cm, Trenčín, TM (H 1594). Foto: Slovakiana.

Pendant k predchádzajúcej položke.

Ref.: Rusina 1975. – Petrová-Pleskotová 1983, s. 97. – Babičová – Hábl – Učnicková 1998, s. 24, 39. – Keleti 1998, s. 68, heslo

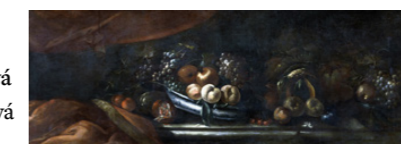
č. 211. – Papco 2003, zv. 1, s. 224–225. – Hábl 2009, s. s. 61



**52. Jozef Daniel Michorn (?), Zátiešie s kvetmi a ovocím**, 2. tretina 18. st.

olej, plátno, Trenčín, TM (H 1569). Foto: Slovakiana.

Ref.: Petrová-Pleskotová 1983, s. 97. – Babičová – Hábl – Učnicková 1998, s. 24. – Hábl 2009, s. s. 61–62.



**53. Jozef Daniel Michorn (?), Zátiešie s ovocím a rakom**, 2. tretina 18. st.

olej, plátno, Trenčín, TM (H 1585). Foto: Slovakiana.

Ref.: Petrová-Pleskotová 1983, s. 97. – Babičová – Hábl – Učnicková 1998, s. 24. – Hábl 2009, s. s. 60–62.



**54. Jozef Daniel Michorn (?), Kvetinové zátiešie v krajine**, 2. tretina 18. st.

olej, plátno, Trenčín, TM (H 1591). Foto: Slovakiana.

Ref.: Petrová-Pleskotová 1983, s. 97. – Babičová – Hábl – Učnicková 1998, s. 24, obr. 16. – Papco 2003, zv. 1, s. 226–227. – Hábl 2009, s. s. 61–62.

#### Ernst Fridrich Kamauf

1696, Bratislava – 1749, tamtiež. Alt. Gamauf

- Aktívny v Bratislave
- Učiteľ Adama Friedricha Oesera (1717 – 1799)
- V rokoch 1729 a 1745 vytváral „iluminácie“ na počesť Františka Štefana Lotrinského
- Bol činný aj ako dekoratér
- Okrem zátieší produkoval portréty aj sakrálnu malbu



**55. Ernst Fridrich Kamauf, Zátiešie s hroznom, broskyňami, figami a flášou**, 1741

olej, plátno, 63,5 × 48 cm, Budapešť, MNG (55.733). Signované a datované. Foto: MNG Online.

Ref.: Mojzer 1982, s. 258, obr. 10. – Petrová-Pleskotová 1983, s. 98. – Mojzer 1993, s. 24–25, 88–89. – Keleti 1998, s. 68. – Papco 2003, zv. 1, s. 216–218.



**56. Ernst Fridrich Kamauf, Zátiešie s hroznom, 1739**

olej, plátno, 47 × 60 cm, súkromná zbierka. Signované vpravo dole [*Pinx Gamauf anno 1739*]. Dražené 24. októbra 2001 v Budapešti, spoločnosťou Polgár, za vyvolávaciu cenu 500.000 HUF. Foto: Axioart.

Ref.: Mojzer 1982, obr. 9, s. 258. – Mojzer 1993, s. 24–25, 88–89. – Keleti 1998, s. 68. – Papco 2003, zv. 1, s. 218.

## Elias Mögel

fl. od 50. rokov 18. st., zomrel roku 1786 na neznámom mieste. Alt. Megel, Megl.

- Približne od roku 1751 pôsobenie v Bratislave.
- V 50. rokoch pôsobil v Jelenci u biskupa Forgácha, pre ktorého vytváral sakrálne maľby a namaloval preňho aj jedno zachované zátiešie.
- Činný aj ako portrétista a žánrový maliar.
- Vo svojej tvorbe pracoval v prvom rade s reprodukciami kresieb Giovanniho Battistu Piazzettu (1682 – 1754).



**57. Elias Mögel, Zátiešie trompe-l'œil s almarou, medzi 1753 – 1757**

olej, plátno, 140 × 140 cm, Častá, SNM – Múzeum Červený Kameň (O 882). Foto: CEMUZ.

V minulosti pripisované tiež Štefanovi Izbigymu (Mojzer 1993, s. 25–26, 90).

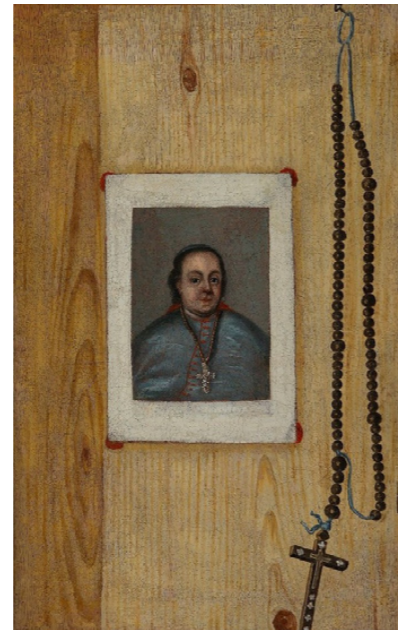
Ref.: Entz 1961, s. 193–195. – Keleti 1998, s. 68. – Papco 2003, s. 286. – Eliáš 2011, s. 124–125. – Chmelinová 2017, kat. 34, s. 56, 176–177, 239.



**58. Elias Mögel, Trompe l'œil podobizňou Salvatora Mundí, 1760**

olej, plátno, 69,7 × 52 cm, Budapešť, MNG (84.8 M). Reprofoto: autor.

Ref.: Takács et al. (edd.) 1991, s. 21–22, CVI, kat. 112.



**59. Elias Mögel, Zátiešie s ružencom a grafickým portrétom biskupa Karola Esterházyho, po 1773.**

Obraz daroval egerskému arcibiskupskému lýceu Endre Pánthy v roku 1906. Po znárodnení bol do roku 2015 uschovaný v Múzeu Istvána Dobóa, odkiaľ sa neskôr presťahoval do biskupskej obrazárne (Lipp 2020, s. 218).

olej, plátno, 47 × 30 cm, Eger, EEPKTL (55.539). Reprofoto: autor

Ref.: Lipp 2020, s. 217–218.



**60. Elias Mögel, Bitka kartárov, 18. st.,**

olej, plátno, 44,5 × 76,5 cm, Krásnohorské Podhradie, SNM – Hrad Krásna Hôrka (244). Foto: SNM – Múzeum Betliar.

Pendant k nasledujúcej položke.

Ref.: Mihalik 1913, s. 42. – Petrová Pleskotová 1998, s. 205, obr. 2.

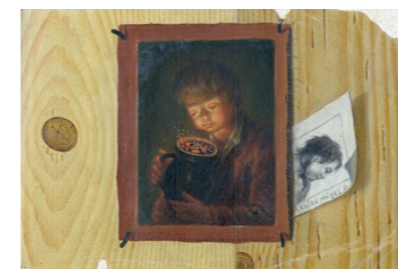


**61. Elias Mögel, Krčmový výjav, 18. st.**

olej, plátno, 44,5 × 76,5 cm, Krásnohorské Podhradie, SNM – Hrad Krásna Hôrka (245). Foto: SNM – Múzeum Betliar.

Pendant k predchádzajúcej položke.

Ref.: Mihalik 1913, s. 42. – Petrová Pleskotová 1998, s. 205, obr. 3.



**62. Elias Mögel, Chlapec držiaci mliečnik so žeravými uhlíkmi, ca. pol. 18. st.**

olej, papier, sekundárne prilepené na list zväzku, Sopron, SM (inv. č. pamätníku: SOM K.2013.54.1, s. 207). Foto: Soproni Múzeum.

Rovnako ako v prípade pendantu diela (nasledujúca položka), ide o prácu

z pamätníka Györgyho Pámera. Mögelove maľby boli prilepené na stránkach 207 a 269.

Ref.: Csatkai 1963, s. 20, 26. – Petrová Pleskotová 1998, s. 202, obr. 1. – Jávor 2010, s. 468.



**63. Elias Mögel, Dievča so sviečkou a žeravým uhlíkom, ca. pol. 18. st.**

olej, papier, sekundárne prilepené na list zväzku, Sopron, SM (inv. č. pamätníku: SOM K.2013.54.1, s. 269). Foto: Soproni Múzeum.

Pendant predchádzajúcej položke.

Ref.: Csatkai 1963, s. 20, 27. – Petrová Pleskotová 1998, s. 202. – Jávor 2010, s. 468.



**64. Elias Mögel, Trompe l'œil s podobizňou svätého Filipa a Panny Márie, 1773**

olej, plátno, 64 × 44,5 cm, Vác, Püspöki palota. Signované vpravo dole [*Elias Mögel pinxit 1773*]. Reprofoto: autor.

Pendant k nasledujúcej položke.



**65. Elias Mögel, Trompe l'œil s podobizňou svätej Barbory a Salvatora Mundí, 1773**

olej, plátno, 64 × 44,5 cm, Vác, Püspöki palota. Signované vpravo dole [*Elias Mögel pinxit 1773*]. Reprofoto: autor.

Pendant k predchádzajúcej položke.



**66. Elias Mögel, Trompe l'œil s podobizňou svätého Petra, 1760**

olej, plátno, 70 × 52 cm, súkromná zbierka v Maďarsku. Foto: Artnet.



**67.** Elias Mögel, *Mladík s lupou*, 18. st.

olej, plátno, 64 × 61 cm, súkromná zbierka v Nemecku. Reprofoto: autor.

V literatúre mylne uvádzané ako umelcov autoportrét (Hollmann – Tesch 2004, s. 13).

Ref.: Hollmann – Tesch 2004, s. 13, obr. 13. – Jávor 2010, s. 466, 469, obr. 5.



**68.** Elias Mögel, *Trompe l'œil s rytinou svätého Tadeáša*, 18. st.

olej, plátno, 64,7 × 61,6 cm, súkromná zbierka. Značené pod portrétom [ELIAS MEGEL. *Pinxit.*]. Foto: © Christie's 2020.

Vydražené v Londýne 23. apríla 2018 aukčnou spoločnosťou Christie's s konečnou cenou 5000 GBP (lot. 3).

Ref.: Jávor 2010, s. 466–467, 471, obr. 3.



**69.** Elias Mögel, *Trompe l'œil s rytinou Panny Márie*, 18. st.

olej, plátno, 70 × 52 cm, súkromná zbierka. Signované. Foto: Artnet.



**70.** Elias Mögel (?), *Fajčiari fajok*, 2. pol. 18. st. (?)

olej, plátno, 24,5 × 32 cm, Častá, SNM-Múzeum Červený Kameň (O 0538). Reprofoto: autor.

Ref.: Papco 2003, zv. 1, s. 283, kat. 137.



**71.** Elias Mögel (?), *Trompe l'œil s lebkou a rytinou Panny Márie Bolestnej*, 18. st.

olej, plátno, súkromná zbierka v Maďarsku. Reprofoto: autor.

Ref.: Mojzer 1982, s. 261–263, 265–266, obr. 26.

## IV. Situácia na území Maďarska

### Adam Mányoki

· 1673 Szokolya – 1757 Drážďany.



**72.** Adam Mányoki, *Zátišie s košíkom broskýň*, 1721

olej, plátno, 58,5 × 70 cm, Budapešť, SZM (98.8M). Signované a datované na reverze plátna. Foto: autor.

Pravdepodobne išlo o pendant k tohto času neznámej maľbe.

### Stephan Dorfmeister st.

· 1741 Bratislava – 1797 Šopron.



**73.** Stephan Dorfmeister, *Vanitas*, 1762

olej, plátno, 32,3 × 42,3 cm, súkromná zbierka v Maďarsku. Signované a datované [Dorfmeister 1762]. Reprofoto: autor.

Ref.: Pigler 1974, s. 619. – Mojzer 1982, s. 259. – Mojzer 1993, s. 189. – Buzási 1997, s. 127–128, 156, kat. 1. – Jávor 2016, s. 130, obr. 1.

## Gábor Stettner

· 1743 Budín – 1815 tamtiež.  
Maliar amatér, aktívny v Budíne.



**74. Gábor Stettner, Zátíšie s krčahom, pohármí a ovocím, 1773**

olej, plátno, 83 × 67 cm, Budapešť, MNG (78.7M). Signované a datované vpravo dole [Stettner pinx anno 1773]. Foto: MNG Online.



**75. Gábor Stettner, Zátíšie s kvetmi, 1779**

olej, plátno, 60 × 44 cm, Budapešť, MNG (57.9M). Signované a datované vľavo dole [G. Stettner pinx 1779]. Reprofoto: autor.

## V. Veľká Británia

### Jakob Bogdani

Pokrstený 6. mája 1658, Prešov – 11. november 1724, Londýn. Alt. Bogdan, Bugdan, Bogdane, Bogdány a i.

- ca. 1673: odchod do Viedne; obdobie tvrdej protireformácie v Uhorsku
- jar 1684: presťahovaný do Amsterdamu; doložené kontakty s Ernstom Stuvénom
- od 1688: usídlený v Londýne na Tower Street; v tomto roku spomenutý v korešpondencii ako maliar obrazov ovocia
- 1691: vyhotovenie rukopisu so zaznamenanými výtvarnými procedúrami; spomenutý ako maliar kvetín
- 1693: svadba s Elizabeth Hemmings
- 1694: výzdoba Water Gallery pri paláci Hampton Court
- 1699: narodený syn William
- 1699 – 1700: výzdoba Huis te Dieren pre Williama III.
- 4. apríl 1700: Snemovňou lordov udelené anglické občianstvo
- ca. 1700: supraporty pre panstvo grófa De Voorsta

#### Obrazy kvetín – pravdepodobná raná tvorba

Obrazy spája menší, komorný rozmer a štýl, analogický k prvému známemu umelcovmu učiteľovi, Ernstovi Stuvénovi (ca. 1657 – 1712). Môže ísť o práce, vytvárané „na sklad“, ktoré umelec dokázal vyhotoviť približne v priebehu jedného dňa.



**76. Jakob Bogdani, Kvetý v sklenenej váze, ca. 1684 – 1694**

olej, plátno, 61,4 × 49,4 cm, Bedford, HAGM (P.41). Foto: The Higgins Art Gallery & Museum, Bedford.



**78. Jakob Bogdani, Kvetinové zátíšie, ca. 1684 – 1694**

olej, plátno, 62 × 49 cm, Budapešť, MNG / SZM (3786). Signované vpravo dole [J. Bogdani]. Foto: autor.



**77. Jakob Bogdani, Kvetý v sklenenej váze, ca. 1684 – 1694**

olej, plátno, 61,4 × 49,6 cm, Bedford, HAGM (P.42). Foto: The Higgins Art Gallery & Museum, Bedford.



**79. Jakob Bogdani, Zátíšie s kvetmi vo váze, ca. 1684 – 1694**

olej, plátno, 76,2 × 63,5 cm, súkromná zbierka. Signované vpravo dole [J. Bogdane f.]. Foto: © 2020 Sotheby's.

Vydražené v New Yorku 22. mája 2019 aukčnou spoločnosťou Sotheby's s konečnou cenou 20.000 USD (lot. 107).



**80. Jakob Bogdani, Zátišie s vázou kvetov vo výklenku**, ca. 1684 – 1694

olej, plátno, 55,6 × 93,3 cm, súkromná zbierka. Signované vpravo dole [J.B.]. Foto: © 2020 Sotheby's.

Vydražené v Londýne 2. mája 2012 aukčnou spoločnosťou Sotheby's s konečnou cenou 6.250 GBP (lot. 100).



**81. Jakob Bogdani, Kytica s veternicami, ružou a inými kvetmi, zviazaná modrou stužkou**, ca. 1684 – 1694

olej, plátno, 27,9 × 22,9 cm, súkromná zbierka. Signované vpravo dole [Jacoby a Bogdan Hungarus]. Foto: RKD, fond Beelddocumentatie, Buitenlandse Kunst, č. 952, Midden-Europese landen behalve Rusland, krabica 16239, priečinok, 136917.

Dražené v Londýne 28. novembra 1975 aukčnou spoločnosťou Christie's (lot. 94).



**82. Jakob Bogdani, Kytica kvetov**, ca. 1684 – 1694

olej, plátno, 29 × 24 cm, súkromná zbierka. Foto: RKD, fond Beelddocumentatie, Buitenlandse Kunst, č. 952, Midden-Europese landen behalve Rusland, krabica 16239, priečinok, 136920.

Dražené v meste Luzern roku 2005 aukčnou spoločnosťou Gloggnern Auktionen ako dielo Eliasa van den Broecka (1650 – 1708).

*Kvetinové zátišia z neskoršieho obdobia*



**83. Jakob Bogdani, Kvetinové zátišie s chlapcom, krmiacim dvoch papagájov čerešňami**, po 1694

olej, plátno, 171,5 × 136 cm, Arrington, Wimpole Hall (207780). Foto: © National Trust.



**84. Jakob Bogdani, Kamenná váza s kvetmi**, po 1694

olej, plátno, 139,7 × 144,8 cm, Cambridge, FWM (PD.16–1975). Foto: The Fitzwilliam Museum.



**85. Jakob Bogdani, Zátišie s kvetinami v urne a opicou**, ca. 1699

olej, plátno, 88,9 × 115,6 cm, Chatsworth, The Devonshire Collections. Foto: Bridgeman Art Library Ltd.



**86. Jakob Bogdani, Váza s kvetmi, vtáky a opica na terase**, po 1694

olej, plátno, 190,5 × 152,5 cm, Kedleston Hall and Eastern Museum (108921). Foto: National Trust.

Pendant k nasledujúcej položke.



**87. Jakob Bogdani, Kvety v kamennej váze**, po 1694

olej, plátno, 190,5 × 152,5 cm, Kedleston Hall and Eastern Museum (108922). Foto: National Trust.

