

Katarína Kolbiar Chmelinová

Uniwersytet Komeńskiego i Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie

<http://dx.doi.org/10.18778/2084-851X.05.08>

Ekonomiczna kalkulacja? Ołtarze iluzjonistyczne XVIII wieku na terenie Słowacji

W dobie baroku rosło zainteresowanie różnymi rodzajami iluzji, monumentalnymi, malarskimi dekoracjami świeckimi i sakralnymi wnętrz. Wszechobecne było umiłowanie dla scenograficznej aranżacji, występujące także w różnych efemerycznych realizacjach (triumfalnych bramach, castrum doloris, scenach teatrów...). Wszystko to znalazło swoje odzwierciedlenie w ówczesnym rozwoju form ołtarzy. Na przestrzeni XVII wieku – oprócz plastycznych retabulów wykonywanych tradycyjnie w różnych materiałach – zapoczątkowana została ewolucja (i zyskała szybko popularność) specyficznego typu ołtarza. Tworzony był on w całości lub w znacznej części w postaci malowidła na ścianie lub innych materiałach, np. na desce¹. Podstawowym principium dla takich obiektów była

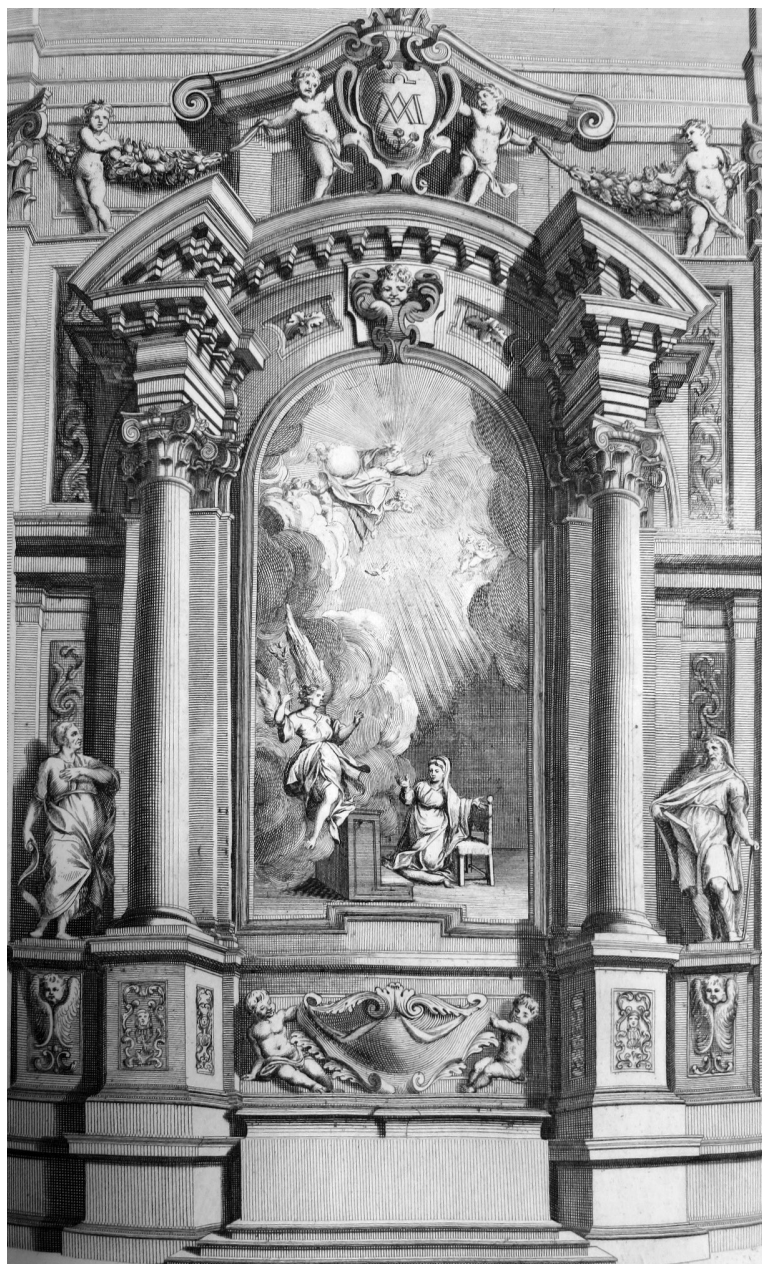
¹ O ołtarzach XVIII wieku generalnie, zob.: KNOEPFLI/ZÜRCHER 1978, SCHEMPER-SPARHOLZ 1998. Iluzjonistyczne ołtarze terenów Litwy omówione zostały w opracowaniu monograficznym: KLAJUMIENE 2006. Zbiorczo o iluzjonistycznych ołtarzach na części terytorium Chorwacji, zob.: NESTETIĆ 2014.

przestrzenna i materiałowa iluzja, symulująca w medium obrazowym istnienie plastycznego retabulum, a w niektórych przypadkach także wymaginowaną przestrzeń wokół niego. W odróżnieniu od przeważających nastaw wzniesionych z polichromowanego drewna, stiuku, czy kamienia, fenomen ołtarzy iluzjonistycznych oraz ich rozwój stanowią margines zainteresowań naukowców. Dotyczy to również badaczy sztuki na ziemiach dzisiejszej Słowacji, ponieważ i tutaj zjawisko to nie było dotychczas przedmiotem systematycznych oraz kompleksowych badań². Częstkowe studia z ostatnich lat wskazują jednak, że ołtarze iluzjonistyczne nie należały do tak rzadko spotykanych przedstawień, jak się to niegdyś wydawało³. Niestety, nawet w przypadku, kiedy obiekty nie zostały zniszczone, przemaalowane, czy ukryte pod pobiałą, możliwość ich badania zazwyczaj jest ograniczona złym stanem zachowania. Sprawę komplikują także: słaba jakość bądź całkowity brak dokumentacji wizualnej zabytku oraz skąpo zachowane przekazy archiwalne. Brak dostatecznego poznania ołtarzy iluzjonistycznych wynika także z traktowania ich nie tyle w kategoriach odrębnej formy retabulów, ale przede wszystkim jako tańszej, mniej reprezentatywnej i tymczasowej imitacji właściwych obiektów, bądź z postrzegania ich wyłącznie jako części składowej malarskiej dekoracji wewnątrz sakralnych.

W Europie Środkowej geneza oraz rozkwit popularności tych monumentalnych, architektoniczno-iluzjonistycznych malowideł dojrzałego baroku, podobnie jak i malowanych ołtarzy, tradycyjnie wiązana jest z osobą Andrei Pozza (1642-1709) – włoskiego jezuita oraz wyśmienitego artysty (architekta, malarza i dekoratora). Jego niebagatelne znaczenie dla sztuki regionu wynikało z kilkuletniej działalności we Wiedniu na początku XVIII wieku. Niezwykłą popularnością cieszył się też napisany przez niego traktat *Perspectiva pictorum et architectorum*, który znacząco przyczynił się do upowszechnienia w krajach zaalpejskich nowatorskich zasad stosowania perspektywy w malarstwie. Dwuczęściowa praca łącząca arkana wiedzy teoretycznej z praktycznymi wskazówkami, wydana została w Rzymie (tom pierwszy w 1693, tom drugi w 1700 roku) i na przestrzeni XVIII wieku doczekała się aż 38 wznowień oraz

-
- 2 Niektóre dzieła są wymieniane w katalogach zabytków: SPS 1967-69; FRICKÝ/HRON/MEDVECKÝ 1975-1979; FRICKÝ/HRON 1980. Marginalnie – jeśli w ogóle – ołtarze są wzmiankowane w publikacjach traktujących o malarstwie barokowym w tej części Królestwa Węgier: RADOSZ 1938, s. 28-29, 37-39; GARAS 1955, PETROVÁ-PLESKOTOVÁ 1983. Również synteza sztuki barokowej na Słowacji traktuje zagadnienie w sposób marginalny, wspominając o nim jedynie w dwóch rozdziałach autorstwa Josefa Medveckého: „Maliarstvo radikálneho baroka“ a „Paul Troger, viedenská akadémia a maliarstvo neskorého baroka“, [w:] DSVU-BAROK 1998, s. 36, 55.
- 3 O ołtarzach iluzjonistycznych traktowanych jako specyficzna odmiana retabulów, zob. jedynie w: CHMELINOVÁ 2005, s. 58. Część zachodniosłowackich realizacji omówiona została w pracy magisterskiej: BAUMERTHOVÁ 2008 – promotor: K. Chmelinová.

Andrea Pozzo,
Ołtarz Zwiastowania,
kościół San Ignazio, Rzym,
1685-1686, rycina 1700,
fot. za: Pozzo 1700, fig. 68



poczytnych przekładów⁴. Traktatem Pozzo wpisywał się w jezuicką tradycję badań nad perspektywą, nawiązując do wcześniejszego dzieła Jeana Dubreula (1602-1649) *La Perspective pratique*, wydanego w latach 1642-1649, na krótko przed śmiercią zakonnika. Treść traktatu Pozza – pierwotnie dedykowanego cesarzowi Leopoldowi

4 POZZO 1693/1700. Więcej o traktacie, zob.: KERBER 1971, s. 207-208.

I, a potem austriackiemu arcyksięciu Józefowi – dotyczy przede wszystkim zagadnień związanych z wykonywaniem ołtarzowych retabulów, całościowych aranżacji prezbiteriów oraz sklepiennych kwadratur. W drugim tomie jezuita zaprezentował m.in. jedenaście własnych prac ołtarzowych, zdobiących świątynie w Rzymie, Weronie i Frascati. Dzięki popularności traktatu, a także za sprawą dzieł zrealizowanych w różnych technikach, których wizerunki powielały późniejsze grafiki, koncepty Pozza na długi czas stały się obowiązkowymi wzorami struktur ołtarzowych i scenograficznych założeń. Do kanonu sztuki późnobarokowej weszły jego inwencje wyrastające z rzymskiej tradycji, np.: ołtarze Zwiastowania (rozpoczęty w 1685 roku w technice al fresco i dokończony po roku w marmurze) i św. Ludwika Gonzagi z kościoła S. Ignazio w Rzymie (1697-1699) wraz z wariantami ich projektów, ołtarz niszowy św. Ignacego Loyoli z transeptu rzymskiego kościoła Il Gesu oraz całościowe opracowanie tamtejszego prezbiterium z lat 1697-1699, wykonane w typie apsydowego retabulum. Zaliczyć do nich należy również ołtarze baldachimowe zdobiące jezuickie świątynie w Mondovi (1676-1678) i Frascati (1681-1684) oraz franciszkański kościół św. Hieronima we Wiedniu (1706 – wariant nastawy z Mondovi)⁵. Z okresu jego pobytu we Wiedniu, dokąd przybył w 1703 roku, kluczową realizacją – nie tylko przez wzgląd na struktury ołtarzowe – jest wystrój tamtejszego jezuickiego kościoła uniwersyteckiego (1705-1709), ukazujący modelową syntezę form dojrzałego baroku i scenograficznej aranżacji⁶. Warto również wspomnieć, że obecnie znane jest już oddziaływanie na Europę Środkową także i twórczości młodszego brata Pozza – Giuseppe (1645-1721), działającego w Wenecji i Udine⁷.

Wypracowane przez Pozza pryncypia malarstwa iluzjonistycznego promieniowały z wiedeńskiego ośrodka na sąsiednie kraje, objawiając się w różnym czasie i różnych odmianach. W przypadku pierwszej połowy XVIII wieku bezpośrednia refleksja dzieł Pozza na terytorium dzisiejszej Słowacji łączy się ściśle z twórczością jego współpracownika, pochodzącego z Innsbrucku Christopha Tauscha (1673-1731). Właśnie ten uzdolniony malarz i architekt – swoją działalnością obejmujący obszar obecnej Austrii, Słowacji oraz Polski – projektując po 1712 roku wyposażenie kościoła św. Franciszka Ksawerego w Trenčín (Trenczynie), przeniósł na północną część Królestwa Węgier nową redakcją monumentalnego, iluzjonistycznego

5 O Pozzu i jego twórczości zob.: ANDREA POZZO 2012. Na temat ołtarzy por.: KOWALCZYK 1975; FIORE 2015, s. 133-149.

6 Szczegółowo zob.: KARNER 1989. Patrz też: DIE JESUITEN IN WIEN 2003. O problemacie tzw. altare finto oraz kulisowych retabulów Pozza pisał: KARNER 1995, s. 18, 25. O ołtarzach iluzjonistycznych w Austrii oraz Czechach, zob.: KARNER 1996; ANDREA POZZO 2012.

7 KARNER 2006.

malarstwa⁸. Oprócz tego warto wspomnieć, że również forma trenczyńskiego ołtarza głównego wywodzi się z pozzowskiego wzoru retabulum ustawionego w kościele uniwersyteckim we Wiedniu. Poza Trenczynem Tausch pracował także w Previdzi i Skalici, a według archiwaliów w 1713 roku wykonał dwa niezachowane projekty ołtarzy przeznaczone dla jezuitów w Banskej Štiavnici (Bańskiej Szcawnicy).

8 DZIURLA 1991, MALAST 2001, HOŁOWNIA 2004, MATÁKOVÁ 2006, BALÁŽOVÁ/MEDVECKÝ/SLIVKA 2009.



Anton Schmidt, *Ołtarz główny*,
kaplica Trójcy Świętej
(zw. kościołem średnim),
kalwaria w Banskej Štiavnici, 1746,
fot. Artur Kolbiarz, 2017



Anton Schmidt:
Ołtarz główny,
kościół Ostatniej Wieczerzy
(zw. kościołem dolnym),
kalwaria w Banskej
Štiavnici, 1747-51,
fot. Artur Kolbiarz, 2017

Z zachowanych opisów tych projektów wiemy, że jeden był konceptem dla malowanej na ścianie iluzjonistycznej nastawy, a drugi zawierał przestrzenne retabulum umieszczone na tle iluzjonistycznego malowidła. Ołtarze iluzjonistyczne – czy to w formie prowizorycznych kulis, czy malowidła naściennego – Tausch tworzył też później. Dla przykładu w 1717 roku namalował tymczasowy ołtarz w kościele św. Mikołaja w Praze (Pradze) na Malej Stranie⁹.

Oczywiście Tausch nie był jedynym krzewicielem pomysłów Pozza i propagatorem ołtarzy iluzjonistycznych w Europie Środkowej. Tak w Austrii jak w Czechach, czy w Polsce począwszy od drugiej dekady XVIII wieku spotykamy ten typ

⁹ Datowany bywa również na 1711 r. Zob.: KARNER 1995, s. 41-42. Por.: HORYNA 1983; DEJINY ČESKÉHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ 1989; DZIURLA 1991; Mariusz SMOLIŃSKI, Christoph Tausch e la fortuna di Andrea Pozzo in Silesia, [w:] ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE ANDREA POZZO 2011, s. 211-218; Mariusz KARPOWICZ: Gli allievi del Pozzo in Polonia, [w:] ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE ANDREA POZZO 2011, s. 203-211.

retabulów m.in. w twórczości Johanna Hiebela, Johanna Ferdinanda Schora, Johanna Jakoba Steifelsa, Jakuba Bretzera, Franza Ecksteina, czy Jozefa Piltza¹⁰. Ta wczesna faza recepcji Pozza trwała do połowy XVIII wieku, kiedy pomysły jezuickiego inwentora zaczęły być łączone z nowszymi rozwiązaniami scenograficznymi, a jednocześnie wśród artystów dokonała się zmiana pokoleniowa. Można by zakładać, że wspomniany projekt Tauscha dla Bańskiej Szczawnicy nie był jedynym przejawem istnienia ołtarzy iluzjonistycznych na ziemiach dzisiejszej Słowacji i rozwój tego rodzaju malarstwa przebiegał podobnie, jak w krajach ościennych. Pomimo, że badania nad zagadnieniem są wciąż dalekie od ukończenia, a obecny stan wiedzy na temat zabytków i archiwaliów jest płynny, najwcześniejsza faza iluzjonistycznie malowanych retabulów, w odniesieniu do ziem dawnych północnych Węgier, jawi się jako słabo reprezentowana. Z dzieł wykonanych na przestrzeni drugiej ćwierci XVIII wieku na terenach Słowacji obecnie znane są zaledwie pojedyncze przykłady ołtarzy iluzjonistycznych. U schyłku lat 20. tego stulecia pojawiła się tutaj rzadko spotykana forma częściowo iluzjonistycznego retabulum malowanego na desce, reprezentowana przez ołtarz główny kapucyńskiego kościoła Świętej Trójcy w Pezinku pod Bratislavou (Bratysławą). Dwustronne retabulum ambitowe (z bramkami), oddzielające nawę korpusu kościoła od jego prezbiterium, namalowane zostało w latach 1728-1730¹¹. Podwójny herb umieszczony na ołtarzu wskazuje, że jego donatorem był chorwacki ban i bratysławski żupan Johann Pálffy (1663-1751) wraz ze swoją pierwszą żoną Theresiou (1669-1733), z domu Czobor. To jednopiętrowe, trójosiowe retabulum ze zwieńczeniem ma w przedniej części skierowanej ku korpusowi nawowemu typową, przestrzenną formę architektoniczną z obrazami ołtarzowymi. Tylna strona, zwrócona ku prezbiterium, z centralną sceną Ukrzyżowania stanowi zredukowaną, mniej wystawną wariację reprezentacyjnej części przedniej. Zasadnicza część z obrazami jest jeszcze dzielona sześcioma pilastrami, ale zwieńczenie ma formę malowanej iluzji na płaszczyźnie deski ołtarza. W centrum zwieńczenia flankowanego wolutami

-
- 10 KARNER 1995; ANDREA POZZO 2012. Zob. też: ŠPERLING 1983, Martin MADL: *Pozzo without Pozzo in Bohemia*, [w:] ANDREA POZZO 2012, s. 129-137. W Polsce wczesne ołtarze iluzjonistyczne w tradycji niepozzowskiej tworzył Michelangelo Palloni (retabulum z lat 1707-1709 w kościele w Węgrowie). W późniejszym czasie czytelne stają się wpływy Pozza i Wiednia. Zob.: KOWALCZYK 1975, s. 163-177; ŁAGUNA-CHEVILLOTTE 2005; HRYSZKO 2011; DZIK 2014.
- 11 BOTEK 2007, s. 59. Z poprawnym datowaniem według chronostychu, zob.: LANCOVÁ 2014, s. 50. Ołtarz jest datowany (1728) na centralnym obrazie Wniebowzięcia NMP na przedniej stronie i chronostychem (1730) na tylnej stronie: ORABO SPIRITU: ORABO ET MENTE SANCTA/ DEIGENITRIXENSUSCIPE VOTAPIORVM PSALLAMSPIRITU: PSALLAM ET MENTE. Jednocześnie na obrazie ze sceną Ukrzyżowania zachowana jest sygnatura: *J. Kurtz: fecit Posony 1730*.