Pendant k predchádzajúcej položke.



**88. Jakob Bogdani, Kvety vo váze**, ca. 1702 – 1710

olej, plátno, panel, 101,7 × 139 cm, London, Hampton Court Palace, veľká kráľovská spáľňa, RCT (RCIN 402929). Foto: Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.

Vytvorené pre kráľovnú Annu.

Ref.: Pigler 1941, obr. XIX. – Millar 1963, s. 166, kat. 485. – Keleti 1981a, kat. 15.



**89. Jakob Bogdani, Kvety vo váze**, ca. 1694 – 1714

olej, plátno, panel, 173,4 × 84,1 cm, London, Hampton Court Palace, kráľovská pisáreň, RCT (RCIN 402807).

Foto: Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.

Pendant k nasledujúcej položke. Vytvorené pre kráľovnú Annu.



**90. Jakob Bogdani, Kvety vo váze**, ca. 1694 – 1714

olej, plátno, panel, 173 × 83,7 cm, London, Hampton Court Palace, kráľovská pisáreň, RCT (RCIN 402811). Foto: Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.

Pendant k predchádzajúcej položke. Vytvorené pre kráľovnú Annu.



**91. Jakob Bogdani, Váza s kvetmi,**  
ca. 1708 – 1710

olej, plátno, panel, 64,8 × 49,3 cm,  
London, Kensington Palace, kráľovná  
jedáleň, RCT (RCIN 405620). Foto: Royal  
Collection Trust / © Her Majesty Queen  
Elizabeth II 2018.

Dielo v roku 1710 kúpila kráľovná Anna  
z pozostalosti Georga Churchilla, pričom  
už toho roku sa dostalo do  
Kensingtonského paláca.



**92. Jakob Bogdani, Kvety vo váze,**  
ca. po 1694

olej, plátno, 62 × 75 cm, London,  
Government Art Collection (GAC 2286),  
v súčasnosti Roma, British Embassy.  
Foto: GAC, © Crown Copyright.

Pôvodne zo zbierky vikomtky d'Abernon,  
ktorá dielo roku 1953 darovala  
vtedajšiemu britskému *Ministry of Works*,  
aby mohlo byť vystavené v budove  
Britskej ambasády v Ríme.



**93. Jakob Bogdani, Ruže, karafiáty,  
hortenzie a iné kvety v ozdobnej váze na  
rímse s veveričkou, motýľom a vážkou,**  
ca. 1694 – 1724

olej, plátno, 107 × 95,3 cm, súkromná  
zbierka. Signované dole [J. Bogdani].  
Foto: © Christie's 2020.

Vydražené v New Yorku 3. júna 2015  
aukčnou spoločnosťou Christie's (predaj  
3747, lot. 3).



**94. Jakob Bogdani, Zátišie s ružami  
a inými kvetmi v kovovej váze na  
mramorovej rímse,** po 1694

olej, plátno, 93,8 × 59,7 cm, súkromná  
zbierka. Signované vpravo dole  
[J. Bogdani]. Foto: © 2020 Sotheby's.

Vydražené v Londýne 8. decembra 2011  
aukčnou spoločnosťou Sotheby's (lot.  
246).



**95. Jakob Bogdani, Kvetinové zátišie  
s motýľom,** ca. 1694 – 1724

olej, plátno, 75 × 99 cm, súkromná  
zbierka. Signované vpravo dole [J.  
Bogdani]. Foto: © HAMPEL Fine Art  
Auctions Munich.

Dražené v Mníchove 19. septembra 2013  
aukčnou spoločnosťou Hampel (lot. 3).



**96. Jakob Bogdani, Zátišie s korunkovkou  
kráľovskou, tulipánmi, pivóniami, ružami,  
povojníkom a ďalšími kvetmi v záhradnej  
urne,** po 1694

olej, plátno, 96,2 × 95,2 cm, súkromná  
zbierka. Foto: © Christie's 2020.

Vydražené v Londýne 21. apríla 2004  
aukčnou spoločnosťou Christie's (predaj  
6893, lot. 50).

Pendant k nasledujúcemu objektu.



**97. Jakob Bogdani, Tulipány, pivónie  
a iné kvety v košíku,** po 1694

olej, plátno, 55,8 × 109,8 cm, súkromná  
zbierka. Signované vpravo dole  
[J. Bogdani]. Foto: © Christie's 2020.

Vydražené online 9. – 30. júla 2020  
aukčnou spoločnosťou Christie's (predaj  
18875, lot. 112).



**98. Jakob Bogdani, Zátišie so slnečnicou,  
ľaliami a inými kvetmi vo váze,  
umiestnenej pri klasicistnom pavilóne,**  
po 1694

olej, plátno, 96 × 94,2 cm, súkromná  
zbierka. Foto: © 2020 Sotheby's.

Dražené v Londýne 8. decembra 2011  
aukčnou spoločnosťou Sotheby's (lot.  
299).

Pendant k predchádzajúcemu objektu.



**99. Jakob Bogdani, Kvetinové zátišie  
v lesnej krajine,** po 1694

olej, plátno, 115,6 × 90,2 cm, súkromná  
zbierka. Foto: RKD, fond Beelddocumenta-  
tie, Buitenlandse Kunst, č. 952, Midden-  
Europese landen behalve Rusland,  
krabica 16239, priečinok, 136917.

Dražené v New Yorku 16. mája 1996  
aukčnou spoločnosťou Sotheby's (lot.  
62).

### Zátišia s jedom – pravdepodobná raná tvorba

Nasledujúce diela komorných rozmerov  
majú vzájomne príbuzný štýl,  
charakterizovaný tmavým neutrálnym  
pozadím a reflektorickým osvetlením.  
Tak ako pri skupine odhadovaných  
Bogdaniho raných kvetinových zátiší, aj  
tieto práce sú analogické k tvorbe prvého  
známeho umelcovho učiteľa, Ernsta  
Stuvena, a mohli vzniknúť na sklad.



**100. Jakob Bogdani, Zátišie s homárom,**  
ca. 1684 – 1694

olej, plátno, 62 × 75 cm, Arbroath,  
Hospitalfield House, (H5469). Foto: ©  
Hospitalfield House.



**101. Jakob Bogdani, Ovocné zátišie  
s kamennou vázou,** ca. 1700

olej, plátno, 66 × 100,5 cm, Budapest,  
SZM (6858). Foto: Szépművészeti  
Múzeum.



**102. Jakob Bogdani, Tamier s broskyňami  
a slivkami na mramorovom stole  
s kvetinami a skleneným kalichom,**  
ca. 1684 – 1694

olej, plátno, 57 × 48,5 cm, Leominster, Croft Castle (537731). Foto: Croft Castle © National Trust.



**103.** Jakob Bogdani, *Melón, čerešne, hrozne a ďalšie ovocie*, ca. 1684 – 1694

olej, plátno, 62 × 73 cm, Oxford, Worcester College, University of Oxford, (027). Foto: © University of Oxford.

Pendant k nasledujúcej položke.



**104.** Jakob Bogdani, *Melón, hrozno, jablká, broskyne, slivky, marhule, čerešne a hmyz*, ca. 1684 – 1694

olej, plátno, 61 × 72,3 cm, Oxford, Worcester College, University of Oxford, (028). Foto: © University of Oxford.

Pendant k predchádzajúcej položke.



**105.** Jakob Bogdani, *Zátiešie s jahodami*, ca. 1684 – 1694

olej, plátno, 30,4 × 36,2 cm, súkromná zbierka. Signované dole [*J. Bogdani*]. Foto: © 2020 MutualArt Services, Inc.



**106.** Jakob Bogdani, *Zátiešie s ovocím, fľašou vína a pohárom typu roemer*, ca. 1684 – 1694

olej, plátno, 76,5 × 63,4 cm, súkromná zbierka. Signované na obvode stola [*Bogdani*]. Foto: © 2020 MutualArt Services, Inc.



**107.** Jakob Bogdani, *Hrozno, čerešne, melón, dule a vetvička so slivkami*, ca. 1684 – 1694

olej, plátno, 74 × 64 cm, súkromná zbierka. Signované. Foto: © 2020 MutualArt Services, Inc.



**108.** Jakob Bogdani, *Broskyne, hrozno, melón, pomaranč s kvetom, slivky, motýľ a slimák na mramorovom stole*, ca. 1684 – 1694

olej, plátno, 76,2 × 63,5 cm, súkromná zbierka. Signované [*J. Bogdan F Hungari*]. Foto: © 2020 MutualArt Services, Inc.



**109.** Jakob Bogdani, *Broskyne, hrozno, melón, slivky a motýľ na mramorovom stole*, ca. 1684 – 1694

olej, plátno, 84 × 62 cm, súkromná zbierka. Značené na obvode stola [*Guill. Van Aelst*]. Foto: RKD, fond Beelddocumentatie, Buitenlandse Kunst, č. 952, Midden-Europese landen behalve Rusland, krabica 16239, priečinok, 136917.



**110.** Jakob Bogdani, *Zátiešie s melónmi, jablkami, broskyňami, slivkami, figami, hroznom a sojkou*, ca. 1694 – 1724

olej, plátno, 73,7 × 76,3 cm, súkromná zbierka. Signované vpravo dole [*J. Bogdani*]. Foto: © 2020 Sotheby's.

Vydražené v New Yorku 2. februára 2019 aukčnou spoločnosťou Sotheby's (lot. 719).

### Pol'ovnícke námety



**111.** Jakob Bogdani, *Zátiešie s lovnou zverou*, 1684 – 1724

olej, plátno, 66 × 105 cm, súkromná zbierka. Značené vpravo dole [*Ja. Bogdani*]. Foto: © Christie's 2020.

Dražené v Paríži 12. – 14. decembra 2015 aukčnou spoločnosťou Christie's (lot. 157).

Pendant k nasledujúcej položke (?).



**112.** Jakob Bogdani, *Pol'ovnícke zátiešie*, 1684 – 1724

olej, plátno, 65,9 × 100,1 cm, súkromná zbierka. V aukčnej spoločnosti považované za dielo Bogdaniho nasledovníka. Značené vľavo dole [*J. Bogdan*]. Foto: © Bonhams 2001–2020.

Dražené v Londýne 24. októbra 2018 aukčnou spoločnosťou Bonhams s predpokladanou cenou 4.000 – 6.000 GBP (lot. 202).

Pendant k predchádzajúcej položke (?).

### Vtáčie zátiešie



**113.** Jakob Bogdani, *Dva sokoly lovecké*, ca. 1708 – 1710

olej, plátno, 109,2 × 108 cm, Nottingham, Nottingham Castle Museum and Art Gallery (NCM 1939-3). Foto: Nottingham City Museums.

Obraz bol nadobudnutý roku 1939 z pozostalosti Elizabeth Holbrooke.

### Ovocné zátiešia s vtákmi a inými zvieratami, situované v krajine



**114.** Jakob Bogdani, *Kvetý a ovocie v krajine s fontánou v pozadí*, ca. 1688 – 1724

olej, plátno, 75,5 × 103,5 cm, Anglesey Abbey, Cambridgeshire, (NT 515491). Foto: © National Trust.

Pendant k nasledujúcej položke.



**115. Jakob Bogdani, Kvety a ovocie v krajine s fontánou v pozadí,** ca. 1688 – 1724

olej, plátno, 75,5 × 107 cm, Anglesey Abbey, Cambridgeshire, (NT 515492). Foto: © National Trust.

Pendant k predchádzajúcej položke.



**118. Jakob Bogdani, Vtáky v krajine,**

ca. 1694 – 1724, olej, plátno, 91,4 × 88,9 cm, Cambridge, FWM (361). Foto: The Fitzwilliam Museum.



**116. Jakob Bogdani, Ovocné zátišie s papagájmi a bielym kakadu,** ca. 1694 – 1724

olej, plátno, 98 × 128,5 cm, Budapest, MNG (3681). Foto: autor.



**119. Jakob Bogdani, Kvetiny a ovocie,** ca. 1720

olej, plátno, 88 × 137 cm, Kent, Maidstone Museum & Bently Art Gallery (Bently 7.1897.95). Foto: Maidstone Museum & Bently Art Gallery.



**117. Jakob Bogdani, Ary, kakadu, sojka, vrana a ovocie,** ca. 1694 – 1724

olej, plátno, 102 × 124,5 cm, Budapest, MNG (3821). Foto: autor.



**120. Jakob Bogdani, Vtáky a ovocie v krajine,** ca. 1708 – 1710

olej, plátno, panel, 76 × 105 cm, London, RCT (RCIN 402408). Foto: Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.

Pravdepodobne vytvorené pre Viliama III. Oranžského alebo kráľovnú Annu.



**121. Jakob Bogdani, Vtáky a ovocie v krajine,** ca. 1708 – 1710

olej, plátno, 75,8 × 104,7 cm, London, RCT (RCIN 402410). Signované [J. Bogdani]. Foto: Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.

Pravdepodobne vytvorené pre Viliama III. Oranžského alebo kráľovnú Annu.



**122. Jakob Bogdani, Kompozícia s papagájmi a ovocím,** ca. 1694 – 1724

olej, plátno, 65 × 101 cm, London, V&A (602-1882). Foto: © Victoria and Albert Museum.



**123. Jakob Bogdani, Kompozícia s papagájmi a ovocím,** ca. 1694 – 1724

olej, plátno, 53,3 × 113,7 cm, London, V&A (P.6-1950). Foto: © Victoria and Albert Museum.



**124. Jakob Bogdani, Opica s vtákmi, morskými prasiatkami a ovocím v parku,** ca. 1694 – 1724

olej, plátno, 54,7 × 107 cm, súkromná zbierka. Značené [J. Bogdani]. Foto: RKD, fond Beelddocumentatie, Buitenlandse Kunst, č. 952, Midden-Europese landen behalve Rusland, krabica 16239, priečinok, 136915.

Dražené v Londýne 15. apríla 1992 aukčnou spoločnosťou Christie's (lot. 30).

### Ornitologické námety s motívom krajiny



**125. Jakob Bogdani, Zápas kohútov,** ca. 1708 – 1710

olej, plátno, 112 × 125 cm, Bratislava, SNG (O 2). Značené vpravo na kameni [J. Bogdani]. Foto: Web umenia / SNG.

Obraz sa do roku 1924 nachádzal v súkromnom majetku v Londýne. V tomto roku bol v Amsterdame zakúpený maďarským zberateľom. Dostal sa do majetku J. Kaldiho. Od roku 1949 je v majetku SNG, ktorá ho získala kúpou od súkromného majiteľa. Dielo bolo reštaurované roku 1966 D. Filovou.

Ref.: Pigler 1941, obr. LVI. – Vaculík 1978. – Keleti 1977. – Keleti 1981a, kat. 104. – Petrová-Pleskotová 1983, s. 97. – Keleti 1983, s. 50–51. – Keleti 1988.–

Keleti 1989.– Keleti 1997.– Keleti 1998, kat. 208.



**126. Jakob Bogdani, Mačka medzi kohútmi,** ca. 1708 – 1710

olej, plátno, 103,5 × 126 cm, Bratislava, SNG (O 3). Značené vľavo dole [J. Bogdani]. Foto: Web umenia / SNG.

Ref.: Pigler 1941, obr. LVII. – Vaculík 1978. – Keleti 1977. – Keleti 1981a, kat. 103. – Petrová-Pleskotová 1983, s. 97. – Keleti 1983, s. 51–52. – Keleti 1988.– Keleti 1989.– Keleti 1997.– Keleti 1998, kat. 208.



**127. Jakob Bogdani, Sova pri hydine,** ca. 1708 – 1710

olej, plátno, 109 × 146 cm, Budapest, MNG (3467). Foto: Europeana.



**128. Jakob Bogdani, Páv a husi,** ca. 1694 – 1724

gvaš, papier, 380 × 475 mm, Budapest, SZM (422/1955). Značené vpravo dole [J.B.]. Foto: WGA.

Ref.: Pataky 1956, s. 45–47, 106–107. – Keleti 1981, s. 106, kat. 99.



**129. Jakob Bogdani, Exotická hydina pri váze v záhrade,** ca. 1708 – 1710

olej, plátno, 98,5 × 148 cm, Cambridge, FWM (PD.111-1992). Foto: The Fitzwilliam Museum.



**130. Jakob Bogdani, Vtáky v krajine,** ca. 1708 – 1710

olej, plátno, panel, 183,1 × 159,5 cm, London, RCT (RCIN 402906). Foto: Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.

Dielo v roku 1710 kúpila kráľovná Anna z pozostalosti Georga Churchilla, pričom už toho roku sa dostalo do Kensingtonského paláca.





**131. Jakob Bogdani, *Plameniak a ďalšie vtáky v krajine*, 1708 – 1710**

olej, plátno, 179,8 × 157,4 cm, London, RCT (RCIN 402908). Foto: Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.

Dielo v roku 1710 kúpila kráľovná Anna z pozostalosti Georga Churchilla, pričom už toho roku sa dostalo do Kensingtonského paláca.



**132. Jakob Bogdani, *Vtáky v krajine*, ca. 1708 – 1710**

olej, plátno, 103,1 × 108,4 cm, London, RCT (RCIN 403920). Foto: Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.

Dielo v roku 1710 kúpila kráľovná Anna z pozostalosti Georga Churchilla, pričom už toho roku sa dostalo do Kensingtonského paláca.



**133. Jakob Bogdani, *Vtáky a vysoká zver v krajine*, ca. 1708 – 1710**

olej, plátno, panel, 201,3 × 285,6 cm, London, RCT (RCIN 405686). Foto: Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.

Dielo v roku 1710 kúpila kráľovná Anna z pozostalosti Georga Churchilla, pričom už toho roku sa dostalo do Kensingtonského paláca.



**134. Jakob Bogdani, *Vtáky v krajine*, ca. 1708 – 1710**

olej, plátno, panel, 199,8 × 267,8 cm, London, Clarence House, záhradná miestnosť, RCT (RCIN 406140). Foto: Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.