Anton Schmidt, *Ołtarz boczny*
w kaplicy Bolesnego Serca NMP,
kościół Ostatniej Wieczery
(zw. kościołem dolnym),
kalwaria w Banskej Štiavnici, 1747-51,
fot. Artur Kolbiarz, 2017

znajduje się obraz z przedstawieniem Trójcy Świętej, o ornatowym wykroju podobrazia, ujęty uskokowo zwielokrotnionymi i wygiętymi pilastrami. Elementy architektoniczne w części iluzjonistycznej tracą funkcję tektoniczną, stając się wyłącznie dekoracją. Autorem wspomnianych malowideł był pochodzący z Tyrolu Josef Kurtz (1692-1737), który przywędrował do Nitry prawdopodobnie wspólnie z Antonim Galliarim (1688-1728), a potem pracował w służbie biskupa Emmericha Esterházyho w Bratysławie¹². Na obszarze dzisiejszej Słowacji peziński ołtarz stanowi wczesny przykład malowanej iluzjonistycznie architektury, która znalazła zastosowanie poza efemerycznymi realizacjami, czy freskami sklepiennymi. Krótko przed połową XVIII wieku na omawianych terenach powstał wzorcowy zespół ołtarzy iluzjonistycznych, namalowany na ścianach kościołów Kalwarii w Banskej Štiavnici. Ich autorem był pochodzący z Wiednia Anton Schmidt (1713-1773)¹³, absolwent tamtejszej akademii i wiodąca postać malarstwa barokowego w środkowosłowackich miastach górniczych. Czynny był na tych terenach od połowy lat 40. XVIII wieku, a w 1752 roku na trwałe osiadł w Bańskiej Szczawnicy. Brak jest przekazów gdzie nabył umiejętności wykonywania monumentalnego malarstwa ściennego, których w wiedeńskiej akademii nie uczono, ale tą techniką władał już jego ojciec, a z pewnością artysta mógł ją doskonalić przy okazji współpracy z Giuseppe Galli Bibieną (1696-1757)¹⁴. Kalwaria w Bańskiej Szczawnicy została wykonana w latach 1744-1751, a jej inicjatorem oraz ideowym twórcą programu ikonograficznego, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, był jezuita, o. Franz Perger. Anton Schmidt, odwołując się do wiedeńskich inspiracji i korzystając z augsburskich grafik, zaprojektował oraz wspólnie z innymi malarzami zrealizował całe przedsięwzięcie¹⁵. Sześć iluzjonistycznych ołtarzy stanowi integralną część dekoracji malarskiej tzw. średniego i dolnego kościoła kalwarii. Co prawda do realizacji zakontraktowano najznamienitszego malarza w regionie, ale wybór techniki wykonania dzieł był oczywiście pragmatyczny i nastawiony na efektywność – wszak

12 PETROVÁ-PLESKOTOVÁ 1970, s. 222-223; PETROVÁ-PLESKOTOVÁ 1983, s. 17; MEDVECKÝ 1992, s. 4-5; MEDVECKÝ 2012, s. 365-368; CHMELINOVÁ 2017, s. 61, 83-84, 179, 187.

13 O zagadnieniach atrybucyjnych i starszej literaturze, zob.: MEDVECKÝ 2013. Ołtarze w publikacjach są jedynie wspominane i traktowane z pozostałą dekoracją malarską całościowo, jako iluzjonistycznie kolumnowe struktury. Uwaga autorów skupia się na fragmentach figuralnych i ich graficznych pierwowzorach.

14 *Ibidem*, s. 19-20. Przyszli malarze freskanci często ćwiczyli swoje umiejętności, konstruując fikcyjną architekturę, która w tym czasie nie była już wyłączną domeną kwadraturystów. W samodzielnym studiowaniu architektury, obejmującym teorię i projektowanie, pomocna mogła być również praktyka w cesarskich warsztatach dekoratorów teatralnych w Wiedniu.

15 *Ibidem*, s. 49-51, 159-161. Szczególnie częste w dziełach Schmidta są odwołania do grafik Johanna Georga Bergmüllera (1688-1762), dyrektora akademii w Augsburgu.

zaoszczędzono w ten sposób czas, fundusze i niewielką przestrzeń samych świątyń. W tzw. kościele średnim Święte Schody prowadzą do kaplicy Świętej Trójcy (1746), której główną dekorację stanowi – niestety znacznie już dziś przemalowana – iluzja trójosiowego ołtarza architektonicznego w typie kolumnadowym, z rzeźbionym reliefem w centrum ukazującym Koronację NMP¹⁶. Z kolei kościół dolny – „słowacki” pod wezwaniem Ostatniej Wieczery – z parą kapliczek flankujących świątynię zawiera pięć iluzjonistycznie malowanych retabulów (1747-1751)¹⁷. Są to wariacje jednoosiowych ołtarzy z jedną lub dwoma parami kolumn wysuniętych w przestrzeń i ujmujących część centralną oraz dźwigających odcinki belkowania wraz z rozerwanymi fragmentami naczółków. Ponad nimi znajdują się mniej lub bardziej widoczne wolutowe zwieńczenia. Środkową część ołtarza głównego – z dwoma wyeksponowanymi parami kolumn po bokach – stanowi rzeźbiony i polichromowany relief ze sceną Ostatniej Wieczery, sięgający powyżej odcinków belkowania zwieńczonego zębniowym gzymsem. Całość ujęta została czerwoną draperią quasi-baldachimu unoszonego przez anioły. Rama reliefu wyraźnie ingeruje w płaszczyznę zwieńczenia dekorowanego monogramem „IHS”, przechodzącego płynnie w iluzję niebios wyobrażoną na sklepieniu. Freski, pokrywające ściany wnętrza kościoła, symulują także jego architektoniczne podziały oraz dekoracje, a także umieszczoną za baldachimem parę okien zwieńczonych odcinkiem łuku. Dwa pozostałe ołtarze wyobrażone po bokach poświęcone są Praskiemu Dzieciątku Jezus (prawy) i św. Helenie (lewy). Namalowane zostały jako jednoosiowe, dwukolumnowe aedicule, ujmujące nisze zakończone łukiem pełnym, które co prawda sięgają odcinków belkowania, ale nie wchodzą w strefę zwieńczenia. Boczny ołtarz Praskiego Dzieciątka Jezus posiada dodatkowo w niszy malowaną iluzję baldachimowej struktury, wspartej na pilastrach. Przed kolumnami ołtarza wyobrażone są monochromatycznie malowane pseudorzeźby klęczącej Matki Boskiej oraz archanioła z lilią w dłoni. Bijąca światłem wizja Boga Ojca prześwituje przez wolutowo-rocaillowe zwieńczenie i architektoniczne zakończenie kondygnacji retabulum. Przedstawiony jako pendant ołtarz św. Heleny posiada przed kolumnami wizerunki św. Marii Magdaleny (po lewej) i prawdopodobnie św. Dismasa (po prawej). Korzenie formy omawianych ołtarzy wywodzą się z realizacji Andrei Pozza, opublikowanych w drugiej części jego traktatu z 1700 roku,

16 W zdobieniach kaplicy zawierających herby grafa J. A. Koharyho i jego małżonki sięgnięto po emblematy zapożyczone od Antonia Vanossiego. BALIX SYNČÁKOVÁ 2011, s. 48-55; MEDVECKÝ 2013, s. 57-59, 172.

17 MEDVECKÝ 2013, s. 59-63, 174-175.

szczególnie w ołtarzu Zwiastowania z S. Ignazio w Rzymie (1685-1686)¹⁸. W bocznych retabulach dolnego kościoła kalwarii opracowanie strefy belkowania inspirowane jest pozzowskim wzorcem i zawartym w nim detalem, łącznie z odwzorowaniem rozety w płycinie. W centralnych fragmentach malowideł dekorujących wnętrza bocznych kaplic Najświętszego Serca Pana Jezusa (południowa) i Bolesnego Serca Panny Marii (północna) jako pendants są zakomponowane jednoosiowe retabula w typie kolumnowej niszy, będące bardziej dekoracyjnymi, rokokowymi wariantami nastaw z nawy dolnego kościoła¹⁹. W obu przypadkach centrum ołtarza stanowi murowana nisza – ze scenograficznie malowanymi, zwielokrotnionymi pilastrami wspierającymi arkadę – optycznie stojąca na plastycznym wyobrażeniu Grobu Jezusa bądź jaskini św. Marii Magdaleny. Po bokach niszę ujmują iluzje par kolumn ustawionych ukośnie i wychodzących w przestrzeń. Z fragmentów belkowania – pozbawionego już rozerwanych naczółków – wylania się wolutowe zwieńczenie, wypełnione arkadą niszy oraz napisami w kartuszach powyżej. Są to retabula w tym samym typie, co trzy ołtarze z nawy kościoła, ale naznaczone odmienną stylistyką. Odwołania do monumentalnej, pozzowskiej architektury uległy w nich marginalizacji na rzecz bardziej aktualnej, rokokowo teatralizującej formy.

Na podstawie zachowanych dzieł i wzmianek źródłowych można stwierdzić, że iluzjonistycznie malowane retabula na terytorium Słowacji zyskały większą popularność dopiero w drugiej połowie XVIII wieku, szczególnie w trzech ostatnich jego dekadach²⁰. W porównaniu z krajami ościennymi wydaje się to opóźnieniem, ale nie aż tak wyraźnym, jak do tej pory sądzono. Przed dwunastu laty na Słowacji było rozpoznanych zaledwie dziesięć takich realizacji. Obecnie liczba dzieł zachowanych, bądź znanych przekazów archiwalnych, jest większa i zapewne wzrośnie w toku dalszych badań. W każdym razie już dziś można skonstatować, że chodzi o zabytki zróżnicowane zarówno pod względem jakości, jak i stylu, z przewagą formy typowych dla późnego baroku, ale też rokoka, czy nadchodzącego klasycyzmu. Współczesny stan wiedzy ukazuje mniej więcej równomierne nasycenie dziełami tego typu w dzisiejszej Słowacji. Nieznacznie zwiększona ich koncentracja w zachodnich częściach kraju – szczególnie w okolicach Bratysławy i Trenczyna. Wydaje się, że jest to konsekwencją ułatwionego oddziaływania wiedeńskiej sztuki osadzonej w tradycji Pozza i Galii Bibieny oraz działalnością na tych terenach Christopha Tauscha. W szerszej perspektywie Europy Środkowej oddziaływanie Pozza było najsilniejsze

18 POZZO 1700, fig. 68, s. 382-383 i następne.

19 Na temat typologii ołtarzy, w tym kolumnowej niszy w XVIII wieku na terenach dzisiejszej Słowacji, zob.: CHMELINOVÁ 2005, s. 53-54; oraz katalog z odniesieniami do starszej literatury.

20 CHMELINOVÁ 2005, s. 58.



Franz Schelle Mayer,
 Ołtarz główny, dawny kościół
 Paulanów w Šamoríne, 1778.
 Fot. Archív Pamiatkového
 úradu Slovenskej republiky,
 RUTTKAYOVÁ 1960

w pierwszym pięćdziesięcioleciu XVIII wieku. Po połowie stulecia wyraźnie osłabło, przy okazji ewoluując pod wpływem nowych, scenograficznych rozwiązań typowych dla ówczesnych przedstawień teatralnych. Coraz częściej głównym źródłem wzorów, bądź inspiracji były prace młodych twórców rozwijające, modyfikujące, czy dopełniające dokonania Pozza. Warto wspomnieć tu dwutomowe dzieło Jacoba Schublera *Perspectiva Pes Picturae...* (1719-1720), Paula Heinekena *Lucidum Prospectivae speculum...* (1727) i szczególnie traktaty Ferdinanda Galli Bibieny *Direzini della prospectiva teorica...* (1732) oraz Antonia Galli Bibieny *Architecture e prospectivae...* (1740)²¹. Poza tym po połowie stulecia ołtarze iluzjonistyczne stały się bardziej

21 FOLGA-JANUSZEWSKA 1989-1990. O artystycznych relacjach Pozza i Bibieny, zob.: MATTEUCCI ARMANDI 2012; MICHALCZYK 2016.



Georg David Nesselthaler,
Ołtarz pasyjny,
szkic sceny teatralnej.
Fig. 83 w traktacie
Paula Heinekena,
*Lucidum Prospectivae
speculum*, Augsburg 1727,
fot. za: KARNER 1995, s. 71

popularne, modniejsze i wybór takiej techniki prawdopodobnie nie był już motywowany wyłącznie względami oszczędnościowymi. Pod względem ewolucji form obserwujemy w drugiej połowie XVIII wieku w północnych regionach Królestwa Węgier równoległy rozwój kilku prądów artystycznych, skutkujący zróżnicowaniem wyglądu retabulów. Wraz z nastaniem nowego władcy – Józefa II, niechętnego barokowej kulturze, silniej zaznaczyły się wpływy klasycyzujących form, bardziej klarownych i mniej ozdobnych.

Z okresu, w którym rozpoczynał się klasycyzm, pochodzi większość malowanych, iluzjonistycznych ołtarzy na Słowacji. Wtedy powstała również, niezachowana niestety, kompleksowa dekoracja freskowa dawnego kościoła Paulinów w Mariánskej Čeladi (Mariacsalád, Veľké Lovce), autorstwa Jána Krstiteľa Václava Bergla (1718-1789) z roku 1776²². Wiedzę na jej temat możemy czerpać wyłącznie z archiwalnych zdjęć, fragmentarycznie dokumentujących zespół oraz analogii widocznych w innych dziełach absolwenta wiedeńskiej akademii. Częścią tych dekoracji był bezsprzecznie jeden z najlepszych malowanych retabulów wykonanych w klasycyzującej konwencji w północnej części dawnego Królestwa Węgier. Niewiele później powstały – tym razem dobrze zachowane – malatury w prezbiterium dawnej świątyni Paulanów w Šamoríne, zawierające jeden z najciekawszych iluzjonistycznych ołtarzy na Węgrzech. „Pressburger Zeitung“ z 11 czerwca 1778 roku informował o nim następująco: Zu Sommerein in der Schütt wird die Kirche der Paulaner unter Obwaltung Sr. Hochwürden des Pater vikars Klemens von äinem geschickten Künstler recht zierlich ausgemahlt²³. Paulani do wolnego, królewskiego miasta Šamorín, należącego do dóbr zamku bratysławskiego przyszedli za sprawą Nicolausa Pálffyho w roku 1721. Kościół zastąpił wcześniejszą kaplicę, a jego budowa rozpoczęła się dzięki donacji 20000 złotych sędziego krajowego (curialis comes), grafa Stephana Koháryho²⁴. Rzecz dotyczyła jedynego klasztoru Paulanów na Węgrzech, który wszakże wkrótce po wybudowaniu bracia musieli opuścić w wyniku kasaty zakonów dokonanej przez Józefa II, a świątynia po 1785 roku zmieniła status na parafialną. W jej prezbiterium dochowała się wspaniała, iluzjonistycznie malowana architektura ołtarzowa,

-
- 22 O miejscowości, zob.: ORŠA/PAVLÁTOVSKÁ 2008. O artyście: GARAS 1958. Z nowszej literatury zob.: ARIJČUK 2013. O iluzjonistycznej, scenograficznej architekturze Bergla, zob.: DACHS-NIKIEL 2009.
- 23 PRESSBURGER ZEITUNG, nr 55, 11 czerwca 1778, s. 6. Jozef MEDVECKÝ: Malby presbytéria farského Kostola Nanebovzatia Panny Márie, pôv. kláštorný kostol paulánov, 1778 Šamorín, [w:] BALÁŽOVÁ/MEDVECKÝ/SLIVKA 2009, s. 149.
- 24 KORABINSKÝ 2001 (1786), s. 22 (720-726), BAUMERTHOVÁ 2008, s. 89.



Nieokreślony malarz,
 Ołtarz główny, kościół
 św. Stefana w Trenčine,
 część Orechové, po 1781.
 Fot. Archív Pamiatkového
 úradu Slovenskej republiky,
 Jursa 1959

imitująca trójwymiarową strukturę kolumnady w rozwiniętym typie „Apsisaltar”²⁵. Za mensą, na całej szerokości prezbiterium, wyobrażone jest rozbudowane, trójosiowe, jednokondygnacyjne retabulum na wysokim cokole, z jednoosiowym zwieńczeniem. Z kolei za ołtarzem znajduje się dalsza iluzja, tym razem przestrzennego tła: kolumnowej apsydy nakrytej konchą. Struktura retabulum wywodzi się z graficznego projektu scenografii teatralnej autorstwa niemieckiego malarza, Paula Heinekena, zamieszczonego w pracy *Lucidum Prospectivae speculum...* z roku 1727. Była to jedna z ważniejszych w tamtym czasie modyfikacji traktatu Pozza, wydana pierwotnie z rycinami Georga Davida Nesselthalera²⁶. Wrażenie trójwymiarowości fresku dodatkowo wzmocnione jest wymagowanym światłem, odmalowanym

25 Na temat apsydowego ołtarza, zob.: HUBALA 1985; KARNER 1997. O zastosowaniu tego typu na Słowacji zob.: CHMELINOVÁ 2005, s. 54-57; oraz katalog.

26 KARNER 1995, s. 71.

z zachowaniem wszelkich pryncypiów perspektywy. Oś centralna retabulum zakcentowana jest w zasadniczym pięttrze rzeczywistą niszą – zakończoną baldachimem przerywającym belkowanie – w której umieszczono rzeźbę Matki Boskiej z Dzieciątkiem²⁷. W interkolumniach po bokach asystują jej malowane quasi-rzeźby alegorii Wiary i Nadziei, dopełnione główną teologiczną cnotą Miłości, ukazaną w postaci napisu na zwieńczeniu. Ołtarz dzięki ornamentyce wpisuje się w początki klasycyzmu czasów panowania Marii Teresy. Kulisowo rozbudowane malowidło jest datowane i sygnowane pod niszą na głównej osi napisem: F.S. Pinxit / M:D:C:C:LXXVIII. Przez długi czas, począwszy od połowy XX wieku, inicjały artysty identyfikowano z Franzem Sigristem (1727-1803), uczniem Paula Trogera (1698-1762), działającym na Węgrzech w początkach klasycyzmu²⁸. Już w monografii Sigrista z 1977 roku dzieło zostało odpisane z *oeuvre* malarza²⁹, ale prawdziwy autor pozostawał nieznany. Dopiero po kolejnej restauracji fresków z 2002 roku Jozef Medvecký zestawiał w 2009 roku realizację z Šamorína z identycznie datowanymi malowidłami w nieodległym kościele w Mosonmagyaróvár (1774-1777)³⁰. Dzięki temu dokonał przekonującej atrybucji fresków z kościoła paulańskiego Franzowi Schellemairowi (1738?-po 1803), malarzowi i teatralnemu dekoratorowi, który sygnował malowidła w Mosonmagyaróvár. Schellemair w latach 70. XVIII wieku przyszedł via Bamberg i Wiedeń do Bratysławy, gdzie osiadł i ożenił się, a pracował jako teatralny dekorator m.in. dla rodzin Erdödy i Csáky.

W momencie wykonania ołtarz Schellemaira nie był już dziełem odosobnionym pod względem formy. Z ostatniej tercji XVIII wieku na ziemiach dzisiejszej Słowacji zachowało się – choć w nieporównywalnie gorszym stanie – więcej iluzjonistycznych retabulów. W przypadku obiektów bardziej rozbudowanych pod względem formalnym, zawierających motyw przerwane go belkowania na osi centralnej kondygnacji, można wspomnieć o pozbawionych jeszcze atrybucji realizacjach w Ilave, Levicach, czy niezachowanym ołtarzu głównym kościoła Wniebowstąpienia Chrystusa

27 W wizytacji kanoniczej z 1781 roku oprócz figury maryjnej z węgierską koroną wspomniane są rzeźby patronów regionu: św. Imricha i Elżbiety Węgierskiej. Ponadto na sklepieniu prezbiterium znajduje się malowidło ukazujące legendę założyciela zakonu, kalabryjskiego mnicha św. Franciszka a Paolo, wysłanego w 1482 roku przez papieża Sykstusa IV z duchowym wsparciem dla umierającego francuskiego króla Ludwika XI. Wzorcem dla tej rzadkiej sceny z pewnością była jedna z rycin Michaela Weniga z Monachium (1707). Jozef MEDVECKÝ: *Malby presbytéria farského Kostola Nanebovzatia Panny Márie, pôv. kláštorný kostol paulánov, 1778 Šamorín*, [w:] BALÁŽOVÁ/MEDVECKÝ/SLIVKA 2009, s. 149. Restaurowane w 2002 roku.