Dielo v roku 1710 kúpila kráľovná Anna z pozostalosti Georga Churchilla, pričom už toho roku sa dostalo do Kensingtonského paláca.



**135. Jakob Bogdani, *Vtáky v krajine*, 1708 – 1710**

olej, plátno, panel, 199,5 × 285 cm, London, Clarence House, záhradná miestnosť, RCT (RCIN 406150). Foto: Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.

Dielo v roku 1710 kúpila kráľovná Anna z pozostalosti Georga Churchilla, pričom už toho roku sa dostalo do Kensingtonského paláca.



**136. Jakob Bogdani, *Vtáky v krajine*, 1708 – 1710**

olej, plátno, panel, 96 × 143,2 cm, London, RCT (RCIN 407212). Foto: Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.

Dielo v roku 1710 kúpila kráľovná Anna z pozostalosti Georga Churchilla, pričom už toho roku sa dostalo do Kensingtonského paláca.



**137. Jakob Bogdani, *Vtáky v krajine*, ca. 1694 – 1710**

olej, plátno, 214 × 124 cm, London, Hampton Court Palace, kráľovská pisáreň, RCT (RCIN 402812). Foto: Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.

Vytvorené pre kráľovnú Annu.



**138. Jakob Bogdani, *Chovné a exotické vtáky*, ca. 1708 – 1710**

olej, plátno, 123,8 × 68,6 cm, London, V&A (P.43-1962). Foto: © Victoria and Albert Museum.



**139. Jakob Bogdani, *Pávy a ďalšie exotické vtáky*, ca. 1708 – 1710**

olej, plátno, 198 × 169 cm, Hill of Tarvit, panský dom, (49.480). Foto: National Trust for Scotland, Hill of Tarvit Mansionhouse & Garden.



**140. Jakob Bogdani, *Pávy, papagáje, kanáriký a ďalšie vtáky v krajine*, ca. 1708–1710**

olej, plátno, 167 × 137,2 cm, New Haven, Yale Center for British Art (B1981.25.47). Foto: Yale Center for British Art, 2010.



**141. Jakob Bogdani, *Papagáje, kačky a ďalšie vtáky v krajine*, ca. 1708 – 1710**

olej, plátno, 142,2 × 208,3 cm, New Haven, Yale Center for British Art (B1981.25.48). Foto: Yale Center for British Art, 2010.



**142. Jakob Bogdani, *Scéna z farmy*, ca. 1708 – 1710**

olej, plátno, 89 × 81 cm, Ramsey, Milntown House (PCF50). Foto: Milntown Trust.



**143. Jakob Bogdani, *Páv, kačice a ďalšie vtáky v parku*, ca. 1708 – 1710**

olej, plátno, 187,5 × 154,9 cm, súkromná zbierka. Značené vl'avo dole [J. Bogdani]. Foto: Kat. London 2012, s. 56.

Pendant k nasledujúcej položke. Dielo v minulosti vlastnil Maurice Segoura, Paríž (1988).

Ref.: Kat. London 2012, kat. 14, s. 56, 58–59.



**144. Jakob Bogdani, Páv, kačice a ďalšie vtáky v parku**, ca. 1708 – 1710

olej, plátno, 187,5 × 154,9 cm, súkromná zbierka. Značené vl'avo dole [J. Bogdani]. Foto: Kat. London 2012, s. 56.

Pendant k predchádzajúcej položke. Dielo v minulosti vlastnil Maurice Segoura, Paríž (1988).

Ref.: Kat. London 2012, kat. 14, s. 57, 60–61.



**145. Jakob Bogdani, Riečna krajina s hokom, hydinou, kardinálom a inými vtákmi**, ca. 1708 – 1710

olej, plátno, 127 × 104 cm, súkromná zbierka. Signované. Foto: RKD, fond Beelddocumentatie, Buitenlandse Kunst, č. 952, Midden-Europese landen behalve Rusland, krabica 16239, priečinok, 136916.



**146. Jakob Bogdani, Kačice a drozd na brehu jazierka**, ca. 1694 – 1724

olej, plátno, 80,7 × 97,9 cm, súkromná zbierka. Foto: RKD, fond Beelddocumentatie, Buitenlandse Kunst, č. 952, Midden-Europese landen behalve Rusland, krabica 16239, priečinok, 136915.

Dražené v Londýne 7. apríla 1993 aukčnou spoločnosťou Christie's (lot. 39).



**147. Jakob Bogdani, Hydina a iné vtáky v parku**, ca. 1708 – 1710

olej, plátno, 80,5 × 114,5 cm, súkromná zbierka. Foto: RKD.



**148. Jakob Bogdani, Okrasná hydina v krajine**, ca. 1708 – 1710

olej, plátno, 80,5 × 114,3 cm, súkromná zbierka. Foto: RKD.



**149. Jakob Bogdani, Hydina a morčatá v krajine**, ca. 1708 – 1710

olej, plátno, 97,1 × 153,7 cm, súkromná zbierka. Foto: RKD.



**150. Jakob Bogdani, Hydina a morčatá v krajine**, ca. 1708 – 1710

olej, plátno, 126 × 157,5 cm, súkromná zbierka. Foto: RKD.

## Bogdaniho okruh



**151. Okruh Jakoba Bogdaniho, Zátišie s broskyňami, hroznom, slivkami a melónom**, po 1710

olej, plátno, 42 × 53 cm, Bratislava, SNG (O 7091). Foto: Web umenia / SNG.

Nadobudnuté ako dielo Jakoba Bogdaniho – dar zo Zbierky Linea. Reatribuované vzhľadom na materiállové vlastnosti diela. V originálnej časti súvrstvia sa nachádza pruská modrá. Odlišný je aj podklad mal'by.



**152. Okruh Jakoba Bogdaniho (?), Ovocie v prútenom košíku – hrozno a broskyne**, 18. st.

olej, plátno, 50 × 57 cm, Budapest, MNG (3787). Foto: MNG Online.

Pendant k nasledujúcej položke.



**153. Okruh Jakoba Bogdaniho (?), Ovocné zátišie s granátovými jablkami a figami**, 18. st.

olej, plátno, 48,5 × 57 cm, Budapest, MNG (3788). Foto: MNG Online.

Pendant k predchádzajúcej položke.



**154. Okruh Jakoba Bogdaniho (?), Tobias Stranover (?), Zátišie s papagájmi**, záver 17. st. / 18. st. (?)

olej, plátno, 75 × 58 cm, Tápiószéle, BMT (67.519.1). Foto: Museum and Library of Hungarian Agriculture, Blaskovich Museum, Tápiószéle.

Mal'ba bola pôvodne pripisovaná okruhu Štefana Izbigyho (Mojzer 1982, s. 258,

262). Marianna H. Takács dielo v roku 1993 reatribuovala a odvtedy bolo v zbierkach múzea evidované ako možná práca Jakoba Bogdaniho jeho z vienského obdobia, spred roku 1684. Autorka tak usúdila aj na základe predpokladanej proveniencie obrazu (Takács 1993, s. 122–123). Doterajšie poznanie tvorby Jakoba Bogdaniho však nenasvedčuje tomu, že by umelec tvoril diela tohto tematického zamerania už počas pobytu vo Viedni. Anatómia zvierat a kompozícia ovocia nasvedčujú skôr autorstvo Tobiasa Stranovera.

Ref.: Mojzer 1982, obr. 17, s. 258, 262. – Takács 1993, s. 122–123.

## Tobias Stranover

1684 Sibiu – 1756 Londýn; alt. Toby Stranovius; aktívny v Sibiu, Hamburgu, Amsterdame a v Londýne.

- Syn pôvodom žilinského maliara Jeremiasa Stranovera, usadeného v Sedmohradsku.
- Po otcovej smrti sa presťahoval do Anglicka, kde ho vyškolil jeho ujo a budúci svokor, Jakob Bogdani.
- Spolupracoval s tkáčom Williamom Bradshawom (fl. 1728 – 1775), pre ktorého vytváral návrhy zátišných dekorácií.
- Po Bogdanim zdedil vzorové skice, ktoré aj po majstrovej smrti implementoval do svojich malieb.



**155. Tobias Stranover, Ovocie v krajine s vtákmi a vevericou, 2. štvrtina 18. st.**

olej, plátno, 126 × 131 cm, Budapest, MNG (3784). Foto: autor.



**156. Tobias Stranover, Kvetinové zátišie,**

ca. 1690–1700, olej, plátno, 75,5 × 63 cm, Budapest, MNG (3936). Foto: autor.



**157. Tobias Stranover, Zátišie so sojkou, 2. štvrtina 18. st.**

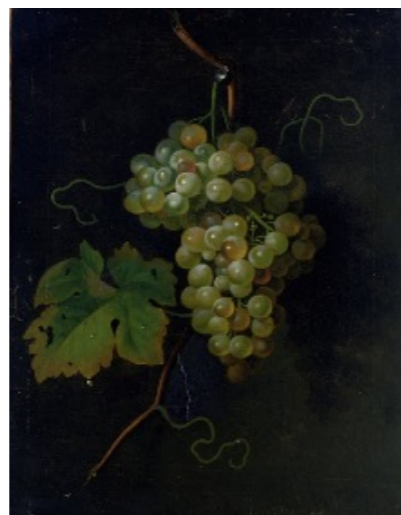
olej, plátno, 76 × 63 cm, Budapest, MNG (54.1785). Foto: autor.



**158. Tobias Stranover, Zaháňanie myšiarky ušatej inými vtákmi, 1704 – 1731**

olej, plátno, 188 × 150,5 cm, Lode (dedina severne od mesta Cambridge), Anglesey Abbey (National Trust – NT 515567).

Foto: Anglesey Abbey © National Trust.



**159. Tobias Stranover, Strapec hrozna, 1704 – 1731**

olej, plátno, 47,5 × 36,5 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle. Foto: © 2022 Bridgeman Art Library Limited.



**160. Tobias Stranover, Ara a ďalšie vtáky v krajine, nedatované**

olej, plátno, 150 × 112 cm, Oslo, British Embassy (GAC 11668). Foto: GAC, © Crown Copyright.

Pendant k nasledujúcej položke.

Odkúpené od Oscara a Petera Johnsonovcov roku 1974.



**161. Tobias Stranover, Kanárik, zelený papagáj a ďalšie vtáky v krajine, nedatované**

olej, plátno, 150 × 112 cm, Oslo, British Embassy (GAC 11669). Foto: GAC, © Crown Copyright.

Pendant k predchádzajúcej položke.

Odkúpené od Oscara a Petera Johnsonovcov roku 1974.



**162. Tobias Stranover, Zátišie s košom ovocia a kvetov, ca. 1730**

olej, plátno, 106,7 × 125,7 cm, Trafford Metropolitan Borough, Dunham Massey Hall (National Trust – NT 932289). Foto: Dunham Massey © National Trust.



**163. Tobias Stranover, Strapec hrozna, 1704–1731**

olej, plátno, 47 × 39,4 cm, Trafford Metropolitan Borough, Dunham Massey Hall (National Trust – NT 932348). Foto: Dunham Massey © National Trust.



**164. Tobias Stranover, Hoko hrbozobý, bažant strieborný, bažant zlatý a ďalšie vtáky v krajine, 1728**

olej, plátno, 146,7 × 188 cm, súkromná zbierka v Spojenom Kráľovstve. Značené vi'avo dole [T. Stranover / 1728]. Foto: Kat. London 2012, s. 67.

Lane Fine Art, Londýn, ca. 1980. Predtým v súkromnej zbierke v USA.

Ref.: Kat. London 2012, kat. 16, s. 66–67.



**165. Tobias Stranover, Exotické vtáky, ovocie a pes v parku, 20. roky 18. st.**

olej, plátno, 165,1 × 118,7 cm, súkromná zbierka v Spojenom Kráľovstve. Značené vi'avo v strede [T. Stranover. F]. Foto: Richard Green.

Dražené aukčnou spoločnosťou Richard Green.



**168.** Tobias Stranover, *Vtáky v parku*, nedatované

olej, plátno, 77 × 122 cm, súkromná zbierka. Foto: Foto: WGA.

**166.** Tobias Stranover, *Melón, broskyne, slivky, hrozno, jablká a ríbezle s papagájom a hýľom*, nedatované

olej, plátno, 62,5 × 94 cm, súkromná zbierka. Značené vľavo dole [T.Stranover]. Foto: Christie's.



**167.** Tobias Stranover, *Exotické vtáky, ovocie a pes v parku*, 20. roky 18. st.

olej, plátno, 42 × 55 cm, súkromná zbierka. Neznačené. Foto: Foto: RKD, fond Beelddocumentatie, Buitenlandse Kunst, č. 952, Midden-Europese landen behalve Rusland, krabica 16239, priečinok, 136918.

Dražené aukčnou spoločnosťou Bruun Rasmussen, v decembri 2003 ako dielo nasledovníka Jakoba Bogdaniho (lot. 03-2147).



**169.** Tobias Stranover, *Pinka s hroznom, jablkami a figou*, nedatované

olej, plátno, súkromná zbierka. Značené vpravo dole [T.Stranover]. Reprofoto: autor.



**170.** Tobias Stranover, *Sojka s košíkom jahôd*, nedatované

olej, plátno, 61 × 51 cm, súkromná zbierka. Foto: WGA.

### Diela s rozporuplným autorstvom



**171.** Tobias Stranover (?), *Zátišie s kapustou*, nedatované

olej, plátno, 80 × 77 cm, Sibiu, Museul Brukenthal (1142). Neznačené. Reprofoto: autor.



**172.** Tobias Stranover (?), *Zátišie s hubami*, nedatované

olej, plátno, 80 × 77 cm, Sibiu, Museul Brukenthal (1143). Neznačené. Reprofoto: autor.

## Resumé

In the Kingdom of Hungary, the production of profanely oriented pictorial scenes of kitchens, offices, parks and hunting spots also found a firm place. However, the thematic repertoire of this type of works was not limited exclusively to the secular life, but also adopted religious motifs or complex allegorical themes.

The artists of Royal Hungary, even in the 18th-century unified Hungary, could not make a living as dedicated specialists in still-life paintings. As a rule, they accepted a variety of artistic and craft works. Geographically, the production of still lifes was primarily connected with the territory of present-day Slovakia – with Košice, Prešov, Bratislava, and aristocratic residences such as the Manor House in Svätý Anton. However, of the artists from this area, only Jakob Bogdani (1658 – 1724) and Tobias Stranover (1684 – 1756), both based in England and employed by a prestigious clientele of high nobility, were able to devote themselves to painting still lifes and animals with almost absolute artistic interest. However, both were also active in the agricultural area, from which they made an additional profit.

A large number of paintings of Hungarian provenance still remain anonymous today. Without a better knowledge of the 'missing links' of the picture collections, it is impossible to reconstruct in detail the stylistic transformations in the work of the individual artists. If we want to analyse them summarily, within an already defined temporal and geographical framework, we would reach an impasse. Outside of the inventive approach of Stefan M. Veres, called Izbighy (1698 – 1758), the group of Hungarian artists functioned rather prescriptively and incoherently recycled already defined Italian and Transalpine artistic practices. Apart from the circle of Izbighy and Jakob Bogdani, we do not even find concrete interactions between the authors of the still-lifes – in the sense of a direct transmission of experience or at least convincing evidence of mutual indirect inspiration.

The pictorial material under examination is accompanied by frequent repetition of visual forms – even entire compositions, also in cases where these forms represent readily available contemporary objects. Their repetition speaks about the working practices of individual artists. In Izbighy's oeuvre we observe the repetition of singular

motifs. It is never a question of creating an author's or a workshop's copy of the whole work. An analogous approach accompanied the work of Jakob Bogdani and his pupil Tobias Stranover, using the master's models, but we also encounter the creation of versions. For the latter two, we know of evidence of preparatory drawings (perhaps of stuffed animals) circulating among the central figures of Bogdani's workshop. In Izbighy's case we only deduce preparatory drawings. After his death, his daughter Agnes Veres (\*1736) apparently worked with one of these artistic devices. Similarly, after Bogdani's death, Stranover and the testator's son, William, inherited a collection of the artist's 'modelli', the author of which emphasised that he did not want them to be sold off publicly – hence their author considered them a sensitive matter. The concept of taking over still life painting motifs or the complete scenes was understood differently from today. Their appropriation could even be seen as a tribute to the original author. The recurring motifs and themes were undoubtedly also related to the historical commercial demand for proven formulas.

The majority of the clientele of Hungarian still-life painters was comprised of members of the aristocracy with a pragmatic need to decorate their residences, especially if those were new buildings or reconstructed objects. Statistically, the most frequently documented in this thesis was the decoration of mansions, where still lifes, known through archives and realia, were mostly placed above the level of the door as decorative supraports – a fact that can be reliably proven by the examples of Izbighy and Carl Emrich (fl. 1720s – 30s). In the case of Bogdani's works, paintings of this type were in several cases even an integral part of interior decoration plans. Moreover, in the work of this painter we also encounter a contemporary collection of paintings with his authorship. In particular, Queen Anne collected a number of Bogdani's works that were originally created for another commissioner. The Crown bought them in the auction of the estate of Admiral George Churchill. Moreover, even the Queen's contemporary, Vertue, wrote of her as the artist's patron and admirer.

In addition to the early medieval phenomenon of patronage, collecting and the logical need for decoration of aris-

tocratic and bourgeois mansions, this dissertation also presented a unique approach in Izbigy's Still Life with the Allegory of Divine Justice. In this case, the artwork in question straddles a fine line in terms of subject matter between piety and the performance of the member of a town council. Particularly unique is the derivation of the theme and composition from Heinrich Oraeus's book of Emblems, which contains several metaphysical allegories, in some cases intertwined with alchemical symbolism. Emblemata were a frequent source of inspiration for Baroque artists, and their moral attitudes towards various phenomena and objects – for example, conchology – informed the iconography and subject repertoire of the still lifes. The aforementioned painting is not only based on the adoption of motifs, but its uniqueness lies in its painterly interpretation of the graphically disseminated emblem. In addition to the main, enigmatic pictorial part, it also depicts the emblematic inscriptio and subscriptio. The image conceived in this way undoubtedly counts – like any emblem – on a certain interpretive skill of its primary recipient, in this case the Košice magistrate, whose members it was meant to inspire to a conscientious and God-fearing life.