28 GARAS 1955; GARAS 1979.

29 MATSCHE VON WICHT 1977, s. 228.

30 Jozef MEDVECKÝ: *Malby presbytéria farského Kostola Nanebovzatia Panny Márie, pôv. kláštorný kostol paulánov, 1778 Šamorín*, [w:] BALÁŽOVÁ/MEDVECKÝ/SLIVKA 2009, s. 152-153.

w Kameníne³¹. W Ilave iluzjonistyczny ołtarz główny zdobi ściany prezbiterium świątyni parafialnej, pierwotnie należącej do Trynitarzy. Ów zakon sprowadzony został na teren ilavskich dóbr dzięki inicjatywie węgierskiego prymasa Georgiusa Séchényi w 1695 roku³². W 1722 roku Trynitarze otrzymali kościół, a do 1753 roku trwały prace nad klasztorem i szpitalem, na które zaadoptowano starszą twierdzę antyturecką, przebudowaną wcześniej z średniowiecznego zamku. Jednakże już w 1784 roku na mocy Orechové dekretu Józefa II zakon został skasowany, a mnisi zmuszeni do opuszczenia klasztoru. W 1787 roku ich dawny kościół Świętej Trójcy uzyskał nowe wezwanie Wszystkich Świętych. Do niedawna jego ołtarz główny był jedynie wzmiankowany w literaturze i różnie datowany: na około 1750, 1770, 1788, ale i 1825, czy 1852 rok (kiedy był restaurowany)³³. Chociaż dzieło było wielokrotnie przemalowane, na podstawie jego analizy i zachowanych archiwaliów należy przyjąć za właściwe datowanie na 1788 rok. Jednokondygnacyjne, czterokolumnowe retabulum typu aedikulowego ambitowego ze zwieńczeniem buduje iluzję założenia na planie łuku pomimo, że zostało namalowane na płaskiej ścianie zamykającej prezbiterium. Swoją formą ukazuje wybrzmiewanie pozzowskiej tradycji. W jego centrum znajduje się późnobarokowy obraz, naśladujący kompozycję Franza Antona Maulbertscha (1724-1796) z zakrystii tego kościoła³⁴. W parafialnym kościele św. Michała Archanioła w Levicach iluzjonistyczna architektura ołtarzowa zachowała się niestety w formie znacznie przekształconej. Kościół, o którym mowa, był po pożarze z 1772 roku przebudowany dzięki donacji Nikolausa Eszterházy. Klasycyzująca nastawa jest wariacją motywu aedikuli z wiązkami trzech kolumn po bokach, typowym dla czasu powstania zabytku rozerwaniem gierowanego belkowania przez ramę obrazu i atektonicznym zwieńczeniem. Dzieło wykonane zostało ręką nieznanego malarza w 1793 roku (datowanie zachowane na mensie)³⁵, ale już po pożarze w 1808 roku było po raz pierwszy – a potem jeszcze wielokrotnie – przemalowane. Ostatnia restauracja z lat 1991-1993 zmieniła znacząco jego wygląd. Z sześciu kolumn zostały cztery, całkowicie przemalowano też główne przedstawienia patronów Węgier: św. Stefana i Imricha, zmieniając je na pary św. Stefana z Imrichem oraz św. Cyryla z Metodym, skierowane ku centrum ołtarza.

Z rozbudowanych, przeważnie kolumnowych lub pilastrowych, iluzjonistycznie malowanych retabulów, zdobiących mniejsze kościoły parafialne, o słabszej

31 SPS 1968, s. 12, datuje ołtarz w Kameníne na drugą tercję XVIII wieku. BAUMERTHOVÁ 2008, s. 101, poprawnie przesuwając powstanie dzieła na ostatnią ćwierć XVIII wieku.

32 BAGIN/BYSTRICKÝ 1991, s. 231-232.

33 BAUMERTHOVÁ 2008, 48-49; SNA KV 1797, s. 160, podaje: *...Pictura elegantis penicillo in muro Anno 1788...*

34 PETROVÁ-PLESKOTOVÁ 1983, s. 50-52; DSVU-BAROK 1998, s. 33, 82.

35 BAUMERTHOVÁ 2008, s. 67-69.



Nieokreślony malarz: Ołtarz główny, kościół Wszystkich Świętych (dawny trynitarcki), Ilava, 1788 (później przemalowany).
Fot. Archív Pamiatkového úradu Slovenskej republiky

jakości wykonania, można wspomnieć np. niezachowane ołtarze: główny i dwa boczne z kościoła św. Stefana króla z Trenczyna (część Orechové)³⁶. Klasycyzujący ołtarz główny wykonany po 1781 roku był iluzją jednoosiowego retabula w kształcie monumentalnej niszy, ujętej dwoma parami uskokowo rozplanowanych kolumn. Od góry zamknięto ją baldachimem, rozpiętym nad obrazem ukazującym św. Stefana, ofiarującego węgierską koronę Matce Boskiej. Zasadniczy kształt struktury, wywiedziony z pozzowskiego projektu nr 58 w drugim tomie jego traktatu z 1700 roku, został fragmentarycznie wykorzystany także w bocznych ołtarzach św. Anny i św. Jana Nepomucena. Warto nadmienić również o niezbyt poprawnie namalowanej iluzji ołtarza kolumnadowego, zwieńczonego baldachimem, w kościele parafialnym św. Marcina w Bátovciach (1787?), czy fragmentarycznie zachowanej iluzji architektury wokół niszy z rzeźbą maryjną w kaplicy Bolesci NMP kościoła św. Marcina w Moravanoch nad Váhom (1766-1788)³⁷.

Przykładem późniejszego, już rozwiniętego, klasycyzującego, jednoosiowego i jednokondygnacyjnego kolumnowego retabulum jest chociażby ołtarz główny kościoła Nawiedzenia NMP w Liptovskom Hrádku, zrealizowany około 1800 roku przez Jozefa Lercha (1751-po 1828)³⁸. Nie można też zapominać, że równocześnie z rozbudowanym schematem ołtarza u schyłku XVIII wieku coraz częściej stosowany był model uproszczony nastaw iluzjonistycznych. Imitują one jednoosiowe, jednokondygnacyjne struktury z parą, rzadziej dwoma parami kolumn, przeważnie o klasycyzujących cechach stylowych. W większości znanych przykładów są to realizacje słabszej jakości, dekorujące głównie prowincjonalne kościoły parafialne, np. Hrádok, Ivánka pri Dunaji, Slopná, Dubovany³⁹. Głównie są to dalekie echa starszych wzorców graficznych lub imitacje wcześniejszych, lokalnych realizacji. Szczególnie w tych dziełach czytelna jest motywacja sięgnięcia po technikę malarską z powodu ekonomicznej kalkulacji. Oszczędności na materiale i czasie – obok zwiększonej popularności – odgrywały istotną rolę także w przypadku bardziej rozbudowanych ołtarzy iluzjonistycznych.

Nie tylko z punktu widzenia typologii, do ciekawych, późnych przykładów omawianego rodzaju dzieł należy zachowany zespół ołtarzy z premonstranckiego kościoła Świętej Trójcy w Košiciach (Koszycach). Świątynia została wystawiona

36 SPS 1969, s. 456; FRICKÝ/HRON 1980, s. 396; BAUMERTHOVÁ 2008, s. 98-99, 102. Być może ten sam, nieznanymi malarz wykonał aedikulowe ołtarze z baldachimem w pobliskim kościele św. Elżbiety w Trenczynie (część Orechové).

37 BAUMERTHOVÁ 2008, s. 29-36, 72-79.

38 PETROVÁ-PLEŠKOTOVÁ 1983, s. 84.

39 BAUMERTHOVÁ 2008, s. 37-45, 55-62, 80-85, 166.



Erazmus Schrött,
Ołtarz główny,
kościół Premonstratensów,
Košice, 1797,
fot. Ivan Havasi 2007

między 1671 a 1684 roku staraniem Sophiou Báthory, małżonki Georgiusa Rákoczyho II. Zbudowano ją na miejscu używanego przez jezuitów dawnego domu królewskiego, gdzie ponieśli śmierć znani męczennicy koszyccy: śś. Marek Križin, Melicher Grodecký i Štefan Pongrác. Po zlikwidowaniu zgromadzenia jezuitów w 1773 roku kościół znajdował się przez pewien czas w rękach księży diecezjalnych, a od 1811 roku należał do premonstantów. Malowany ołtarz główny jest według sygnatury

pracą artysty Erazma Schrötta (1755-1804) z roku 1797⁴⁰. Na płaskiej ścianie prezbiterium malarz stworzył, odwołując się jeszcze do pozzowsko-bibienowskiej tradycji, iluzję realnej architektury ołtarzowej, umieszczonej w głębokiej przestrzeni półokrągłe zakończonego chóru. W jego zaś centrum zawieszony jest obraz Wniebowzięcia NMP stworzony przez Jozefa Pesky'ego (1795-1862) w 1854 roku⁴¹.

Autorstwa Schrötta są również podobne typologicznie, kolorystycznie i technologicznie ołtarze w bocznych kaplicach koszyckiej świątyni. Te po prawej stronie są dedykowane św. Józefowi, św. Franciszkowi Ksaweremu i św. Stefanowi, a po lewej stronie Matce Boskiej, św. Norbertowi oraz św. Alojzemu. Dekoracje kaplic umieszczonych naprzeciw siebie mają charakter pendants, np. w kaplicach św. Franciszka Ksawerego i św. Norberta iluzjonistyczna architektura jest identycznie zakomponowana na planie wklęsłym. W odróżnieniu od bardziej rozbudowanych retabuli aedikulowych w pozostałych kaplicach posiadają tylko jedną parę kompozytowych kolumn, umieszczonych na profilowanych cokołach. Analogiczne natomiast są wygięte belkowania i wolutowe zwieńczenia, wypełnione scenami figuralnymi. Zespół ołtarzy iluzjonistycznych z koszyckiego kościoła premonstrantów jest wzorcowym przykładem typowej dla tego czasu niejednorodności stylowej. O ile ołtarz główny ciąży w stronę klasycyzmu, w dekoracjach kaplic bocznych malarz sięgnął po motywy bardziej dekoracyjnego stylu późnobarokowego i rokokowego⁴².

Podsumowując, na ziemiach dzisiejszej Słowacji wprowadzenie a potem wzrost popularności specyficznego typu retabulum ołtarzowego, realizowanego techniką malarstwa ściennego, przypada na XVIII wiek, osiągając apogeum w ostatniej tercji stulecia. Typologicznie przeważają tektoniczne nastawy o różnym stopniu rozbudowania – od prostszych wariantów aedikuli, przez kolumnową niszę, kolumnadę, po Apsisaltar. Niekiedy są to również imitacje ołtarzy baldachimowego typu lub z aplikowanym motywem baldachimu w osi centralnej, ewentualnie w zwieńczeniu. Zdarzają się także wyobrażenia iluzjonistycznie malowanych, ceremonialnych draperii w tle. Dla ołtarzy iluzjonistycznych, podobnie jak w pozostałych rodzajach ściennego malarstwa architektonicznego, przy projektowaniu dzieł ważną rolę pełniły traktaty

40 Sygnatura na wschodniej stronie prezbiterium: MDCCLXXXV VII VAUC PINXIT E. SCHRÖT P. G...raph. HAVASI/HOLOMAN 2007, s. 46. Zob. też: PETROVÁ-PLESKOTOVÁ 1983, s. 83; WICK 1923, s. 28; SPS 1968, s. 100.