Probably the most common interpretation we encounter in Baroque still-life painting is a reminder of transience and a critique of vanity. Even ordinary things – fruits, vegetables, dead animals, plants and objects ranging from the trivial to the exclusive – took on an added moral or spiritual level of interpretation in this understanding. As explained in the first chapter of this thesis, not every painting was created programmatically along these lines. In the case of many other works of art, we move on a thin ice. In attempt to interpret them, a recurring question arises, percolated especially in the Anglo-Saxon literature, as to whether still lifes should be evaluated as primarily symbolic or primarily realistic. It must be stated here without any digression that with the varied and not entirely precise taxonomy of still-life painting, no universal key can be used to provide a convincing ideological explanation of it. The work of the art historian requires a certain amount of creativity in this respect, since his or her methodological or interpretive strategy must be chosen ad hoc – „tailor-

-made“ for each case under study, based on the available evidence and the state of the research to date.

In addition to the theoretical and historical aspects of the artworks under study, this dissertation also dealt with technical aspects, corresponding to the area of interest of technical art history. The main contribution of this kind of research in the present thesis lies in a better understanding of both the state of preservation of the works, but mainly in the understanding of the author's artistic practices, which results in expanded possibilities of investigating the authorship of individual objects of fine art. Based on the results of technological research, the representation of Jakob Bogdani's paintings in Slovak collection institutions has been reduced to only a pair of signed works from the Slovak National Gallery. Apart from this negative finding, the related material research has allowed a better insight into Bogdani's artistic practice. By comparing archival material on his painting practices with samples of signed paintings, it was possible to draw a number of interesting conclusions concerning the method of confronting this kind of information source with the specific historical objects to which it refers. That is, at least partially referenced – since the examined signed works come from a later artistic period of Bogdani. From research on this subject we learn that the artist partially changed his artistic practice. For example, he used a different yellow pigment instead of the yellow dye mentioned by him. From the research on the samples we were able to get a deeper idea of the artist's palette than from the archival material itself, whose testimony certainly cannot be used as the only argument for attribution. The benefit of the manuscript lies not only in the technological information but also in that which is of an art historical nature. We learn about the painter's intentions – that is, what effects he was trying to evoke in his viewers. But one of the most important determinants of the archival material was the artist's desire to work as quickly as possible and at the same time to make his works as durable as possible.

## Bibliografia

### A

#### Alpers 1983

Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983.

#### Aono 2008

Junko Aono, In the Glow of Candlelight: A Study of Nicolaas Verkolje's Approach to the Art of Godefridus Schalcken, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* LXXVII, 2008, s. 251–264.

#### Balážová – Medvecký 2010

Barbara Balážová – Jozef Medvecký, Sunt, ut erunt horae... Zum spätbarocken Umbau und zur malerischen Ausschmückung der Koháry Schlösser in Ebenthal und St. Anton (Svätý Anton), *Ars* XLIII, 2010, č. 2, s. 213–240.

### B

#### Babičová – Hábl – Učnicková 1998

Katarína Babičová – Vlastimil Hábl – Danuta Učnicková, *Ilešháziovci: rodová zbierka obrazov*, Trenčín 1998.

#### Balcárek 1999

Petr Balcárek, Život malíře Johanna Spillenbergera, *Ars* XXXII, 1999, č. 1–3, s. 86–104.

#### Baldassari 2002

Francesca Baldassari (ed.), *Moretti: quattordici importanti dipinti di natura morta del Seicento e del Settecento*, Firenze 2002.

#### Balogh 1827

Pál Balogh, Királyi Tanácsos, Stettner Gábor élete ,s művész munkáinak esmertetése, *Tudományos Gyűjtemény* XI, 1827, č. 2, s. 1–16.

#### Barber (ed.) 2020

Tabitha Barber (ed.), *British Baroque: Power and Illusion* (kat. výst.), Tate, London 2020.

#### Bartlová 2006a

Milena Bartlová, Jaká věda jsou dějiny umění?, *Umění* LIV, 2006, č. 6, s. 218–228.

#### Bartlová 2006b

Milena Bartlová, Malířské vrstvy z pohledu historika umění středověku, *Technologia artis* IV, 2006, č. 1, s. 69–71.

#### Bartlová 2014

Milena Bartlová, Mohou být materiálové analýzy pevnou oporou uměleckohistorického hodnocení?, in: *Acta Artis Academica*, Praha 2014, s. 139–152.

#### Bayer 1906

József Bayer, Egy magyar virágfestő a XIX-ik évszázad elején, *Művészet* V, 1906, č. 4, s. 118–121.

#### Beard 1997

Geoffrey Beard, *Upholsterers and interior furnishing in England 1530–1840*, New Haven 1997.

#### Berger 2011

Harry Berger, *Caterpillars: Reflections on Seventeenth Century Dutch Still Life Painting*, New York 2011.

#### Bergström 1983

Ingvar Bergström, *Dutch Painting in the Seventeenth Century*, New York 1983.

#### Bertol 1996

Daniela Bertol, “Architecture of Images”: An Investigation of Architectural Representations and the Visual Perception of Three-Dimensional Space, *Leonardo* XXIX, 1983, č. 2, s. 87–94.

#### Binder 2013

Elisabeth Binder, Zipser auch in Urwegen tätig?, *Hermannstädter Zeitung*, 8.02.2013, č. 2319, s. 5.

#### Bissell 1999

Ward Bissell, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Reading and Catalogue Raisonné*, State College 1999.

#### Boland 2013

Mary Jane Boland, A troublesome ‘genre’? Histories, definitions and perceptions of paintings of everyday life from early nineteenth-century Ireland, *Journal of Art Historiography*, č. 4, 2013, s. 1–17.

#### Bomford 1998

David Bomford, Introduction, in: Erna Hermens et al. (edd.), *Looking through paintings : the study of painting techniques and materials in support of art historical research*, London 1998.

#### Bott 1979

Gerhard Bott, Gemalte Schätze. Erinnerung an die Vergänglichkeit alles Irdischen wie Mittel zur Repräsentation, in: Gerhard Langemeyer – Hans Albert Peters (edd.), *Stilleben in Europa*, Münster 1979, s. 431–446.

#### Brenninkmeyer-de Rooij

##### – de Heer 1988

Beatrijs Brenninkmeyer-De Rooij – Ed de Heer, *Paintings from England : William III and the Royal Collections*, Den Haag 1988.

#### Buzási 2003

Enikő Buzási, *Mányoki Ádám (1673–1757)*, *Monográfia és ouvre-katalógus*, Budapest 2003.

#### Buzási 2005

Enikő Buzási, Ádám Mányoki: Still Life with Peaches, 1721, *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve : Annales de la Galerie Nationale Hongroise* XXIV, 2003, č. 9, s. 69–70.

#### Buzási 2016

Enikő Buzási, *Források a magyarországi, erdélyi, valamint magyar megrendelésre dolgozó külföldi művészek bécsi akadémiai tanulmányaihoz (1726–1810)*, Budapest 2016.

### C

#### Cambel (ed.) 1987

Samuel Cambel (ed.), *Dejiny Slovenska II (1526 – 1848)*, Bratislava 1987.

#### Cincík 1935

Jozef Cincík, *Jakub Bohdan. Anglický dvorný maliar zo Slovenska (1660–1724)*, Martin 1935.

#### Cornforth 1993

John Cornforth, Looking-Glass Mysteries, *Country Life*, 21.10.1993, s. 72–75.





č. 1, s. 40–50.

**Phenix – Townsend 2012**

Alan Phenix – Joyce Townsend, A brief survey of historical varnishes, in: Joyce Hill Stoner – Rebecca Rushfield (edd.), *The Conservation of Easel Paintings*, New York 2012, s. 252–263.

**Phenix – Wolbers 2012**

Alan Phenix – Richard Wolbers, Re-moval of varnish: organic solvents as cleaning agents, in: Joyce Hill Stoner – Rebecca Rushfield (edd.), *The Conservation of Easel Paintings*, New York 2012, s. 524–554.

**Pigler 1941**

Andor Pigler, *Bogdány Jakab (1660–1724)*, Budapest 1941.

**Plutarch 1936**

Plutarch, *Moralia*, London 1936.

## R

**Rajnai 1988**

Miklós Rajnai, Bogdány Jakab munkásságának néhány kérdése, *Művészettörténeti Értesítő* XXXVII, 1988, č. 3–4, s. 186–193.

**Rajnai 1989**

Miklós Rajnai, *Jacob Bogdani c. 1660–1724* (kat. výtst.), Richard Green Gallery, London 1989.

**Rajnai 1991**

Miklós Rajnai, Tobias Stranover (1684–1756), *Annales de la Galerie Nationale Hongroise : A Magyar Nemzeti Galleria Evkonyve*, Budapest 1991, s. 175–179.

**Rajnai 1993**

Miklós Rajnai, Jacob Bogdani’s Working Practices. His Own Account, 1691, *Acta Historiae Artium* XXXVI, 1993, s. 87–94.

**Rehbock 1980**

Philipp F. Rehbock, The Victorian Aquarium in Ecological and Social Perspective, in: Mary Sears – Daniel Merriman (edd.), *Oceanography: The Past*, New York, s. 522–539.

**Rikken 2008**

Marrigje Rikken, *Melchior D’Hondecoeter, Bird Painter*, Amsterdam 2008.

**Ronnes 2006**

Hanneke Ronnes, *Architecture and*

*Elite Culture in the United Provinces, England and Ireland, 1500–1700*, Amsterdam 2006.

**Rusina 1975**

Ivan Rusina, Barokový maliar Jozef Daniel Michorn, *Vlastivedný časopis* XXIV, 1975, č. 1, s. 41–43.

## S

**Salerno 1984**

Luigi Salerno, *La natura morta italiana, 1560–1805*, Roma 1984.

**Segal 1990**

Sam Segal, *Flowers and Nature: Netherlandish Flower Painting of Four Centuries*, Den Haag 1990.

**Segal – Alen 2020**

Sam Segal – Klara Alen, *Dutch and Flemish Flower Pieces: Paintings, Drawings and Prints Up to the Nineteenth Century*, Leiden 2020.

**Serfőző 2012**

Szabolcs Serfőző, Zur Geschichte des „Pozzismus“ in Ungarn, in: Herbert Karner (ed.), *Andrea Pozzo (1642–1709) : Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten*, Wien 2012, s. 111–122.

**Sheppard 1966**

Francis Sheppard, Appendix I: The Soho Tapestry Makers, *Survey of London* XXXIV–XXXV, 1966, s. 515-525.

**Schneider 1999**

Norbert Schneider, *Still Life: Still Life Painting in the Early Modern Period*, Köln 1999.

**Siegfried 1992**

Susan L. Siegfried, Boilly and the Frame-up of Trompe L’œil, *Oxford Art Journal* XV, 1992, č. 2, s. 27–37.

**Slánský 1953**

Bohuslav Slánský, *Technika malby I. Malířský a konzervační materiál*, Praha 1953.

**Slánský 1956**

Bohuslav Slánský, *Technika malby II. Průzkum a restaurování obrazů*, Praha 1956.

**Smith 1685**

John Smith, *A Short Introduction to the Art of Painting and Varnishing*, London 1685.

**Stoichita 1993**

Victor I. Stoichita, *L’ Instauration Du Tableau: Métapeinture à L’aube des Temps Moderns*, Paris 1993.

**Stoichita 1997**

Victor I. Stoichita, *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Meta-Painting*, Cambridge 1997.

**Stoner – Rushfield (edd.) 2012**

Joyce Hill Stoner – Rebecca Rushfield (edd.), *The Conservation of Easel Paintings*, New York 2012.

**Sväté písmo EKU**

*Biblia*, slovenský ekumenický preklad, Banská Bystrica 2018.

**Szabó 1972**

Erzsébet Szabó, A miskolci volt minorita templom és rendház, in: Dezső Dercsényi – József Gólya – Géza Entz (edd.), *Magyar Műemlékvédelem 1969-1970*, Budapest 1972, s. 331–344.

**Szabó 1958**

Erzsébet Szabó, Adatok Gr. Esterházy Károly egri püspök építési tevékenységéhez (1784–1795), *Művészettörténeti Értesítő* VII, 1958, č. 2–3, s. 200–204.

**Šafaříková 2012**

Eva Šafaříková, *Martin Ferdinand Chvátal (1736 – 1809)* (magisterská diplomová práca), Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2012.

**Šeferisová-Loudová 2009**

Michaela Šeferisová-Loudová, Maulbertsch and Stern in Kroměříž – On the History of two Drawings, *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae* L, 2009, č. 1, s. 95–105.

## T

**Takács 1988**

Marianna H. Takács, Néhány adalék Bogdány Jakab és Stranover Tóbiás angliai működéséhez, *Művészettörténeti Értesítő* XXXVII, 1988, č. 3–4, s. 194–202.

**Takács 1993**

Marianna H. Takács, A Blaskovich Múzeum képgyűjteménye, in: Csilla Móró (ed.), *Blaskovich emlékkönyv*, Szentendre 1993, s. 113–130.

**Takács et al. (edd.) 1991**

Imre Takács – Enikó Buzási – Anna

Jávor – Árpád Mikó (edd.), *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve. Művészettörténeti tanulmányok Mojzer Miklós hatvanadik születésnapjára*, Budapest 1991.

**Terdik 2008**

Szilveszter Terdik, A máriapócsi kegytemplom építésére és belső díszítésére vonatkozó, eddig ismeretlen források, *A Nyíregyházi Jósa András Múzeum évkönyve* L, 2008, s. 525–571.

**Terdik 2014**

Szilveszter Terdik, *Görögkatolikus püspöki központok Magyarországon a 18. században : Művészet és reprezentáció*, Nyíregyháza 2014.

**Tietze-Conrat 2010**

Erica Tietze-Conrat, Johann Georg Dorfmeister. Ein Kapitel zur Geschichte der österreichischen Barockskulptur, in: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral Kommission*, Wien 1910, zv. 4, s. 228–244.

**Thurley 2003**

Simon Thurley, *Hampton Court: A Social and Architectural History*, London 2003.

## U

**Ujvári 1993**

Péter Ujvári, Painting Animals, in: Miklós Mojzer (ed.), *Zsánermetamorfózisok: The Metamorphosis of Themes*, Budapest 1993.

## V

**Vaculík 1978**

Karol Vaculík, *Staré slovenské umenie*, Bratislava 1978.

**Van Eikema Hommes 2004**

Margriet van Eikema Hommes, *Changing Pictures: Discoloration in 15th-17th-century Oil Paintings*, Amsterdam 2004.

**Van Hoogstraten 1678**

Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt*, Rotterdam 1678.

**Vávrová-Štibraná 2003**

Ingrid Vávrová-Štibraná, Podobizne absolventiek šľachtického vzdelávacieho inštitútu Notre Dame v Bratislave. (Katalóg doposiaľ známych portrétov „uniformovaných“ i „neuniformovaných“ chovaniek

z druhej polovice 18. storočia), *Ars* XXXVI, 2003, č. 2, s. 122–143

**Vertue Notebooks 1930**

Vertue Notebooks, Volume I, *The Volume of the Walpole Society* XVIII, 1930.

**Visscher 1614**

Roemer Visscher, *Sinnepoppen*, Amsterdam 1614.

**Von Hagedorn 1762**

Christian Ludwig von Hagedorn, *Betrachtungen über die Mahlerey*, Leipzig 1762.

## W

**Wade 2020**

Mara R. Wade, Emblematic Strategies in the Devotions and Dynasty of Dorothea, Princess of Anhalt, in: Victoria Christman, Marjorie Elizabeth Plummer (edd.), *Cultural Shifts and Ritual Transformations in Reformation Europe*, Boston, s. 210–229.

**Wagner 1930**

Vladimír Wagner, *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku*, Bratislava 1930.

**Wagner 1948**

Vladimír Wagner, *Vývin výtvarného umenia na Slovensku*, Bratislava 1948.

**Walpole 1798**

Horace Walpole, *The Works of Horatio Walpole, Earl of Orford: Anecdotes of painting*, London 1798.

**Warwick 2006**

Genevieve Warwick, *Caravaggio: Realism, Rebellion, Reception*, Newark 2006.

**Watelet 1757**

Claude-Henri Watelet, heslo Genre, (Peinture), in: Denis Diderot (ed.), *L’Encyclopédie*, Paris 1757, zv. 7, s. 597–599.

**Wiel 1996**

Maria Agnese Chiari Moretto Wiel, *L’eredità del Piazzetta: Volti e figure nell’incisione del Settecento*, Venezia 1996.

**Williams 1853**

W. Williams, *The art of landscape painting in oil colours*, London 1853.

**Willigen – Meijer 2003**

Adriaan van der Willigen – Fred G. Meijer, *A Dictionary of Dutch & Flemish Still Life Painters Working in Oils*, Leiden 2003.

**Wittkower et al. 1999**

Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600 to 1750*, London 1999, zv. 1–3.

**Willigen – Meijer 2003**

Adriaan van der Willigen – Fred G. Meijer, *A dictionary of Dutch and Flemish still-life painters working in oils: 1525–1725*, Leiden 2003.

## Z

**Zeri (ed.) 1989**

Federico Zeri (ed.), *La natura morta in Italia*, Milano 1989, zv. 1–2.

**Zežula 2012**

Antonín Zežula, *Jan Antonín Vocásek Hrošecký* (bakalárska práca), Masarykova univerzita, Brno 2012.

**Žakula 2015**

Tijana Žakula, Reforming Dutch Art: Gerard de Lairesse on Beauty, Morals and Class (Amsterdam 2015), *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* XXXVII, špeciálna edícia, 2013–2014, s. 3–142.

## Aukčné katalógy

**Kat. Christie’s 1924**

Christie’s, London 18.07.1924.

**Kat. Nagyházi 2015**

Nagyházi Galéria és Aukcióház, Budapest 15.12.2015, s. 66–67.



## Elektronické zdroje

**KSSJ 2003**

Jazykovedný ústav Ľudovíta Štúra SAV / Krátky slovník slovenského jazyka 4 z roku 2003. URL: *https://slovník.juls.savba.sk*

**SSJČ 1971**

Ústav pro jazyk český Akademie věd ČR / Slovník spisovného jazyka českého z roku 1971.

URL: *https://ssjc.ujc.cas.cz*

## Pramene

Archív NTM, Ivana Kopecká – Eva Svobodová, protokol 79/20/196-198.

Archív NTM, Ivana Kopecká – Eva Svobodová, protokol 80/20/199-201.

Banská Bystrica, ŠA BB, fond: Koháry – Coburg, skupina V. č. 15145.

Bratislava, AMB, inv. č. MB, krabica 1558.

Budapest, MTA Könyvtára, Kézirattár és Régi Könyvek Gyűjteménye, Tört., Ferenc Pápai Páriz, *Album Amicorum*, Napló kis 8° 6.

Edinburgh, NRS, fond Papers of the Montague-Douglas-Scott Family, Dukes of Buccleuch, skupina Legal and Property Papers 1702–1769, GD224/391/1/6.

Košice, AMK, fond A: Štátna moc, správa a samospráva, nespracovaná skupina dokumentov, inventáre.

Košice, AMK, fond A: Štátna moc, správa a samospráva, Zbierka XXIV. 1. Magistráty do roku 1945, Index Actorum 1741, 1742, 1744.

Košice, kostolná pokladnica dómu sv. Alžbety, č. 19954.

Košice, ŠA KE, fond: Krajská knižnica v Košiciach, krabica 75, C. Fotodokumentácia, č. 5 – Kancelárske priestory krajskej knižnice.

Košice, ŠA KE, Zbierka cirkevných matrík, mesto Košice.

London, LPL, MS Film 241.

London, NA, fond: Public Records, Prerogative Court of Canterbury, Will of James Bogdani, Gentleman of Saint Giles in the Fields, Middlesex, PROB 11/595/325.

London, NA, fond: Public Records, Records created or inherited by HM Treasury, Minutes, Entry-books and correspondence pre 1920, Treasury Board Papers and In-Letters, Calendars Treasury books and papers dated up to 1745, T 1/227.

London, TBL, fond: Western Manuscripts, Letters, Harley MS 7013, fol. 132r–132v.

London, TBL, fond: Western Manuscripts, MS 22950, fol. 41v–43v.

London, TBL, fond: Western Manuscripts, Original correspondence between members of the family of Hatton and their connexions; circa 1600–1730, Add MS 29548–29596.

Prešov, ŠA PO, fond: Mag. Prešov, kniha 1144: Daňová knihy vnútorného mesta 1655 – 1694.

RKD, fond Beelddocumentatie, Buiten-landse Kunst, č. 952, Mid-den-Europese landen behalve Rusland.

# Zoznam skratiek

**alt.**

alternatívne

**atrib.**

atribuované

**AMK**

Archív mesta Košice

**BL**

The British Library, London

**BML**

The British Museum, London

**BMT**

Blaskovich Múzeum, Tápiószele

**ca.**

približne / okolo

**ev. a. v. cirkev**

evanjelická cirkev augsburského vyznania

**fl.**

*floruit* – obdobie, počas ktorého bola daná osoba aktívna

**FTIR**

infračervená spektrometria s Fourierovou transformáciou

**FWM**

The Fitzwilliam Museum, Cambridge

**HAUMB**

Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig

**HOM**

Herman Ottó Múzeum, Miskolc

**IR**

infračervené žiarenie

**IRFC**

falošné farby s nahradením červeného kanálu infračerveným

**IRR**

odrazené infračervené žiarenie

**KHM**

Kunsthistorisches Museum, Wien

**LPL**

Lambeth Palace Library, London

**lot.**

predajné číslo

**ml.**

mladší

**MBAC**

Musée des Beaux Arts de Carcassonne

**MHBB**

Muzeum Historyczne, Bielska-Biała

**MMW**

National Museum Wales

**MSA**

Múzeum Svätý Anton

**MNG**

Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

**MNK**

Muzeum Narodowe w Krakowie

**MNW**

Muzeum Narodowe w Warszawie

**MTA**

Magyar Tudományos Akadémia, Budapest

**MTB**

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

**MTI**

National Gallery of Ireland, Dublin

**NA**

The National Archives, London

**nestr.**

nestránkované

**NRS**

National Records of Scotland, Edinburgh

**ref.**

referencie

**RGB**

červená, zelená a modrá svetelná farba

**RFM**

Rómer Flóris Művészeti és Történeti Múzeum, Győr

**RKD**

Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag

**SEM-BSE**

elektrónová skenovacia mikroskopia – spätne odrazené elektróny

**SM**

Soproni Múzeum

**SMK**

Statens Museum for Kunst, København

**SNG**

Slovenská národná galéria, Bratislava

**SNM**

Slovenské národné múzeum

**SZM**

Szépnművészeti Múzeum, Budapest

**ŠA BB**

Štátny archív v Banskej Bystrici

**ŠA KE**

Štátny archív v Košiciach

**ŠA KE**

Štátny archív v Prešove

**tab.**

tabuľka

**UV**

ultrafialové žiarenie

**UVF**

UV-indukovaná viditeľná fluorescencia

**VIS**

viditeľné svetlo

**VM–SNV**

Vlastivedné múzeum, Spišská nová Ves

**VSG**

Východoslovenská galéria, Košice

**VSM**

Východoslovenské múzeum, Košice

**vz.**

vzorka

**V&A**

The Victoria and Albert Museum, London

**zom.**

zomrel

## Zoznam reprodukcí

- a** / Jakob Bogdani, *Kvety vo váze*, ca. 1702 – 1710, olej, plátno, 101,7 × 139 cm, London, Hampton Court Palace. Foto: Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.
- b** / Jakob de Zetter, Emblém „Prlíš napnutý luk ľahko praskne“, 1617, z knihy Andreasa Friedricha *Emblematica Nova*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek. Foto: © HAB
- c** / Jakob Bogdani, *Vtáky a ovocie v krajine*, ca. 1708 – 1710, olej, plátno, 76 × 105 cm, London, Royal Collection Trust. Foto: Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.
- 1** / Tobias Stranover, *Exotické vtáky, ovocie a pes v parku*, 20. roky 18. st., olej, plátno, 165,1 × 118,7 cm, súkromná zbierka v Spojenom kráľovstve. Foto: 2022 Richard Green.
- 2** / Cornelis Norbertus Gijsbrechts, *Zátišie v trompe-l'oeil*, 1663, olej, plátno, 96 × 75 cm, Carcassonne, MBAC (845.55.57). Foto: Musée des Beaux Arts de Carcassonne.
- 3** / Prešovský maliar, *Zátišie so slímákmi, rybami a vajčkami*, posledná tretina 17. st. / 18. st. (?), olej, plátno, 70,6 × 67 cm, Budapest, MNG / SZM (75.4 M). Foto: autor.
- 4** / Prešovský maliar, *Kuchynské zátišie s riadom*, posledná tretina 17. st. / 18. st. (?), olej, plátno, 69 × 57,4 cm, Budapest, MNG / SZM (75.6 M), Foto: autor.
- 5** / Prešovský maliar, *Zátišie so žabími stehienkami*, posledná tretina 17. st. / 18. st. (?), olej, plátno, 74 × 60 cm, Budapest, MNG / SZM (75.5 M), Foto: autor.
- 6** / Martin Dichtl, *Zátišie s riadom*, druhá pol. 17. st., olej, medený plech, 12 × 18,5 cm, súkromná zbierka.
- 7** / Anonym, *Zátišie s kuchynským riadom*, posledná tretina 17. st. / 18. st. (?), olej, plátno, 46 × 37 cm, Spišská Nová Ves, VM-SNV (118/69).
- 8** / Záznam o úmrtí Štefana Michala Veresa zv. Izbighy, 20. január 1758, Košice, ŠA KE, Zbierka cirkevných matrík. Reprofoto: autor.
- 9** / Záznam o sobáši Štefana Michala Veresa zv. Izbighy a Márie Goldhuber, 21. august 1729, Košice, ŠA KE, Zbierka cirkevných matrík, Reprofoto: autor.
- 10** / Štefan M. Veres zv. Izbighy, *Zátišie s alegóriou Božej spravodlivosti*, ca. 1708 – 1710, olej, plátno, 146,5 × 111,5, Košice, VSG (O 2322). Foto: Web umenia.
- 11** / Vzorka VSG O2322/1, modrá z pozadia. Foto: Zuzana Valentová, Michal Pech.
- 12** / Záznam z inventáru košickej radnice, 1785, Košice, AMK, nezaraďené. Foto: autor.
- 13** / Riaditeľňa niekdajšej Krajskej knižnice v Košiciach, vpravo so Zátiším s alegóriou Božej spravodlivosti, ca. 1930, fotografia, Košice, ŠA KE, fond: Krajská knižnica v Košiciach, krabica 75, C. Foto-dokumentácia, č. 5 – Kancelárske priestory krajskej knižnice. Foto: Štátny archív Košice.
- 14** / Jakob de Zetter, Emblém „Prlíš napnutý luk ľahko praskne“, 1619 z knihy Heinricha Oraea *Viridarium hieroglyphico-morale*, Urbana, University of Illinois. Foto: UIUC.
- 15** / Emblém „Štúdiium“, 1709, z knihy Cesareho Ripu *Iconologia, or, Moral Emblems*, Universiteit Utrecht, Bijzondere Collecties (ICON 166). Foto: ResearchGate.
- 16** / Sebastian Stoskopff, *Vanitas*, 1641, olej, plátno, 125 × 165 cm, Strasbourg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame (MBA 1249). Foto: Wikimedia Commons.
- 17** / Štefan M. Veres zv. Izbighy,

Zátišie s alegóriou Božej spravodlivosti, prekrytie IRR snímky (900 – 1700 nm) so snímkou vo VIS s použitím filtra Luminosity v programe Adobe Photoshop CS 2021. Foto: autor.

18 / Štefan M. Veres zv. Izbighy, Zátišie s alegóriou Božej spravodlivosti, detail IRR snímky (900 – 1700 nm) na textovú zložku obrazu. Foto: autor.

19 / Štefan M. Veres zv. Izbighy, Zátišie s ovocím, džbánom a chlebom, 1729, olej, plátno, 72 × 96,5 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00531). Foto: CEMUZ.

20 / Štefan M. Veres zv. Izbighy, Zátišie s ovocím, psom a mačkou, 1729, olej, plátno, 72 × 96 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00529). Foto: CEMUZ.

21 / Francisco Barrero, Alegória mesiaca júl, ca. 1640, olej, plátno, 105 × 155 cm, Bratislava, SNG (O 5451). Foto: Web umenia.

22 / Štefan M. Veres zv. Izbighy, Zátišie s jablkami, hroznom a viničnými listami, 1729, olej, plátno, 72,5 × 96 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00530). Foto: CEMUZ.

23 / Štefan M. Veres zv. Izbighy, Zátišie s ovocím a žnou zelenou, 1729, olej, plátno, 72 × 95 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00415). Foto: CEMUZ.

24 / Baldassare De Caro, Mŕtve vtáky, 1. pol. 18. st., olej, plátno, 65 × 78 cm, súkromná zbierka. Foto: WGA.

25 / Štefan M. Veres zv. Izbighy, Zátišie s tekvicami a žnami, 1734, olej, plátno, 67,5 × 96,5 cm, Bratislava, SNG (O 3844). Napravo detail signatúry, extrahovanej z diela. Foto: Web umenia.

26 / Štefan M. Veres zv. Izbighy, Zátišie s tekvicami a žnami, prekryv

VIS fotografie s IRR (1700 nm) funkciou Luminosity (Adobe PS), odhaľujúci početné lokálne deštrukcie pôvodnej polychromie obrazu. Foto: autor.

27 / Štefan M. Veres zv. Izbighy, Zátišie s ovocím, ca. 1729 – 1734, olej, plátno, 70 × 86 cm, Častá, SNM – Múzeum Červený Kameň (O 1076). Foto: CEMUZ.

28 / Štefan Michal Veres zv. Izbighy, Zátišie s melónmi a hadom, 1734, olej, plátno, 68 × 96,5 cm, Častá, SNM – Múzeum Červený Kameň (O 458). Foto: autor.

29 / Roemer Visscher, Emblém XXVII s mottom „Skoro dozreje, skoro zhnije“, 1614, medirytina, papier, prevzaté z knihy *Sinnepoppen*, Amsterdam, Rijksmuseum (BI-1893-3539-3). Foto: Rijksmuseum.

30 / Hieronymus Wierix podľa Maartena de Vosa, Jonáš pod tekvicou, ca. 1585, medirytina, papier, 188 × 250 mm, London, BML (1937,0915.160). Foto: © The Trustees of the British Museum

31 / Jan Anton van der Baren, Zátišie s tekvicami, 1657, olej, plátno, 102 × 145 cm, Wien, KHM (GG 5716). Foto: Wikimedia Commons.

32 / Abraham Brueghel, Zátišie s mužom, 1665 – 1675, olej, plátno, 135 × 94 cm, súkromná zbierka. Foto: © Maurice Nobile.

33 / Paolo Porpora, Lesné zátišie, nedatované, olej, plátno, 52,3 × 95,2 cm, Cardiff, NMW–National Museum Cardiff (NMW A 103). Foto: Art UK.

34 / Franz Michael Siegmund von Purgau, Žaba pri púpave, 1743, olej, plátno, 22,8 × 25,4 cm, súkromná zbierka. Foto: © 2022 MutualArt Services, Inc.

35 / Štefan M. Veres zv. Izbighy, Hroznové zátišie, ca. 1734 – 1758,

olej, plátno, 60,2 × 69,5 cm, Košice, Východoslovenská galéria (O 200). Foto: Web umenia.

36 / Štefan M. Veres zv. Izbighy, Hroznové zátišie, detail IRR snímky (900 – 1700 nm) na hroznové listy a bobule s viditeľnou subtilnou podkresbou. Foto: autor.

37 / Štefan M. Veres zv. Izbighy, Zátišie s ovocím a vtáčikmi, ca. 1734 – 1758, olej, plátno, 52 × 75 cm, zničené požiarom, Košice, VSG (O 174). Foto: VSG.

38 / Štefan M. Veres zv. Izbighy, Zátišie s drozdom, sýkorkami a ovocím, ca. 1734 – 1758, olej, plátno, 30,5 × 49 cm, Budapešť, SZM. Foto: SZM.

39 / Štefan M. Veres zv. Izbighy, Zátišie s pivom, vtákmi a ovocím, ca. 1734 – 1758, olej, plátno, 30,5 × 49 cm, Budapešť, SZM. Foto: SZM.

40 / Štefan M. Veres zv. Izbighy, Zátišie s rakmi na tanieri, habánskym džbánom, pohárom, bochníkom chleba a myšou, ca. 1734 – 1758, olej, plátno, 42 × 53 cm, Budapešť, MNG / SZM (89.2 M). Foto: autor.

41 / Sebastian Stoskopff (atrib.), Zátišie s rakmi a citrónom, 1. pol. 17. st., olej, plátno, 43 × 58 cm, súkromná zbierka. Foto: Wannenes Art Auctions.

42 / Štefan M. Veres, zv. Izbighy (?), Sv. Alžbeta Uhorská udeľuje almužny, 1737, olej, plátno, 255 × 126 cm, Košice, VSM (S 2563), súčasť expozície Starej radnice. Foto: autor.

43 / Štefan M. Veres zv. Izbighy, iluzívna maliarska výzdoba, 40. roky 18. st., nástenná maľba, Košice, Dominikánsky kostol. Foto: autor.

44 / Okruh Veresovcov, Čerešne v prútenom košíku, 2. – 3. tretina 18. st., olej, plátno, 29,3 × 39,6 cm, Bu-

dapešť, MNG / SZM (86.7M). Foto: autor.

45 / Okruh Veresovcov, Jesenné zátišie, 2. pol. 18. st., olej, plátno, 55,5 × 84,5 cm, Košice, VSM (S 1730). Foto: autor.

46 / Záznam o krste Agnes Veres, 6. január 1736, Košice, ŠA KE, Zbierka cirkevných matrík. Reprofoto: autor.

47 / Agnes Veres, Zátišie s hroznom, 1779, olej, plátno, 18 × 33 cm, Miskolc, HOM (HOM KGy 79.8). Foto: Herman Ottó Múzeum.

48 / Porovnanie motívov hrozna z diel Štefana M. Veresa zv. Izbighy: A.) Zátišie s ovocím a vtáčikmi, Košice, VSG; B.) Zátišie s pivom, vtákmi a ovocím, Budapešť, SZM. Foto: autor.

49 / Daniel Schmidelli, Portrét baronesy Alžbety Hallerovej de Hallerstein, 1755 – 1756, olej, plátno, 95 × 76 cm, Budapešť, SZM (94.30M). Foto: SZM.

50 / Marianna Punz, Smrť v nádobe, 1754, olej, plátno, 53 × 43,5 cm, Wien, ÖGB (6962). Foto: ÖG Belvedere.

51 / Carl Emrich, Apoteóza smrti Márie Gabriely Koháryovej, dole s extrahovaným podpisom s reverzu, 1732, olej, plátno, 92 × 69,7 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00093). Foto: Slovakiana.