41 Poza malowidłami Schrötta w całym kościele (oprócz wschodnich ścian kaplic) znajdują się także dzieła malarza Orosza z lat 1928-1932. SPS 1968, s. 100, 152. Pesky był budapesztańskim malarzem historycznym i portretowym, pracującym również jako nauczyciel. Na terenie dzisiejszej Słowacji pracował jeszcze m.in. przy kaplicach kalwarii w Modrom Kameni oraz dla miasta Preszowa. LYKA 1932.

42 Schröttowi można przypisać również iluzjonistyczne malowidła Semseyovskej kaplicy pałacu w Šaci. LABUDOVÁ/STRNKOVÁ 2005.

i wzorniki architektoniczne. Szczególną popularnością na omawianych terenach cieszył się traktat Andrei Pozza, ale sięgano także po pracę Heinekena i zapewne również inne, wspomniane wyżej a popularne w regionie dzieła, choćby Galli Bibieny, czy Schüblera. Należy również nadmienić, że po połowie XVIII wieku w typologii ołtarzy nie zachodzą żadne istotne zmiany, a zakorzenione w tradycji starsze wzorce aktualizowane były głównie za pomocą ornamentyki⁴³. Dopiero w ostatnich trzech dekadach stulecia tradycja postpozzowska zaczyna ustępować prostszym strukturalnym, odpowiadającym bardziej duchowi nadchodzącego klascyzmu. W całym zjawisku malarstwa iluzjonistycznego – zarówno dekoracji sklepiennych, jak i retabulów – istotną rolę odgrywał wiedeński ośrodek artystyczny. Nie tylko w odniesieniu do ziem dzisiejszej Słowacji, ale ogólnie Europy Środkowej i Środkowo-Wschodniej. I to pomimo braku tego rodzaju malarstwa w programie tamtejszej akademii. Dalsze badania nad zagadnieniem wymagają prześledzenia ewentualnego wpływu na praktykę artystyczną studiów z teorii architektury i jej projektowania cesarskich teatralnych pracowni oraz warsztatów wiedeńskich freskantów⁴⁴. Z punktu widzenia zagadnień materiału i techniki ołtarze z terenów Słowacji – za wyjątkiem znamiennej pracy Josefa Kurtza w Pezinku – zazwyczaj malowane były w technice fresku, głównie secco fresco. Częstszego użycia drewnianego czy płóciennego podkładu, tak jak na Litwie, nie znajdziemy. Oprócz ołtarzy całościowo malowanych na ścianach, częste są kombinacje z rzeźbą – czasem umieszczonej w plastycznej niszy – albo obrazem olejnym. Autorzy malowideł w znacznej mierze pozostają nieznanymi, ale pomimo rozpoznanych wyjątków (Bergl – Mariánska Čelad), nie były to „pierwszoliigowe” osobowości artystyczne. Byli to malarze dobrze wyszkoleni, ale miejscowi. W twórczości posługiwali się różnymi wzorcami graficznymi, które na własne potrzeby modyfikowali. W kwestii zlecniodawców zamawiających iluzjonistyczne ołtarze nie sposób pominąć faktu, że największą popularność dzieła tego typu zyskały wśród przedstawicieli kościoła rzymskokatolickiego, zarówno zakonników, jak i księży diecezjalnych. Stosowane były zarówno jako ołtarze główne, jak i boczne, ale nie jako retabula, mieszczące cudowne obrazy Matki Boskiej. W większości przypadków nie mamy dochoowanych przekazów na temat okoliczności wykonania, wyboru miejsca, techniki i doboru artystów... Jest jednak oczywiste, że ołtarze malowane były tańsze,

43 CHMELINOVÁ 2005, s. 60-61. W przeciwieństwie do malowideł sklepiennych, przy ołtarzach iluzjonistycznych traktat Deckera nie był specjalnie stosowany. Por.: MICHALCZYK 2015, s. 280. Zob. też: MICHALCZYK 2016; KLAJUMIENE 2006.

44 MEDVECKÝ 2013, s. 19-20. O wpływie wiedeńskiego ośrodka na rozwój iluzjonistycznego malarstwa ściennego i ołtarzowego wspominają: KARNER 1996, 2012; KLAJUMIENE 2006; MICHALCZYK 2011 i 2015; NESTETIĆ 2014.



Konrád Švetska,
 Projekt ołtarza głównego
 kościoła franciszkanów
 p.w. św. Józefa w Prešove, 1871,
 fot. Slovenská národná galéria,
 Bratislava 2013

Konrád Švetska, Ołtarz główny,
 kościół franciszkanów
 p.w. św. Józefa, Prešov, 1872,
 fot. Slovenská národná galéria
 Bratislava, 2013.



szybciej realizowane i pozwalały w szerszym zakresie na ewentualne późniejsze przekształcenia.

Na koniec warto zauważyć, że – na terenach dzisiejszej Słowacji, podobnie jak w innych krajach Europy Środkowej i Środkowo-Wschodniej – tradycja wykonywania ołtarzy iluzjonistycznych przeżyła epokę nowożytną. Z nowym tchnieniem trwała przez cały XIX wiek, zarówno w ramach klasycyzmu, jak i historyzmu – szczególnie w neobarokowych realizacjach. Ponownie jednak jej największa popularność przypadła na ostatnią tercję stulecia. Wzorcowym przykładem jest ołtarz główny franciszkańskiego kościoła św. Józefa w Prešove (Preszowie), namalowany przez Konrada Švestka (1833-1907)⁴⁵. Artysta zakonny, pochodzący z morawskiego Kroměříža (Kromierzyża) był w drugiej połowie XIX wieku dominującą postacią artystyczną w całej franciszkańskiej prowincji salvatoriańskiej, sięgającej od Skalicy, po zachodnią Ukrainę. W 1870 roku wspomniany preszowski kościół spłonął, a w nim ołtarz główny Świętej Rodziny, wyrzeźbiony w 1723 roku przez Francisca Strecia, rzeźbiarza z Levoči (Lewoczy). W ramach renowacji świątyni, według relacji z jej przeprowadzenia, Švestka w 1871 roku zaprojektował, a rok później zrealizował nowy ołtarz główny w formie iluzji trójosiowego, kolumnowego retabulum ze zwieńczeniem, ustawionego na tle apsydy z kasetonową konchą. Inspirował się przy tym – podobnie jak w pozostałej swojej twórczości – dziewiętnastowiecznymi grafikami, głównie wiedeńskimi i francuskimi⁴⁶. Iluzjonistycznie malowany ołtarz w Preszowie w ogólnych kształtach prezentuje uproszczony wariant sto lat starszego, omówionego wcześniej, retabulum z Šamorína. Zachowany do niego projekt najlepiej ukazuje cenowe relacje pomiędzy malowaną częścią, a pozostałymi w mniejszości plastycznymi elementami ołtarza. Różnica zawierała się pomiędzy 320, a 570 złotych. W przybliżeniu więc jedna trzecia kosztów wydatkowana była na malowaną nastawę, a pozostałe dwie trzecie na centralny obraz z tabernakulum. Dane dotyczące okoliczności powstania dzieła – które dla Švestka nie było jedynym tego typu – jednoznacznie potwierdzają finansową i czasową efektywność tej techniki, która wspólnie z modą na malowane ołtarze niewątpliwie już w XVIII wieku decydowała o ich popularności. Twórczość franciszkańskiego artysty potwierdza również długotrwałe funkcjonowanie wzorców formalnych dla pełnoplastycznych i iluzjonistycznie malownych retabulów.

Tłumaczenie: Artur Kolbiarz

45 Więcej na temat autora, zob.: BEŇOVÁ/CHMELINOVÁ 2013.

46 Zaujímavé je, že v baroku obľúbené augsburské grafiky/predlohy jeho známa pozostalost' neobsahuje. K predlohám zachovaným v pozostalosti Konráda Švestku bližšie pozri: CHMELINOVÁ 2015, s. 314-316.

Bibliografia:

- ANDREA POZZO 2012 – Herbert Karner [Hrsg.], *Andrea Pozzo: (1642-1709); der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten*, Wien 2012.
- ARCHITEKTUR- UND ORNAMENTGRAPHIK 2014 – Sabine Frommel, Eckhard Leuschner (eds.), *Architektur- und Ornamentgraphik der Frühen Neuzeit: Migrationsprozesse in Europa / Gravures d'architecture et d'ornement au début de l'époque moderne: processus de migration en Europe*, Roma 2014.
- ARIJČUK 2013 – Petr Ariječuk, *K zakázkám Johanna Wenzela Bergla pro rodný Dvůr Králové nad Labem*, [w:] *Opuscula historiae artium*, Brno 2013, s. 168-179.
- ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE ANDREA POZZO 2011 – Andrea Spiriti (ed.), *Atti del Convegno Internazionale Andrea Pozzo. Valsolda, Chiesa di Santa Maria di Puria, 17-19 settembre 2009*, Gravedona 2011.
- BALÁŽOVÁ/MEDVECKÝ/SLIVKA 2009 – Barbara Balážová/Jozef Medvecký/Dušan Slivka, *Medzi zemou a nebom: majstri barokovej fresky na Slovensku*, Bratislava 2009.
- BALIX SYNČÁKOVÁ 2011 – Patrícia Balix Synčáková, *Emblémy od Antonnia Vanossiho na Kalvárii v Banskej Štiavnici, príklad jezuitskej učenej zbožnosti*, [w:] *Umenie na Slovensku v historických a kultúrnych súvislostiach*, Trnava 2011, s. 48-55.
- BAUMERTHOVÁ 2008 – Michaela Baumerthová, *Problematika iluzívnych oltárnych architektúr na západnom Slovensku*, Mgr. práca Katedra dejín umenia Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave 2008.
- BEŇOVÁ/CHMELINOVÁ 2013 – Katarína Beňová/Katarína Chmelinová, *Pamiatky františkánskeho rádu v 19. storočí na Slovensku a Konrád Švestka*, Martin 2013.
- BOTEK 2007 – Andrej Botek, *Kapucínsky kostol v Pezinku – výstavba, vývoj, liturgický mobiliár a ikonologická koncepcia*, [w:] Ladislav Tkáčik, Tomáš Konc, *Dejiny kapucínov na Slovensku 2. Zborník príspevkov z historických seminárov, ktoré sa konali v rokoch 2004-2005*. Bratislava 2007, s. 55-71.
- DACHS-NIKIEL 2009 – Monika Dachs-Nikiel, *Sakrale Inszenierung im Spätbarock: Johann Wenzel Bergls Heiliges Grab in der ehemaligen Stiftskirche von Garsten*, [w:] "Barockberichte", 51/52 (2009), 437-445.
- DEJINY ČESKÉHO VÝTVARNÉHO UMĚNÍ 1989 – Jiří Dvorský (ed.), *Dejiny českého výtvarného umění od počátku renesance do závěru baroka*, II/2, Praha 1989.
- DIE JESUITEN IN WIEN 2003 – Herbert Karner/Werner Telesko (Hg.), *Die Jesuiten in Wien. Zur Kunst- und Kulturgeschichte der Gesellschaft Jesu in der Österreichischen Ordensprovinz*, Wien 2003.
- DSVU-BAROK 1998 – Ivan Rusina (ed.), *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Barok*, Bratislava 1998.
- DZIK 2014 – Dzik Janina, *Euntes in Mundum Universum Praedicate Evangelium. Programy ideowe osiemnastowiecznych malowideł kościołów zakonnych na ziemiach południowo-wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, Kraków 2014.
- DZIURLA 1991 – Henryk Dziurla, *Christophorus Tausch uczeń Andrei Pozza*, Wrocław 1991.
- FELMAYER 1967 – Johanna Felmayer, *Die Altäre des 17. Jahrhunderts in Nordtirol*, Innsbruck 1967.
- FIORE 2015 – Valentina Fiore, *Andrea Pozzo and Genoese altars: comparisons, exchanges and relations*, [w:] *Jesuits and universities – artistic and ideological aspects of baroque colleges of the Society of Jesus – examples from Genoa and Wrocław*, eds. Giacomo Montanari, Arkadiusz Wojtyła, Małgorzata Wyrzykowska, Wrocław 2015, s. 133-149.
- FOLGA-JANUSZEWSKA 1989-1990 – Dorota Folga-Januszewska, *Perspektywiczny traktat J. J. Schüblera w Muzeum Narodowym w Warszawie. Przyczynek do historii teorii perspektywy XVI-XVIII w.*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 33/34 (1989/90), s. 351-483.

- FRICKÝ/HRON 1980 – Anton Frický/Vojtech Hron, *Pamiatková starostlivosť a výtvarné diela tvoriace súčasť architektúry (západoslovenský kraj)*, Bratislava 1980.
- FRICKÝ/HRON/MEDVECKÝ 1975-1979 – Anton Frický/Vojtech Hron/Jozef Medvecký, *Pamiatková starostlivosť a výtvarné diela tvoriace súčasť architektúry (stredoslovenský kraj)*, Bratislava 1975-1979.
- GARAS 1955 – Klára Garas, *Magyarországi festészet a XVIII. Szazadban*, Budapest 1955.
- GARAS 1958 – Klára Garas, *Les dessins de Johann Bergl en Hongrie*, "Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts", 12 (1958), s. 54-62.
- HAMPERL/ROHNER 1984 – Wolf-Dieter Hamperl/P. Aquilas Rohner, *Böhmisch-oberpfälzische Akanthusaltäre*, München-Zürich 1984.
- HAVASI/HOLOMANĽ 2007 – Archív KPÚ Košice, Zbierka reštaurátorských dokumentácií. Ivan HAVASI/Marek HOLOMANĽ, *Kostol Najsvätejšej Trojice v Košiciach. Návrh na reštaurovanie nástennej malby – iluzívneho oltára a oltárneho obrazu sv. Jozefa v kaplnke sv. Jozefa*, Košice 2007, sign. R 354, 157.
- HOLOWNIA 2004 – Ryszard Holownia, „... weil der Frater Tausch beständig abwesend ist ...“ *Christophorus Tausch (1673-1731) – Universal-Künstler des Jesuitenordens und des Fürstbischofs von Breslau*, [w:] *Reiselust & Kunstgenuss. Barockes Böhmen, Mähren und Österreich*, Hrsg. Friedrich Polleroß, Petersberg 2004, s. 89-103.
- HORYNA 1983 – Mojmír Horyna, *Pražská retablová tvorba mezi léty 1680-1730*, Disertační práce, Filosofická fakulta Univerzity Karlovy Praha 1983.
- HRYSZKO 2011 – Hryszko Barbara, *Zeuxis Moravici. Przyczynek do badań nad twórczością Franciszka Ecksteina na Śląsku Opawskim, w Krakowie i we Lwowie*, [w:] *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi koronnej od XVI do XVIII wieku*, red. Andrzej Betlej, Katarzyna Brzezina-Scheuerer, Piotr Oszczanowski (Acta Universitatis Wratislaviensis, nr 3291, Historia Sztuki XXXI), Wrocław 2011, s. 341-347.
- CHMELINOVÁ 2005 – Katarína Chmelinová, *Miesto zázrakov: Premeny barokového oltára*, Bratislava 2005.
- CHMELINOVÁ 2015 – Katarína Chmelinová, *Ornament w praktyce artysty zakonnego XIX wieku w Europie Środkowej – Węgry a Konrad Śvestka*, [w:] *Ornament i dekoracja dzieła sztuki: studia z historii sztuki*, red. Joanna Darnowska-Lukaszewska, Agata Dworzak, Andrzej Betlej, Warszawa 2015, s. 309-321.
- CHMELINOVÁ 2017 – Katarína Chmelinová, *Skarby baroku. Między Bratysławą a Krakowem – Treasures of the Baroque. Between Bratislava and Krakow*, Kraków 2017.
- ILAVA 1991 – Anton Bagin/Valerián Bystrický (ed.), *Ilava*, Martin 1992.
- KARNER 1989 – Herbert Karner, *Andrea Pozzo Hochaltarlösung in der Wiener Universitätskirche*, Diplomarbeit, Wien 1989.
- KARNER 1995 – Herbert Karner, *Zur Rezeption des scheinarchitektonischen Werkes von Andrea Pozzo in den habsburgischen Ländern nördlich der Alpen im 18. Jahrhundert*, Diss. Philosophischen Fakultät der Universität Wien, Wien 1995.
- KARNER 1996 – Herbert Karner, *Andrea Pozzo e la finta architettura d'altare in Austria e Bohemia*, [w:] *Andrea Pozzo* ed. Alberta Battisti, Milano 1996, s. 183-188.
- KARNER 1997 – Herbert Karner, *Apsisaltäre. Zur Typengeschichte des barocken Hochaltars im Wiener Einflussgebiet*, "Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege", Jg. 51 H. 2 (1997), s. 266-279.
- KARNER 2006 – Herbert Karner, *Giuseppe Pozzo und der mitteleuropäische Altarbau*, "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte" 55/56 (2006/2007), s. 225-236.
- KELLER 1939 – Horst Keller, *Barockaltäre in Mitteleuropa*, Diss. Halle-Wittenberg 1937, Burg b. Magdeburg 1939.
- KERBER 1971 – Bernhard Kerber, *Andrea Pozzo*, Berlin-New York 1971.
- KLAJUMIENE 2006 – Dalia Klajumienė, *Tapyti altoriai (XVIII a.-XIX a. I p.): nykstantys Lietuvos bažnyčių dailės paminklai; monografija*, Vilnius 2006.
- KNOEPFLI/ZÜRCHER 1978 – Albert Knoepfli/Richard Zürcher, *Der Altar des 18. Jahrhunderts. Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als denkmalpflegerische Aufgabe*, München-Berlin 1978.