52 / Carl Emrich, Margaréta Mária Terézia Thavonathová, manželka Andreja Jozefa Koháryho, zobrazená ako ošetrovačka ovocia, 1726, olej, plátno, 89,1 × 69,1 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00870). Foto: Slovakiana.

53 / Carl Emrich, Poľovnícke zátišie s mŕtvou líškou, jarabica a puškou, 1726, olej, plátno, 72,5 × 94,5 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00565). Foto: CEMUZ.

54 / Carl Emrich, Sluha so zabitým jahňatom, 1728, olej, plátno, 68 × 91,5 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00462). Foto: CEMUZ.

55 / Anton Schmidt, Kytica v rokajovej váze I, 50. roky 18. st., olej, plátno, 58 × 48,5 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00609). Foto: CEMUZ.

56 / Anton Schmidt, dekoratívny motív vázy, 1750 – 1752, nástenná maľba, Svätý Anton, Kaštieľ Koháryovcov, chór kaplnky. Reprofoto: autor.

57 / Anton Schmidt, rokajová ornamentika s motívmi hudobných nástrojov, 1750 – 1752, nástenná maľba, Svätý Anton, Kaštieľ Koháryovcov, chór kaplnky. Reprofoto: autor.

58 / Anton Schmidt, Zátišie s ovocím, tekvicou a fontánkou v tvare busty, 50. roky 18. st., olej, plátno, 58 × 47,5 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00610). Foto: CEMUZ.

59 / Franz Werner Tamm, Zátišie s melónom, ca. 1700, olej, plátno, 63 × 50 cm, Warszawa, MNW (M.Ob.1787 (186248)). Foto: Wikimedia Commons.

60 / Anton Schmidt, Zátišie s ovocím a bielym králikom, 50. roky 18. st., olej, plátno, 52 × 68 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00594). Foto: CEMUZ.

61 / Franz Werner Tamm, Kvetinové zátišie s králikom, nedatované, olej, plátno, 83,5 × 64 cm, København, SMK (KMS626). Foto: Statens Museum for Kunst.

62 / Anton Schmidt, Zátišie s hroznom a morčatom, 50. roky 18. st., olej, plátno, 52 × 68 cm, Svätý Anton, MSA (ANT00612). Foto: CEMUZ.

63 / Franz Werner Tamm, Kvetinové zátišie s morskými prasiatkami,

nedatované, olej, plátno, 83,5 × 64 cm, København, SMK (KMS627). Foto: Statens Museum for Kunst.

64 / Teodor Bogdan Lubieniec-ki (?), Morské prasiatka, 4. štvrtina 17. st., olej, plátno, 49 × 60 cm, Kraków, MNK (MNK XII-A-53). Foto: Wikimedia Commons.

65 / Teodor Bogdan Lubieniec-ki, Malý Bacchus so zátiším, 17. st., olej, plátno, 93 × 130 cm, Bielska-Biala, MHBB (MBB/S/48). Foto: Wikimedia Commons.

66 / Josef Daniel Michorn, Zátišie s košíkom kvetov, 2. tretina 18. st., olej, plátno, 68 × 166,5 cm, Trenčín, TM (H 1504). Reprofoto: autor.

67 / Josef Daniel Michorn, Zátišie s kvetmi, ovocím a papagájom, 2. tretina 18. st., olej, plátno, 68 × 166,5 cm, Trenčín, TM (H 1505). Reprofoto: autor.

68 / Josef Daniel Michorn, Zátišie s kvetmi a papagájom, 1727, olej, plátno, 134 × 90 cm, Trenčín, TM (H 1587). Foto: Slovakiana.

69 / Josef Daniel Michorn, Zátišie s kvetmi a sojku, 1727, olej, plátno, 138 × 94 cm, Trenčín, TM (H 1594). Foto: Slovakiana.

70 / Jozef Daniel Michorn, Zátišie s kvetmi a ovocím, 2. tretina 18. st., olej, plátno, Kaštieľ v Dubnici nad Váhom / TM (H 1569).

71 / Gasparo Lopez, Zátišie s kvetmi, vodným melónom a papagájom v záhrade, pred 1732, olej, plátno, 122 × 153,5 cm, súkromná zbierka. Foto: Artnet.

72 / Ernst Fridrich Kamauf, Zátišie s hroznom, 1739, olej, plátno, 47 × 60 cm, súkromná zbierka. Foto: Axioart.

73 / Francesco Malagoli, Zátišie s výhonkami viniča a hroznom, pred 1776, olej, plátno, 43,5 × 57 cm, súk-

romná zbierka. Foto: Artnet.

**74** / Maximilian Pfeiler, *Zátišie s krčahom, ovocím a pohármí*, 1. polovica 18. st., olej, plátno, 74 × 61,9 cm, súkromná zbierka. Foto: Artnet.

**75** / Ernst Fridrich Kamauf, *Zátišie s hroznom, broskyňami, figami a fľašou*, 1741, olej, plátno, 63,5 × 48 cm, Budapešť, MNG / SZM (55.733). Foto: SZM.

**76** / Anonym / Maximilian Pfeiler (?), *Zátišie s hroznom a citrónmi*, 1. polovica 18. st., olej, plátno, 78 × 58 cm, Bratislava, SNM – HM (UH 11785/a). Foto: SNM.

**77** / Maximilian Pfeiler, *Zátišie*, 1. polovica 18. st., olej, plátno, 69 × 51 cm, súkromná zbierka. Foto: Kunstauktionshaus Schloss Ahlden.

**78** / Maximilian Pfeiler, *Zátišie so sklenenou misou hrozna, granátovými jablkami a striebornou táckou s piškótami*, 1. polovica 18. st., olej, plátno, 78,3 × 61,6 cm, súkromná zbierka. Foto: Bonhams.

**79** / Paolo Paoletti (?), *Zátišie s kvetinami a ovocím*, ca. 1710 – 1715, olej, plátno, 101 × 83,5 cm, Bratislava, SNM-HM (UH 00145). Foto: SNM.

**80** / Paolo Paoletti (?), *Zátišie s kvetinami a ovocím*, ca. 1710 – 1715, olej, plátno, 101 × 84 cm, Bratislava, SNM-HM (UH 00146). Foto: SNM.

**81** / Paolo Paoletti, *Zátišie s melónmi*, ca. 1710 – 1715, olej, plátno, 115 × 153 cm, Firenze, Tornabuoni Arte. Foto: Tornabuoni Arte.

**82** / Martin Ferdinand Quadal (?), *Kráľiky*, ca. 1760 – 1780, olej, plátno, 127 × 153 cm, Bratislava, SNG (O 559). Foto: Web umenia.

**83** / Martin Ferdinand Quadal, *Dva holandské kráľiky*, 1779, olej, plátno, 40 × 55,5 cm, súkromná zbierka. Foto: Artnet.

**84** / Martin Ferdinand Quadal, *Kráľiky*, 1779 – 1791, papier, uhlík, 246 × 330 mm, Dublin, NGI (NGI.6012). Foto: National Gallery of Ireland.

**85** / Sebastian Stoskopff, *Trompe l'œil s Galateiou*, ca. 1644 – 1651, olej, plátno, 65 × 54 cm, Wien, KHM (GG 3553). Foto: Wikimedia Commons.

**86** / Michel Dorigny podľa Simona Voueta, *Triumf Galathey*, 1644, medirytina, papier, 400 × 290 mm, Bratislava, GMB (C 4308). Foto: Web umenia.

**87** / François Xavier Vispré, *Mária s Ježiškom a svätým Antonom Paduánskym*, ca. 1750, olej, plátno, 44 × 35 cm, súkromná zbierka. Foto: Artnet.

**88** / Elias Mögel, *Zátišie trompe-l'œil s almarou*, medzi 1753 – 1757, olej, plátno, 140 × 140 cm, Častá, SNM – Múzeum Červený Kameň (O 882). Foto: CEMUZ.

**89** / Franz Xaver Jungwirth podľa Giovanniho B. Piazzettu, *Chlapec s palicou a klobúkom*, 1753, medirytina, papier, 140 × 95 mm, súkromná zbierka autora. Foto: autor.

**90** / Johann Lorenz Haid podľa Giovanniho B. Piazzettu, *Starec s čiapkou*, 1720 – 1750, mezzotinta, papier, 385 × 270 mm, súkromná zbierka autora. Foto: autor.

**91** / Domenico Remps, *Kabinet kuriozít*, 90. roky 17. st., olej, plátno, 99 × 137 cm, Firenze, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure. Foto: Wikimedia Commons.

**92** / Jean Valette-Falgores Penot, *Trompe-l'œil so sochou Herkula*, 18. st., olej, plátno, 80 × 63 cm, Rennes, Musée des Beaux-Arts. Foto: Musée des Beaux-Arts.

**93** / Elias Mögel, *Trompe l'œil s podobizňou svätej Barbory a Sal-*

*vatora Mundi*, ca. 1773, olej, plátno, 64 × 44,5 cm, Vác, Püspöki palota. Reprofoto: autor.

**94** / Elias Mögel, *Trompe l'œil s podobizňou svätého Filipa a Panny Márie*, ca. 1773, olej, plátno, 64 × 44,5 cm, Vác, Püspöki palota. Reprofoto: autor.

**95** / Elias Mögel, *Salvator Mundi*, 1752, olej, plátno, 58 × 45 cm, súkromná zbierka. Foto: SOGA.

**96** / Marco Alvise Pitteri podľa Giovanniho B. Piazzettu, *Svätý Tadeáš*, 1742, grafický list, 423 × 320 mm, Philadelphia, PMA (1985-52-20724). Foto: PMA.

**97** / Giovanni B. Piazzetta, *Autoportrét*, 30. roky 18. st., uhlík a biele lavírovanie na papieri, 394 × 313 mm, Madrid, MTB (317 / 1970.21). Foto: Wikimedia Commons.

**98** / Elias Mögel, *Trompe-l'œil s rytinou svätého Tadeáša*, 18. st., olej, plátno, 64,7 × 61,6 cm, súkromná zbierka. Foto: Artnet.

**99** / Elias Mögel, *Mladík s lupou*, 18. st., olej, plátno, 64 × 61 cm, súkromná zbierka v Nemecku. Reprofoto: autor.

**100** / Johann Lorenz Haid podľa Giovanniho B. Piazzettu, *Muž s lupou*, 1720 – 1750, mezzotinta, papier, 512 × 266 mm, Galéria mesta Bratislavy (C 1374). Foto: Wikimedia Commons.

**101** / Elias Mögel, *Chlapec držiaci mliečnik so žeravými uhlíkmi*, ca. pol. 18. st., olej, papier, sekundárne prilepené na list zväzku, Sopron, SM (inv. č. pamätníku: SOM K.2013.54.1, s. 269). Foto: Soproni Múzeum.

**102** / Elias Mögel, *Dievča so sviečkou a žeravým uhlíkom*, ca. pol. 18. st., olej, papier, sekundárne prilepené na list zväzku, Sopron, SM (inv. č. pamätníku: SOM

K.2013.54.1, s. 269). Foto: Soproni Múzeum.

**103** / Gerard van Honthorst, *Vojak a dievča*, ca. 1621, olej, plátno, 82,5 × 66 cm, Braunschweig, HAUMB (178). Foto: Wikimedia Commons.

**104** / Godfried Schalcken (?), *Chlapec s uhlíkmi*, 17. st., olej, plátno, 47,5 × 39 cm, súkromná zbierka. Foto: Artnet.

**105** / Godfried Schalcken (?), *Dievča so sviečkou*, 17. st., olej, plátno, 47,5 × 39 cm, súkromná zbierka. Foto: Artnet.

**106** / Elias Mögel, *Zátišie s ružencom a grafickým portrétom biskupa Karola Esterházyho*, po 1773, olej, plátno, 47 × 30 cm, Eger, Egri Érseki Palota Kulturális, Turisztikai és Látogatóközpont (55.539). Reprofoto: autor.

**107** / Anton Tischler, *Portrét biskupa Karola Esterházyho*, 18. st., grafický list, 509 × 405 mm, Budapešť, Piarista Múzeum. Foto: Piarista Múzeum.

**108** / Elias Mögel, *Bitka kartárov*, 18. st., olej, plátno, 44,5 × 76,5 cm, Krásnohorské Podhradie, SNM – Hrad Krásna Hôrka (244). Foto: SNM.

**109** / Elias Mögel, *Krčmový výjav*, 18. st., olej, plátno, 44,5 × 76,5 cm, Krásnohorské Podhradie, SNM – Hrad Krásna Hôrka (245). Foto: SNM.

**110** / Elias Mögel (?), *Fajčiari fajok*, 2. pol. 18. st. (?), olej, plátno, 24,5 × 32 cm, Častá, SNM – Múzeum Červený Kameň (O 0538). Reprofoto: autor.

**111** / Elias Mögel, *Starý učenc v pracovni*, 1774, olej, plátno, 59,5 × 42,5 cm, Győr, RFM (K.55.141.1). Foto: Rómer Flóris Múvészeti és Történeti Múzeum.

**112** / Adam Mányoki, *Zátišie s košíkom broskyň*, 1721, olej, plátno, 58,5 × 70 cm, Budapešť, SZM (98.8M). Foto: autor.

**113** / Adam Mányoki, *Lesná krajina s potokom a skalistou cestou*, nedatované, 202 × 357 mm, perokresba a kresba čiernou kriedou a grafitom na papieri, Braunschweig, HAUM (Z 307). Foto: HAUM.

**114** / Tobias Stranover, *Vtáky v parku*, nedatované, olej, plátno, 77 × 122 cm, súkromná zbierka. Foto: WGA.

**115** / Stephan Dorfmeister st., *Vanitas*, 1762, olej, plátno, 32,3 × 42,3 cm, súkromná zbierka. Reprofoto: autor.

**116** / Václav Vavřinec Reiner, *Zátišie s lebkou*, ca. 1710, olej, plátno, 35 × 29 cm, Praha, Národní galerie. Reprofoto: autor.

**117** / Gottfried Libalt, *Ľudské lebky*, 60. roky 17. st., olej, plátno, 52 × 68,5 cm, Budapešť, SZM (53.428). Foto: SZM.

**118** / Gábor Stettner, *Zátišie s krčahom, pohármí a ovocím*, 1773, olej, plátno, 83 × 67 cm, Budapešť, MNG / SZM (78.7M). Foto: SZM.

**119** / Gábor Stettner, *Zátišie s kvetmi*, 1773, olej, plátno, 60 × 44 cm, Budapešť, MNG / SZM (57.9M). Foto: SZM.

**120** / Maximilian Pfeiler, *Zátišie s kvetmi, figami, melónom a kobercom*, 1715 – 1720, olej, plátno, 127 × 178 cm, súkromná zbierka v Ríme. Foto: Fondazione Federico Zeri – Università di Bologna.

**121** / Pamätná karta Tobiasa Stranovera, 1. február 1719, Budapešť, MTA Könyvtára (Ferenc Pápai Páriz, Album Amicorum, Napló kis 8° 6, s. 91.), Foto: MTA.

**122** / Willem van Aelst, *Zátišie s hodinami*, 1663, olej, plátno, 67,5 × 54,5 cm, Fine Arts Museums of San Francisco. Foto: Wikimedia Commons.

**123** / Ernst Stuken, *Zátišie s kvetmi*, nedatované, olej, plátno, 83 × 68,9 cm, súkromná zbierka. Foto: Wikimedia Commons.

**124** / Jakob Bogdani, *Kvetinové zátišie*, ca. 1684 – 1694, olej, plátno, 62 × 49 cm, Budapešť, MNG / SZM (3786). Foto: autor.

**125** / Jakob Bogdani, *Zátišie s ovocím, fľašou vína a pohárom typu roemer*, ca. 1784 – 1794, olej, plátno, 76,5 × 63,4 cm, súkromná zbierka. Foto: © 2022 MutualArt Services, Inc.

**126** / Jakob Bogdani, *Zátišie s jahodami*, ca. 1784 – 1794, olej, plátno, 30,4 × 36,2 cm, súkromná zbierka. Foto: © 2022 MutualArt Services, Inc.

**127** / Grinling Gibbons a Jakob Bogdani (kvetinová mal'ba?), Návrh východnej (vľavo) a západnej (vpravo) strany komory kráľovnej Mary, 1693 – 1694, perokresba na papieri s hnedým atramentom, a lavírovaním, gvaš, 305 × 468 mm, London, Sir John Soane's Museum (SM 110/66, 64, 65, 67). Foto: Sir John Soane's Museum.

**128** / Grinling Gibbons a Jakob Bogdani (kvetinová mal'ba?), Návrh južnej strany komory kráľovnej Mary, 1693 – 1694, perokresba na papieri s hnedým atramentom a lavírovaním, gvaš, 315 × 446 mm, London, Sir John Soane's Museum (SM 110/66, 64, 65, 67). Foto: Sir John Soane's Museum.

**129** / Grinling Gibbons a Jakob Bogdani (kvetinová mal'ba?), Návrh severnej strany komory kráľovnej Mary, 1693 – 1694, perokresba na papieri s hnedým

atramentom a lavírovaním, gvaš, 452 × 341 mm, London, Sir John Soane's Museum (SM 110/66, 64, 65, 67). Foto: Sir John Soane's Museum.

**130** / Jakob Bogdani, mal'ované zrkadlo, 1701, olej, zrkadlové sklo, Dalkeith, Palác rodiny Buccleuch. Reprofoto: autor.

**131** / Antoine Monnoyer, mal'ované zrkadlo, 1710 – 1720, olej, zrkadlové sklo, 186 × 158,5 cm, Londýn, V&A (W.36:1 / 3-1934). Foto: V&A.

**132** / Jakob Bogdani, *Plameniák a ďalšie vtáky v krajine*, 1708 – 1710, olej, plátno, 179,8 × 157,4 cm, London, RCT. Foto: Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.