- KORABINSKÝ 2001 (1786) – Ján Matej Krabinský, *Šamorín* (preklad z *Geographisch-historisches und Proukten-Lexikon von Ungarn, Pressburg 1786, s. 720-726*), [w:] *Šamorín, čítanka z dejín mesta*, eds. Gabriel Bárdos/Ludovít Presinszky/Lászlo Végh, Dunajská streda 2001, s. 15-22.
- KOWALCZYK 1975 – Jerzy Kowalczyk, *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce, cz. I. Traktat i ołtarze*, "Biuletyn Historii Sztuki" 37/2 (1975), s. 162-178.
- LABUDOVA/STRNKOVÁ 2005 – Zuzana Labudová/Zuzana Strnková, *Neskorobarokový kaštieľ v Šaci*, "Pamiatky a múzea", 54/3 (2005), s. 63-65.
- ŁAGUNA-CHEVILLOTTE 2005 – Łaguna-Chevillotte Agnieszka, *Freski Jozefa Franciszka Piltza w dawnym kościele oo. Trynitarzy w Krakowie*, „Modus. Prace z historii sztuki”, 4 (2005), s. 19-48.
- LANCOZOVÁ 2014 – Erika Lanczová, *Kapucínsky kostol a kláštor Najsvätejšej Trojice v Pezinku*, Diplomová práca. Katedra dejín výtvarného umenia Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave, Bratislava 2014.
- LYKA 1932 – Károly, Lyka: Pesky (Peschky), József, [w:] Ulrich Thieme/Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. XXVI, Leipzig 1932, s. 467.
- MALAST 2001 – Vladislav Malast, *Obnova interiéru bývalého jezuitského kostola v Trenčíne po požiari 1708 (Ch. Tausch)*, Mgr. práca Katedra dejín umenia Filozofická fakulta univerzity Komenského v Bratislave, Bratislava 2001.
- MATÁKOVÁ 2006 – Barbora Matáková, *Reštaurovanie nástenných malieb bočných kaplniek rímsko – katolíckeho kostola sv. Františka Xaverského v Trenčíne*, [w:] *Umenie na Slovensku v historických a kultúrnych súvislostiach 2005*, Trnava 2006, s. 57-65.
- MATSCHE VON WICHT 1977 – Betka Matsche von Wicht, *Franz Sigrist 1727-1803*, Weissenhorn 1977.
- MATTEUCCI ARMANDI 2012 – Anna Maria Matteucci Armandi, *Andrea Pozzo e i Bibiena*, [w:] *Andrea e Giuseppe Pozzo, atti del convegno internazionale di studi, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 22-23 novembre 2010*, Venezia 2012, s. 201-216.
- MEDVECKÝ 1975 – Jozef Medvecký, *Nástenné maliarstvo na východnom Slovensku v období neskorého baroka a rokoka*, "Vlastivedný časopis" 24/4 (1975), s. 176-181.
- MEDVECKÝ 1992 – Jozef Medvecký, *Bratislavský barokový maliar Jozef Kurtz. (Novozistené diel a vzťahy)*, "Pamiatky a múzea", 40/1 (1992), s. 4-8.
- MEDVECKÝ 2012 – Jozef Medvecký, *Artistic Monuments and Baroque decoration*, [w:] *The Nitra Castle and Cathedral Church – Basilica of St. Emmeram*, eds. Viliam Judak, Peter Bednár, Jozef Medvecký, Nitra 2012, s. 208-393.
- MEDVECKÝ 2013 – Jozef Medvecký, *Anton Schmidt 1713-1773. Život a dielo barokového maliara*, Bratislava 2013.
- MICHALCZYK 2011 – Zbigniew Michalczyk, *Kazimierz Antoszewski i grupa barokowo-klasycystycznych malowideł ściennych na terenie Wielkiego Księstwa Litewskiego*, "Biuletyn Historii Sztuki", 73/3-4 (2011), s. 479-530.
- MICHALCZYK 2015 – Zbigniew Michalczyk, *Uwagi o sposobach wykorzystywania architektonicznych i ornamentalnych wzorów graficznych w polskim malarstwie ściennym XVIII wieku*, [w:] *Ornament i dekoracja dzieła sztuki. Studia z historii sztuki*, red. Joanna Daranowska-Łukaszewska, Agata Dworzak, Andrzej Betlej, Warszawa 2015, s. 263-282.
- MICHALCZYK 2016 – Zbigniew Michalczyk, *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku*, Warszawa 2016.
- NESTETIĆ 2014 – Jasmina Nestetić, *Iluzionirani oltari XVIII. stoljeća na području sjeverozapadne Hrvatske*, Doktorska disertacija, Filozofski Fakultet Sveučilište u Zagrebu, Zagreb 2014.
- NOEHLES 1995 – Karl Noehles, *Altartabernakel, Retabel und Kirchenraum des Hochbarock. Anmerkungen zu ihrem formalen und theologischen Bezugssystem*, [w:] *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock*, Hrsg. Dieter Breuer, Bd. 1, Wiesbaden 1995, s. 331-352.
- ORŠA/PAVLOVSKÁ 2008 – Ján Orša, Terézia Pavlatovská, *Velké Lovce v premenách času*, Velké Lovce 2008.

- PETROVÁ–PLESKOTOVÁ 1983 – Anna Petrová-Pleskotová, *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku*, Bratislava 1983.
- PETROVÁ–PLESKOTOVÁ 1990 – Anna Petrová Pleskotová, *Maliarstvo 18. storočia na Slovensku v kontextoch stredoeurópskeho umenia*, "Ars" 23/2 (1990), s. 85-107.
- POZZO 1693/1700 – Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum Andrei Putei.... pars prima*; Latin and Italian. (Rome: J. J. Komarek, 1693 & 1700) e *Perspettiva de pittori e architetti d'Andrea Pozzo... parte seconda*; Italian and French. (Rome: Gio. Giacomo Komarek, 1700).
- PREISS 1956 – Pavel Preiss, *Baroková iluzivní malba architektury a Čechy*, [w:] *Umění věků. Věnováno k sedmdesátým narozeninám profesora Dra Josefa Cibulky*, eds. Dobroslav Líbal, Milada Vilímková, Praha 1956, s. 172-178.
- PRESSBURGER ZEITUNG 1778 – "Pressburger Zeitung", nr. 55, 11, Júl 1778, s. 6.
- RADOS 1938 – Jenő Rados, *Magyar oltárok*, Budapest 1938.
- SCHEMPER-SPARHOLZ 1998 – Ingeborg Schemper-Sparholz, *Barockaltäre in Österreich – Möbel, Schaubühne, Dankmal. Versuch einer Typologischen Ordnung*, [w:] *Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinorolo*, Hg. Michael Krapf/Gerbert Frodl, Kat. Ausst. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1998, s. 49-63.
- SNA KV 1797 – Slovenský národný archív, Kanonická vizitácia, „Slopnensis Ecclesia Mater die 7 Octobris Anno 1797“, sign. II B 907, 1797.
- SPS I-III – Alžbeta Güntherová (ed.), *Súpis pamiatok na Slovensku I-III*, Bratislava 1967-1969.
- ŠPERLING 1983 – Ivan Šperling, *Jan Hiebel a Andrea Pozzo*, [w:] *Italie, Čechy a střední Evropa*, Praha 1983, s. 294-305.
- WICK 1923 – Béla Wick, *Rímskokatolícke kostoly a ústavy v Košiciach*, Košice 1923.
- WINKLER 1972 – A. Winkler, *Barocke Altäre im 18. Jahrhundert in Wien und Niederösterreich*, Diss. (maschinenschriftlich), Wien 1972.

Economic Calculation? 18th Century Illusionistic Altars in the Territory of Today's Slovakia

The majority of the 18th century altars in Central Europe are objects made of polychromed wood, stucco, or stone. There are, however, other altars whose retabula – as a whole or predominantly – take the form of a wall painting. The basis for these works is a spatial and material illusion, which imitates the presence of a real reredos within the painting, and in some cases even the imagined space around it.

The beginnings of the monumental, architecturally illusionistic murals in Central European art are undoubtedly connected with the Viennese activity of Andrea Pozzo in the early 18th century, and his famous treatise entitled *Perspectiva pictorum et architectorum*. The principia of new formal achievements, instilled in the Habsburg capital, subsequently radiated onto wall painting, including the illusionistic altars of various kinds and constructed at different times within neighbouring countries.

In Slovakia, painted, illusionistic altars have not so far been the subject of systematic research. Over the centuries, numerous such altars have either been destroyed or preserved in a truly terrible condition. Thus, this article is the first to present a summary view on such types of works in the region, with the elaboration of a new, basic, chronological and typological order. The initial part of the article is devoted to the presentation of the few direct reflections of Pozzo's works, which were created in the first half of the 18th century. The review begins with the works by Christoph Tausch (Banská Štiavnica), Pozzo's protégé and assistant, which are known only from archival citations and references.

The next stage of the development of illusionistic altars, dated to the mid-18th century, is represented by a set of six wall paintings from temples in the

Banska Štiavnica Calvary between 1744 and 1751. These works, referring to Pozzo's achievements and the Viennese art, were created by Anton Schmidt (1713-1773), a graduate of a local art academy. On the one hand, the paintings had been ordered from a leading regional artist, and on the other hand, the applied technique entailed a pragmatic reduction in time, costs, and the occupied space within the temples.

Broadly speaking, however, illusionistic altars had not gained popularity by the first half of the century, unlike in Austria, Bohemia and Silesia, and they were created in an updated form, including the latest artistic trends of the time. The apogee of the whole process dates to the last three decades of the 18th century and include the works that cultivated both solutions representing late Baroque and Rococo styles, and the features of early Classicism. Model examples are the painted decorations within the presbytery of the church of the Pauline Fathers in Šamorín from 1778, initialled with the monogram of F.S. (and made in accordance with an older model, patterned on the work by Paul Heineken), and a series of illusionistically painted retabulum in the Premonstratensian church in Košice, created in the late 18th century by Erasmus Schrött (1755-1804), who was closely linked to Viennese circles. A further part of the article discusses a group of miscellaneous works – at times simpler and cheaper – which graced a series of parish churches.

The introduction, in the territories of today's Slovakia, and the subsequent growth in popularity of a particular type of altar retabulum, created by means of a wall-painting technique (mainly fresco-secco) dates to the 18th century, with its apogee in the final three decades of the century. Typologically, it was dominated by tectonic reredoses, with various degrees of complexity – from simpler variants of aediculae, through a pillared niche and a colonnade, to Apsisaltar. Sometimes, these are also imitations of canopy-type altars or altars with an applied motif of a canopy in the central axis or in the topping. Occasionally, there are also imaginations of an illusionistically painted ceremonial drapery in the background. In the case of illusionistic altars, just like for the remaining types of architectural wall painting, an important role at the designing stage was played by architectonic treatises and patterns. In the said territory, particular popularity was enjoyed by Andrea Pozzo's treatise, with others including the works by Heineken, Galli-Bibiena and Schübler. It must also be stated that after the second half of the 18th century, no major changes were implemented, and the older patterns and models, already rooted in the tradition, were chiefly updated by means of more modern ornaments. It was not until the last three decades of the century that the post-Pozzo tradition began to recede at the expense of simpler structures which complied more aptly with the spirit of the incoming Classicism. In the entirety of the illusionistic painting – both decorations

of vaults and retabula – an important role was played by the Viennese centre of art, and not only in reference to the territories of today's Slovakia, but also to Central and East-Central Europe. A significant number of wall-painting authors remain unknown, and as far as the issue of orders is concerned, it is impossible to ignore the fact that these works were most popular among the representatives of the Roman Catholic Church. It is also quite obvious that painted altars were more inexpensive, less time-consuming to complete, and easier to undergo modifications in due course.

Illusionistic altars, created in the northern part of the former Kingdom of Hungary in the 18th century, had numerous imitations in the subsequent century. The last part of the paper presents the continuation of the tradition, including historicising works illustrated with an example of the work of the Franciscan painter Konrád Švestka (1833-1907).