**133** / Jakob Bogdani, *Vtáky a vysoká zver v krajine*, 1708 – 1710, olej, plátno, panel, 201,3 × 385,6 cm, London, RCT. Foto: Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.

**134** / Jakob Bogdani, *Vtáky v krajine*, 1708 – 1710, olej, plátno, panel, 199,8 × 267,8 cm, London, Clarence House, záhradná miestnosť, RCT. Foto: Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.

**135** / Jakob Bogdani, *Vtáky v krajine*, ca. 1694 – 1710, olej, plátno, 214 × 124 cm, Hampton Court Palace, kráľovská písáreň, RCT. Foto: Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.

**136** / Richard Cattermole, *Kráľova písáreň v Hampton Court*, ca. 1819, ručne kolorovaná akvatinta, papier, 280 × 335 mm, London, RCT. Foto: Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2018.

**137** / Prvá stránka testamentu Jakoba Bogdaniho (prepis), pô-

vodne zapečatené 1723, London, NA (T 1/227). Foto: NA.

**138** / Jakob Bogdani, *Kytica s veternicami, ružou a inými kvetmi, zviazaná modrou stužkou*; nižšie signatúra, ca. 1684 – 1694, olej, plátno, 27,9 × 22,9 cm, súkromná zbierka. Foto: RKD.

**139** / Začiatok rukopisu z „*Memorandum book of Osias Humphry*“, pojednávajúceho o výtvarnej technike Jakoba Bogdaniho, prepis z 18. st., pôvodný text 1691, London, BL (MS 22950). Foto: The British Library.

**140** / A.) Signatúra Jakoba Bogdaniho z diela *Zápas kohútov*, ca. 1708 – 1710; B.) Signatúra Jakoba Bogdaniho z diela *Mačka medzi kohútmi*, ca. 1708 – 1710. Foto: autor.

**141** / Jakob Bogdani, *Zápas kohútov*, s vyznačením miest odberov vzoriek, ca. 1708 – 1710, olej, plátno, 112 × 125 cm, Bratislava, SNG (O2). Foto: Web umenia.

**142** / Jakob Bogdani, *Hydina a iné vtáky v parku*, ca. 1708 – 1710, olej, plátno, 80,5 × 114,5 cm, súkromná zbierka. Foto: RKD.

**143** / Jakob Bogdani, *Okrasná hydina v krajine*, ca. 1708 – 1710, olej, plátno, 80,5 × 114,3 cm, súkromná zbierka. Foto: RKD.

**144** / Jakob Bogdani, *Mačka medzi kohútmi*, s vyznačením miest odberov vzoriek, ca. 1708 – 1710, olej, plátno, 103,5 × 126 cm, Bratislava, SNG (O3). Foto: Web umenia.

**145** / Jakob Bogdani, *Hydina a morčatá v krajine*, ca. 1708 – 1710, olej, plátno, 97,1 × 153,7 cm, súkromná zbierka. Foto: RKD.

**146** / Jakob Bogdani, *Hydina a iné vtáky*, ca. 1708 – 1710, olej, plátno, 126 × 157,5 cm, súkromná zbierka. Foto: RKD.

**147** / Jakob Bogdani, *Mačka medzi kohútmi*, detail strednej spodnej časti obrazu vo VIS. Foto: Web umenia.

**148** / Jakob Bogdani, *Mačka medzi kohútmi*, detail strednej spodnej časti obrazu, IRR (1700 nm) s vyznačením nálezov. Foto: autor.

**149** / Jakob Bogdani, *Mačka medzi kohútmi*, RTG s pozorovateľným podrázom, poškodeniami a viditeľnými autorskými zmenami u kohútich nôh napravo. Foto: SNG / Stanislava Trginová.

**150** / Jakob Bogdani, *Kvetinové zátišie v lesnej krajine*, po 1694, olej, plátno, 115,6 × 90,2 cm, súkromná zbierka. Foto: RKD.

**151** / Jakob Bogdani, *Zátišie s kvetinami v urne a opicou*, ca. 1699, olej, plátno, 88,9 × 115,6 cm, Chatsworth, The Devonshire Collections. Foto: Bridgeman Art Library Ltd.

**152** / Jakob Bogdani, *Kamenná váza s kvetmi*, po 1694, olej, plátno, 139,7 × 144,8 cm, Cambridge, FWM (361). Foto: Fitzwilliam Museum.

**153** / Jan van Huysum, *Štúdiá kosatca* (predtým súčasť albumu Sira Hansa Sloanea), 1. pol. 18. st., akvarel na papieri, 204 × 154 mm, London, BM (SL,5283.182). Foto: The British Museum.

**154** / Jan van Huysum, *Štúdiá vlčieho maku a ďalších kvetov* (predtým súčasť albumu Sira Hansa Sloanea), 1. pol. 18. st., akvarel na papieri, 301 × 190 mm, London, BM (SL,5283.173). Foto: The British Museum.

**155** / Jan van Huysum, *Štúdiá kvetín vo váze so zápasiacimi putti*, 1. pol. 18. st., kresba na papieri, 400 × 307 mm, London, BM (1876,1209.627). Foto: The British Museum.

**156** / Melchior d'Hondecoeter, *Štúdiá siedmich kurčiat*, ca. 1665 – 1668, olej, plátno, 32 × 38 cm, Amstedram, Rijksmuseum (SK-A-5023). Foto: Rijksmuseum.

**157** / Jakob Bogdani, *Páv a husi*, ca. 1694 – 1724, gvaš, papier, 380 × 475 mm, Budapest, SZM (422/1955). Reprofoto: autor.

**158** / Jakob Bogdani, *Mačka medzi kohútmi*, A: detail hlavy mačky s farebne vyznačenými podkresbami; B: podkresba v tvárovej oblasti mačky, pozorovateľná voľným okom. Foto: autor.

**159** / Jakob Bogdani, *Mačka medzi kohútmi*, detail pravej časti obrazu vo VIS. Foto: Web umenia.

**160** / Pozorovanie detailu diela *Mačka medzi kohútmi*, prevedenieho do falošných farbiel (IR/R/G), dokazujúcich uplatnenie troch spôsobov mal'by zelene, napravo s porovnaním vzorky medenky. Foto: autor.

**161** / Vzorka SNG O2/2, modrozelená, kohút vľavo. Foto: autor.

**162** / Jakob Bogdani, *Kvetinové zátišie*, ca. 1684 – 1694, olej, plátno, 62 × 49 cm, Budapest, MNG / SZM. A.) detail žltej lazúry na zelenej stonke ruže; B.) detail ruže s viditeľnou červenou lazúrou vo vnútri kvetu. Foto: autor.

**163** / Vzorka SNG O3/1, zelená z listu. Foto: autor.

**164** / Vzorka SNG O2/1, červená z kohútieho krídla vľavo. Foto: autor.

**165** / Tobias Stranover, *Pinka s hroznom, jablkami a figou*, nedatované, olej, plátno, súkromná zbierka. Reprofoto: autor.

**166** / Tobias Stranover, *Strapec hrozna*, 1704 – 1731, olej, plátno, 47,5 × 36,5 cm, Hamburg, Hambur-

ger Kunsthalle. Foto: © 2022 Bridgeman Art Library Limited.

**167** / Adriaen Coorte, *Zátišie so strapcom hrozna, dvomi mišpuľami a motýľom*, 1687, olej, plátno, 33 × 26,5 cm, súkromná zbierka. Foto: Wikimedia Commons.

**168** / Tobias Stranover, *Kanárík, zelený, papagáj a ďalšie vtáky v krajine*, nedatované, olej, plátno, 150 × 112 cm, Oslo, British Embassy. Foto: GAC, © Crown Copyright.

**169** / Jakob Bogdani, *Riečna krajina s hokom, hydinou, kardinálom a inými vtákmi*, ca. 1708 – 1710, kresba na papieri, 127 × 104 cm, súkromná zbierka. Foto: RKD.

**170** / Williamom Bradshaw v spolupráci, s Tobiasom Stranoverom, čalúnené kreslo, pred 1732, mahagónové drevo s čalúnením, New York, Metropolitan Museum of Art. Foto: MET.

**171** / Anonym, *Kvetiny*, po 1710, olej, plátno, 62 × 44,5 cm, Košice, VSG (O 17). Foto: Web umenia.

**172** / Anonym, *Kvetiny*, po 1710, prekrytie IRR snímky (900 – 1700 nm) so snímkom vo VIS s použitím filtra Luminosity v programe Adobe Photoshop CS 2021. Foto: autor.

**173** / Anonym (Margherita Caffi?), *Kvetinové zátišie*, koniec 17. / zač. 18. st. (?), olej, plátno, 104 × 135 cm, Bratislava, SNG (O 87). Foto: Web umenia.

**174** / Anonym (Margherita Caffi?), *Kvetinové zátišie*, koniec 17. / zač. 18. st. (?), IRR snímka (900 – 1700 nm). Foto: autor.

**175** / Vľavo vzorka SNG O87/4 (Kvetinové zátišie), zelená zo stonky; vpravo VSG O17/5 (Kvetiny), zelená zo stonky. Foto: autor.

**176** / Margherita Caffi, *Kvetiny v urnách*, koniec 17. / zač. 18. st.,

olej, plátno, 75,8 × 95,8 cm, súkromná zbierka. Foto: Artnet.

**177** / Okruh Jakoba Bogdaniho, *Zátišie s broskyňami, hroznom, slivkami a melónom*, po 1710, olej, plátno, 42 × 53 cm, Bratislava, SNG (O 7091).

**178** / Okruh Jakoba Bogdaniho, *Zátišie s broskyňami, hroznom, slivkami a melónom*, po 1710, snímok vo falošných farbách IR-R-G, vytvorený v programe Adobe Photoshop CS 2021. Foto: autor.

**179** / Vzorka SNG O7091/3, červená z broskyne. Foto: autor.

**180** / Anonym, *Zátišie s rybkami*, od 19. storočia, 80,5 × 109,5 cm, sekundárne značené vľavo dole na mramorovom stĺpiku textom [J. Bogdani], Bratislava, GMB (A 5328). Foto: GMB.

**181** / Charles Edward Perugini, *Akvárium s rybkami*, ca. 1870, 100,3 × 79,4 cm, súkromná zbierka. Foto: Wikimedia Commons.

**182** / Anonym, *Zátišie s rybkami*, 2. pol. 19. st. Foto: autor.

## Príloha:

### Prepisy archívnych dokumentov

#### I. Účet za vyhotovenie zástavy pre Dóm sv. Alžbety v Košiciach

Košice, kostolná pokladnica dómu sv. Alžbety, č. 19954. Prepis prevzatý z Kemény 1900, s. 159.

IV. 1729. febr. 5.

*Infrascriptus recognosco, quod medio mei generosus dominus Andreas Bálintffy pro summo templo curaverit fieri pro vexillo maiori imaginem sanctae Elisabethae ex una, ab alia vero partibus familiam sacram, pro quo labore mihi ungaricales florenos duodecim conveni quidem, verum dimidium convent (...) pecuniae eidem summo templo condonavi, et non plus, quam hung. florenos 6. a domino Andre a Bálintffy levavi. Datum Cassoviae die 5-a Februarii 1729.*

*Stephanus Izbighi.*

#### II. List Štefana M. Veresa zv. Izbigy, adresovaný košickej mestskej rade

Nezvestné. Predtým Košice, AMK. Prepis prevzatý z Kemény 1909, s. 403.

*Amplissimus Magistratus, Domini Domini Gratosissimi.*

*Tandem, opitulantis superis, tot annorum spatio, angustia domus Dulaianae, frugali prolium numerp benedictus, adeo arctatus, ut arti meae, uti deberem, minus valuerim correspondere, tum ego in hoc defectu, tum etiam perillustris dominus Joannes Berthoti, in passu vendendae domus, quod dudum anhelabat et bcne notum, tum denique et ipse Joannes Almasy illa sua cum civitate cambians, ast pignoratitia cessione, haud contentus, ad-resultum provocatus, intentum consecuti sumus, cum ex consensu ordinarii domini iudicis, partes domus Granatiano – Berthotianas acorda mcdiante, iuris mei effecrim domumque meam Dulaianam condam domino Almasy secundum acordam factam cesserim et quoniam in praescita domo Berthotiana, ius quoddam haereditarium respectu certarum partium, haberet isthaec civitas*

regia Cassoviensis, quas modernus dominus Vimpiller in certa summa pecuniaria teneret; exhinc humillime venio in pracsntiam Amplissimi Magistratus, quatenus eas dem domus partes, quae civitatem respiciunt mihi iure haereditario, quantum ad dominum Joannem Almassy in Ibrma cambii ad vires in vestitae in easdem pecunia, mihi gratiosissime conferre dignarcitur ob respectum etiam ab annis 17 fidelium meorum servitiorum et quod a tanto tempore, nulla beneficia civilia perciperim, hoc quoque cordi summendo et cum eadem domus intam notabili ruina haereat, ut nisi necessariis aedificiis praemuniatur, corrutionem omnino minuet, quem in finem quibusnam egeat aedificiis dignetur Amplissimus Magistratus dominos aediles pro revisione eiusdem exmittere, in pertiendo paterni aliquot annorum quarterii et census regii immunitatem, quam gratiam usque vixero, assiduis conatibus remereri contendam, perseverans Amplissimi Magistratus

Cassoviae 21 Julii 1741.

humillimus servus Stephanus Izbigy.

Ad amplissimum regiae liberae civitatis Cassoviensis senatum, domiyos gratiosissimos humillimum memoriale Stephani Izbigy.

### III. List grófa Balassu, adresovaný košickej mestskej rade

Nezvestné. Predtým Košice, AMK. Prepis prevzatý z Kemény 1909, s. 403.

Perillustres et generosi, prudentes ac circumspecti Domini mihi observandi! Pictorem Stephanum Iszbeky alias haereditarium subditum meum e iurisdictione mea dominali abscedentem, in gremio liberae regiae civitatis hujusce mansionem delegisse et in praesentiarum quoque ibidem manere fidedigne innotuit; quo in passu iuri meo dominali prospicere volens, praetitulatas Dominationes Vestras his et medio exhibitis harum perillustri quippe et generosi domini Josephi Szabó inclytiae huiusce comitatus Gömöriensis ordinarii iudicis nobilium qua pro hoc actu deputati pleni-

potentiarum mei amice requirendas esse volui, quatenus memoratum Stephanum Iszbeky e gremio sui extradare iurisdictionique meae restituerem non graventur, nullus dubitans amicum hancce requisitionem meam ad viam iudiciariae repetitionis non reiecturas easdem Dominationes Vestras. Oui pro occurribilibus casibus ego quoque officiositate mea contestari volo, quod sim et manere velini.

Praetitulatarum D. V. ad serviendum paratus Rosnaviac 7.-a Januarii 1746.

Comes Paulus Balassa.

### IV. List Jakobovi Bogdanimu

London, TBL, fond: Western Manuscripts, Letters, Harley MS 7013, fol. 132r–132v.

#### fol. 132r

Adjon Isten jó egészségét és jó szerencsét Kgldek Földi Uram.

A tavasszal egykor jelentvén Stueven Uram, hogy Kgldeknek levelet akar küldeni, éni s írék Kgldeknek edgyet, hogy az övében rekesztvén küldjem el, és ne kellessék külön fizetnie Kglmednek érette. Es mikor oda vittem volna, otthon nem találván magát, ott hagyám a levelet. Azután úgy érttettem, hogy az én levelemet nem tötték volt az ő levelekbe, hanem külön magánosan adták postára. Tudom hogy költött Kgldek reá; millyet ha tudtam volna, inkább nemi s irtam volna Kgldekhez, hanem directe Mezőlaki Uramhoz inkább. A' mit azért arra a' levélre költött Kgldek, vegyeki az én pénzemből. Im most e' levelemet Jóakarónk által küldöm, és ajándékon vitetik. Én Kgldeknek irtam volt a Kgldeknek lévő néhány pénzem felől, hogyha megküldhetné. Nem kértem volna, igazán mondom, olyan hamar, de az alkalmatosság úgy tanátsolja vala: tudniillik minthogy Mezőlaki Uramtól én hozzám pénz jó, azon alkalmatossággal ezis jól eljöhethet; azután pedig talám nem adatik olyan jó mód az elküldésében. De én mind ezt Kgldekre bizom, és kívánom hogy ez Írásom találja Kgldeknek jó egészségben.

Amstelod., 1. Jun. A. 88. st.n. Kgldek jóakaró Földije M. T. Kis Miklós

#### fol. 132v

P. S. Kgldek, azt gondolom, nem igen lehet még ott ismeretes a' mesterségével; mert ez a' betűletes német ember, a'ki onnét nekem most levelet hozott, és ismét ezt tőlem visszaviszi, itt az én szállásomon a gazdámtól megvásárolta vagy kettőt az ő picturái között, a szőlősöket és barackosokat: még pedig a' mint a' Gazdám mondja, nem nagy vadra valókat, hogy oda Angliába vivén (ker) nyerekedjék rajtok. En ezt észre vévén, tudtára adám, hogy ott Londinumban is vagy már olyan mester ember, és a' Kgldek nevét s szállását néki felírván, igen commendálám Kgldeknek néki, hogy Kgldekvel negociálljon.

Monsr.

Mr. Jacob Bogdani Schilder, near Sint Schylysis in toer Street by de Duyose Stoon kaerver van offn.

London

### V. Memorandum Book of Osias Humphry

London, TBL, fond: Western Manuscripts, MS 22950, fol. 41v–43v.

#### fol. 41v

(...)

In octo.

1691 Mr. Bodan the Flower Painter told me & Shewed me

He designs the loose manner of his Flowers with a Chalk on the Cloth out of his Head then he paints all his Roses & Guiflowers & Tulips on the Cloth with Stalks one by one leaving the Ground of the Cloth, in the Spring & Sumer & as tose the

#### fol. 42r

backflowers that after some of his Scetches & finished Pictures |.

He tempers his Vermilion for Tuleps & Roses with mastic & oil of Turpentine made into a Varnish, over the fire & mixes it with all his Colours with a little Drying oil, by mixing Varnish & a little drying oil makes it dry in half an hour in the summer time, so that he can Paint & Glass often & finish in one day, he says he is a day in Painting of a Rose or Flower, his Painting hath a Smooth Aggitynes like Amell Painting | He paints his Greens with Varditer & Pink, & Ultramarine & Pink, in some places, & Glasses with Ultramarine & Pink, In some clear places that the light Shine thro' the leaves & very Rich parts he Glases them with distilled Verdigris & Pink

Says he paint in the Spring flowers & in the Summer flowers & Fruits when they are out Lobsters & oysters pieces, In the Winter pieces of Fowle & plate

He takes 2 or 3 Roses & the leaves in a branch together for its looseness, to make them wind & turn, in a wild loose manner of Freedom | He Choose all the Variety of Coloured leaves the green leaves, some speckled with yellow & red Specks to make the greatest Variety of Colouring, which makes a flower piece Sheivs – rarely.

#### fol. 42v

26

He told me to make Indigo bold He says some boil Indigo in Piss or In Vinegar He boil it in fair Water on the fire till it Extracts a Red Tincture so pours away the Red Water & boil it with fresh Water 'till there will come no more red Tincture, for he says it is the Red Tincture that Keeps it from Drying, when that is gone, Grind it in oil when Dry keep it in a Cake in a paper, it will dry almost of its self with a very little drying oil

Another discourse I had with Mr. Bodane I have two Varnishes, one to paint with in the Colours, the other to varnish last of all, all over I did see a great part of his Work sink on | – The 1st Varnish is made with Cum Mastick one part & 2 parts of oil of Turpentine

*wch is made thus, take Mastic & beat it, put it to the oil of Turpentine in a Glass & tye a piece of paper or Parchment on the Mouth Close & prick a hole in it, & set it in an Earthen Pudding Pan of sand & set it on Bricks at a Convenient distance on some fire of Charcoles, take the Glass up now & then & shake it & set it down again 'till it be solved | – He Says is the best To make the last Varnish & the best in y. World for a Picture, & a little Picture which was the fine Varnish that Mr. Staplost the Painter*

**fol. 43r**

*in Norwich did his Little Pictures over | You must take the Clear Gum Copell & beat it to a powder, & put one part to 2 parts of oil Turpentine & set it in Sand the same Method as you did the Mastck Varnish till it be dissolved*

---

*Now to use the Mastck Varnishes in your white put a drop or two in, with a very little drying oil & Temper the Patches of Colours of your Roses & lay it on & break the further leaves from y' Eye with Ultramarine, when you have painted the Rose (or Flowers) let it alone or 2 or 3 hours when it is dry to a Tackeynes then paint on it again & finish it up at once & Glasse the inward part with Carmine, now if you did not use this way you co? (sic!) not finish it up as first*

---

*Mr Bodon told me he Glases his Lobsters on the Varmillion with Carmine or else says he it could not be so rich, it holds & hath a good body, he told me the inward Glossing part of his Roses was Glased with Carmine The Green Rose leaves with Variety of Colour, Contrary Colours & light Greens when dry, the Glase them with Pink & Ultramarine, & double poppys & their Green leaves, of a light Green, & in Some places where the light Shine thro' Glase them places with distilled Verdigris Ground in oil, & as soon as dry – Varnish them places over with Coppell Varnish or else it will turn black*

**fol. 43v**

*He says he cannot paint flowers but in ye Spring & Somer time, & not in the Winter, because he hath no money to paint Curious fine Scotches, In the spring to have by him in Winter, who shall maintaine him in the time Now if one hath time & treasure to paint some Scetches in the Spring & Somer with Branches of Roses & leaves together, & other Branches of Flowers in the same Season, set in a Glass or Pot with Care, & a good loose Composition wod be the greatest help*

---

*Mr Bodane told me the best way to make Linseed oil white & Clear Take a Pan of Sand with a little hole in the middle of ye bottom, & set in another pan letting some distance from the bottom pour Linseed oil on ye. Sand & set it in the air, so when this oil is drained down put the same oil on New sand & set it Still in the air, do in this manner 3 or 4 times it will be white & Clear*

(...)

**VI. List Charlesa Hattona**

**London, TBL, fond: Western Manuscripts, Original correspondence between members of the family of Hatton and their connexions; circa 1600–1730, Add MS 29548–29596.**

*Aug. 7, 97.*

*I am very glad, my Lord, to heare yr eyes are better, and yt my Lady Hatton and all at Kirby are well. I have been very much indisposed, either continually tormented wth gripes or, when yt humor is stopp'd, wth an intolerable headach. I was this afternoon to see ye few best plants yet remaining of ye noble collection of plants at Hampton very well painted by one Bugdan, a Hungarian and excellent painter of fruits and flowers. I saw a cereus or sort of prickly Indian fig wth a most wonderfull flower, differing from all ye flowers I ever saw; the lilium superbum in flower, as also ye corall tree, and one of ye small sorts of aloes wth a scarlet flower, and several very fine tupipps, painted from tulipps growing in my Lord Dovers garden at his house in ye country, for whom Bugdan hath painted*

*several very large and curious pictures of flowers for my Lords house here in town. But having lately, wth old Mr Evelyn, seen Montague House, I doe not think my Lord of Dovers pictures of flowers comparable to ye flower pictures in Montague House.*

*Having given you an account of some pictures I have seen, I shall tell you of a very large rattlesnake I saw alive, lately brought over from Virginia. It is very curiously couloured and strip'd. We look'd on him till, by rattling his tayle much louder then I cou'd have imagined he cou'd, he gave notice yt he was angry and ready to fly at us; to prevent wch, ye lid of ye chest he was in was clap'd down.*

*Mr Evelyn is putting forth a book in folo of English medallions, in imitation of ye Histoire Metallique du Holland. But he can heare of soe few yt, instead of medailles wth ye inscriptions and reverses, he is forced to make up his booke wth several discourses relating to yt subject. His book hath been long in ye press and is not yet ready to come out, ye medailles being not yet all engraven. If yr Loppe hath any or cou'd procure any relating to any eminent English person or any action done in England, if yr Loppe wou'd please either to send a design of ye meddail or lend ye meddail to be here designed, it shou'd carefully be restored wth thanks. Mr Evelyn desired me and all his acquaintances here in town to try wt medailes they can procure to illustrate his worke.*

*I choose rather to entertaine yr Loppe wth these things then publick news wch is very fabulous. I remember Johannes della Casa in his book De Officiis sath : Impudence in courtisanns is noe fault, for it is absolutely necessary for their carrying on their trade, wch he justly condemns. The like apology is ye best can be made for our publick newsmongers. I am*

*Yr Loppe very humble servant,  
C. Hatton.*

**VII. Vyhlásenie Jakoba Bogdaniho vo veci najomného sporu**

**London, NA, fond: Public Records, Records created or inherited by HM Treasury, Minutes, Entry-books and correspondence pre 1920, Treasury Board Papers and In-Letters, Calendared Treasury books and papers dated up to 1745, T 1/227.**

**fol. 160v**

*May it Please yor Lordps.*

*I humbly take Leave to me lose to Yours Lordps. the full State of my Case touching the Mills & Mannor of Hitchin in the County of Hertford, the which, I was inorm'd by meer accident, Yor Lordps. have within these few days Ordr'd to be Leas'd to one George Draper. Upon this Occasion I beg to apprise Yor Lordps. that the said Draper has been my intimate acquaintance for many years, wherefore I ordr'd him to inform himself for me of the Charges that would attend the necessary repaires of the said premises, the better to Ground my Adresses to Yor Lordps. thereabout; And being my Self unacquainted with the Method of making my applications, I Employ'd the said Draper, believing him to be my true & real Friend as he had insinuated himself to be, to Sollicite Yor Lordps. for me, and in my behalf in order to obtain Your reviewal of my Lease of the Premisses, which is Since Expired, which when effected the said Draper was by his own Proposal to me, to Act for me in manner of a Steward, or to buy it of me, the first I intended to have comply'd with, by reason he Lives near thereunto, But to my great Surprize, and astonishmt. the said Draper (notwithstanding he knew my Petition and the Survey or General's Report had laid before Your Lordps. above a year), instead of Solliciting this affair in my behalf, has been so wicked & base towards me, to apply to Your Lordps. in his own Name by which clandestine Dealing, he has obtain'd the himself, instead of a renewal to me in right of my wife, who is daughter of Mr. Hemming.*

*I most humbly intreat & Pray Yor Lordps. will be Pleas'd to call for the Surveyor General's Report & consent of his Grace the Duke of Newcastle in my Right,*



upon reading whereof and the inclos'd paper I Doubt not but Your Lordps. thro' Your Justice & goodness will discounter this so base a Man, & such wicked Practices, and relieve me in this unheard of barbarity, by Cancelling his Warrant, & Granting me the favour of a Renewal of my Lease for the usual terme of Thirty one Years from Lady day now last Past. I am with all manner of Duty Respect & obligation.

Yor Lordps. most humble & most  
Obedt Servt. Jas. Bogdan

### VIII. Posledná vôľa Jakoba Bogdaniho

London, NA, fond: Public Records, Prerogative Court of Canterbury, Will of James Bogdani, Gentleman of Saint Giles in the Fields, Middlesex, PROB 11/595/325.

#### S. 1

(...)

In the Name of God Amen

I James Bogdani of the Parish of St Giles in the Fields in the County of Middlesex Gent. being of soundmind and Memory thanks be to Almighty God so make this my last Will and Testament hereby revoking all former Wills by me made and I consend my soul into the hands of Almighty God through the merits of my Lord and Saviour Jesus Christ Imprimis my will is that my Executors hereafter named so and shall in the first place pay and satisfy all such Debts as shall be justly due and owing by me at the first of my decease Item whereas my Daughter Elizabeth now the wife of Tobias Stranovius is entifuled after my decease by virtue of or under the settlement made on my Marriage with Elizabeth my late Wife and Mother of the said Elizabeth my Daughter to the sume or value of threehundred pounds or a Moyety of the sume of six hundred pounds particularly to the Moyety of a Messuage and certaine Lands in or near Spalding in the County of Lincoln and to the Moyety of two Water Corn Mills with the Appurtenances in Hitchin in the County of Hertford and of all Stallages piccages and Shopps within the Fairs or Markets of Hitchin and of all the Tolls of the said

Fairs and Markets of Hitchin which said promises are held by Lease or Leased from the Crown and are in the said Settlement particularly mentioned And whereas also by Indenture executed by me since the intermarriage of the said Tobias Stranovius and the said Elizabeth his Wife it was agreed on my part that the sume of three hundred pounds should be raised and paid by and out of my Estate real and personal for the benefit of the said Tobias Stranovius and Elizabeth his Wife and of such Child or Children as should be begotten between them in such manner in and by such Deed is particularly expressed and declared Now my Will is that in Case the said Tobias Stranovius and the said Elizabeth his Wife shall and do well and Sufficiently release surrender and yield up all their right Interest or Claimes by Virtue of or under the said Settlement and Deed hereinbefore recited so as the said Tobias Stranovius and Elizabeth his Wife or either of them shall not have or take any benefit thereby That then and in such Case I do as a Consideration for this sume give and devise all that my Messuage or Testament with all Barnes Stables outhouses Erections buildings Gardens Orchards Lands hereditaments and appurtenances thereto belonging Scituate in the parish of Finchley in the County of Middlesex and all other my

#### S. 2

Messuages Lands Tenements and hereditaments whatsoever in Finchley aforesaid and all my Estate and Interest therein into my executors hereafter named their heirs Executors Administrat. and Assigns upon Trust to and for the only use and behoof of the said Tobias Stranovius and Elizabeth his Wife and the heirs and Assigns of the said Elizabeth forever and as a further Consideration of the said Tobias Stranovius and Elizabeth his Wife their releaseing all their said right and Interest by and under the said Settlement and Deed aforesaid I do give and bequeath unto the said Tobias Stranovius and Elizabeth his Wife the sume of one hundred pounds and my further Will is that all sume and sume of money which shall be paid or disbursed for the purchasing or taking in the Estate Interest Claim or Equity of Redemption of any person or persons of in or to the prepromisses in Finchley or any part

thereof so as to make an absolute Estate of Inheritance in Fee simple therein shall be paid and made good by my said Executors out my Estate but in Case the said Tobias Stranovius and Elizabeth his Wife shall refuse to release or Surrender such their right Interest and Claims by and under the said Settlement and Deed above mentioned then and in such Case I declare the said devise of the said Messuage and premisses in Finchley aforesaid and also the bequest of the said sume of one hundred pounds to the said Tobias Stranovius and Elizabeth his Wife to be void and of no Effort Item I give my wedding Ring to my son William Bogdani Item I give to my grandson Charles Stranovius my larger Silver Cup Item I give to the poor of the parish of Finchley the sume of five pounds And I also give to and for the use and benefit of the poor Children of the Charity School of Finchley aforesaid the sume of five pounds Item my desire is to be buried privately as near my loving Wife as may be and I Will that no years Rent and income of the promised at Spalding be employed and disposed towards defraying the Charge of my Funerall and whatever that Falls short I will shall be supplied and made up by and out of the rents and profits of the premisses in Hitchin Item all the rest and residue of my Goods Chattells Securities pictures Debts credits and personal Estate except my Modello I give to my Executors hereafter named upon Trust to sell the same and the money ariseing thereby I will shall be divided between my son William Bogdani and the said Elizabeth my Daughter equally Share and share alike Item I do give to Dr. Springall one picture which he is to be at liberty to chuse out of my whole Collection Item all my Modello I give to my said son William Bogdani and to my said son in law Tobias Stranovius and his Wife and I will that the same may be divided between them by Lots and not by publickly disposed of that is to say one half part to my said son William and the other half to my said son in Law Stranovius and his Wife Item I make and appoint my loving friends Edward Byng of Great Queen Street Gent. and John Smith of Duke Street Frame maker to be Executors of this my last Will to whom I give ten pounds a piece for their trouble Item I forgive my said son in Law Tobias Stranovius all sume and sume of money which

he owed or is anyway indebted me on any amount for any matter or thing whatsoever in Testimony whereof I have hereinto set my hand and seal this Eighteenth day of September in the year of our Lord one thousand seven hundred and twenty three, James Bogdani

#### S. 3

signed Sealed published and declared by the abovenamed James Bogdani the Testator as and for his last Will and Testament in the presence of us who have severally Subscribed our names as witnesses hereto in the presence of the said Testator Michael Phillips Wm. Clarks John Evans. I James Bogdani of the Parish of St. Giles in the County of Middx Gent. do make this Codicill to my last Will and declare the same to be a part thereof And I do give and bequeath unto Tobias Stranover and Elizabeth his Wife my only Daughter all my household Goods and other Goods and Chattells now being or which at the time of my decease shall be in the house at Finchley in the County of Middlesex wherein I dwelt and which was late belonging to me and I also Will that the money which I owe to John Evans of Staple Inn Lon. Gent. shall be paid to him out of the money to arise by the Sale of the first Effects or pictures which shall be sold belonging to me and that the same money be paid to him by my Executors named in my Will in the first place and I confirm all the Clauses and bequests I my said Will contained Intestimony of which I have hereunto set my hand this third day of February Anno Dom 1723. James Bogdani Witnesses Thomas Riddle Rebec: Hinnier Mary Burditt. Item I make this further Codicill to my said Will Item I bequeath to my above named Son and Daughter Tobias Stranover and Elizabeth his Wife the several Goods and Chattells following which now are in the Hitchin and back Garrett in my dwelling house in Great Queen Street in the said Parish to Wit a Stuffbed and Window Curtains Featherbed and boulder two blankets a Quilt a Matress a Counterpane. 2. pair Window Curtains two Cushions two looking Glasses in black Frames two japannes Tables two old cane Chairs one grate broom Shovell and Tongs one grate with brase knobs five red matted Chairs three joynted Stands one Grate broom

*Tongs Poker Shovell and Fender one pillow one Walnut tree table one Looking Glass in a Walnut treeframe a pair of Bellows Stove grate one bed three blankets bolster pillow and Rugg a Wainscott Chest of Drawers a blank Cupboard a Spiro box with Drawers a Jack compleat a Iron Shovell one pair of Tongs poker plate warmer Cleaver two Wooden Shovells two Spits a Box Iron Stand and two heaters to Copper drinking potts a Copper Coffee pot two large boiling pots a little brass pot a gridiron dripping pan trivet two potthooks a potthook with tooth a horse for frying a joysit stool a two tin pudding pans a white Table a Dresser a pestle and Mortar a wooden Troy a frying pan of Iron a chopping Knife one Firkin a Iron range templeat and fender two barrels a brass Dish Kettle all the pewter In testimony whereof I have hereunto also set my hand this day of February Anno Diu 1723/4 James Bogdani. Witness Thomas Riddle Rebec: Hinnier Mary Burtitt Probatum fuit huiusmodi Testamentum apud London*

**S. 4**

*cum Duebis Codicillio Annexis coram venerabili viro Gulielmo Strahan Legum Doctore Surrogato venerabilis et Egregy viri Johanningo Bettsworth Legum Doctoris Curie prerogative Canturiensis Magistri Custodis sive Commi Ssary legitimo constituti decimo quarto diemensis February Anno Domini Willesimo Septingentosimo vicesimotertio Iuramentio Edvardi Byng et Johannis Smith Executorum in dicto Testamento nominat Linbus commissa fuit administration omnium et Singulorum bonerum jurium et creditorum dicte defuncti de beno et fidelite administrando eadem ad Sancta Dei Evangelia iurat. Exam.*

(...)



c / Jakob Bogdani, Vtáky a ovocie v krajine, ca. 1708 – 1710  
olej, plátno, 76 × 105 cm  
London, Royal Collection Trust

*Koniec.*