

071—056—87 ZGM
09 Kčs 21,—



CS ISSN 0044 — 9008

2/1987

z gotického
malíarstva



VEDA
VYDAVATELSTVO
SLOVENSKEJ
AKADÉMIE
VIED

SLOVENSKÁ AKADÉMIA VIED
UMENOVEDNÝ ÚSTAV

VEDECKÝ REDAKTOR
Akademik Ján Dekan

RECENZENTI
Doc. PhDr. Jiří Dvorský, CSc.
PhDr. Štefan Holčík, CSc.

ZOSTAVOVATEĽ
Dr. Fedor Kresák

ars 2/1987

**z gotického
maliarstva**

Veda
vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied
Bratislava 1987

Obsah ● Содержание ● Inhalt ● Table of Contents ● Table de matières

Katarína Biathová: Pamiatková obnova kostola v Žípe	7	Anton C. Glatz: Versuch um die Begrenzung der Malerkreise in der Zips in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts	55
Vlasta Dvořáková: Transfery z Kopist	23	Katarína Biathová: The Restoration of the Church at Žip	7
Libuša Cidlinská: Oltár sv. Barbory v Banskej Bystrici z dielne Pavla z Levoče	41	Vlasta Dvořáková: The transfers from Kopisty	23
Anton C. Glatz: Pokus o vymedzenie maliarskych okruhov na Spiši v prvej polovici 16. storočia	55	Libuša Cidlinská: St. Barbara's Altar at Banská Bystrica from the Workshop of Master Pavol of Levoča	41
Катарина Биатова: Реставрация церкви в селе Жип	7	Anton C. Glatz: An Attempt at Classifying the Painter Circles in Spiš of the First Half of the Sixteenth Century	55
Власта Дворжакова: Трансферты из села Кописты	23	Katarína Biathová: Restauration de l'église à Žip	7
Либуша Цидлинска: Алтарь святой Варвары в г. Банска-Быстрица из мастерской Павла из г. Левоча	41	Vlasta Dvořáková: Les transferts de Kopisty	23
Антон Ц. Глац: Попытка выделения округов живописи в Спише в первой половине 16-го века	55	Libuša Cidlinská: L'autel de Sainte Barbara à Banská Bystrica de l'atelier du maître Paul de Levoča	41
Katarína Biathová: Wiederherstellung der Kirche in Žip	7	Anton C. Glatz: L'essai de délimiter les sphères des peintres dans la région de Spiš dans la première moitié du 16 ^e siècle	55
Vlasta Dvořáková: Gemäldeübertragungen aus Kopisty	23		
Libuša Cidlinská: Der Altar der Hl. Barbara in Banská Bystrica aus der Werkstatt des Meisters Paul von Levoča	41		

Pamiatková obnova kostola v Žípe

KATARÍNA BIATHOVÁ

Obnova kostola reformovanej ev. cirkvi v Žípe¹ (okres Rimavská Sobota), realizovaná z iniciatívy Krajského pamiatkového strediska v Banskej Bystrici v rokoch 1970—1977, patrí podnes medzi najvydarenejšie záchranné akcie slovenskej pamiatkovej starostlivosti vôbec. Táto skutočnosť nabáda k tomu, aby sme bližšie preskúmali, z čoho vyplynul a v čom spočíva tak jednoznačne dobrý výsledok, prečo táto akcia ani z väčšieho časového odstupu nestráca svoju podnetnosť pre pamiatkársku prax a napokon, aké nové vedecké poznatky priniesla pre dejepis výtvarného umenia.

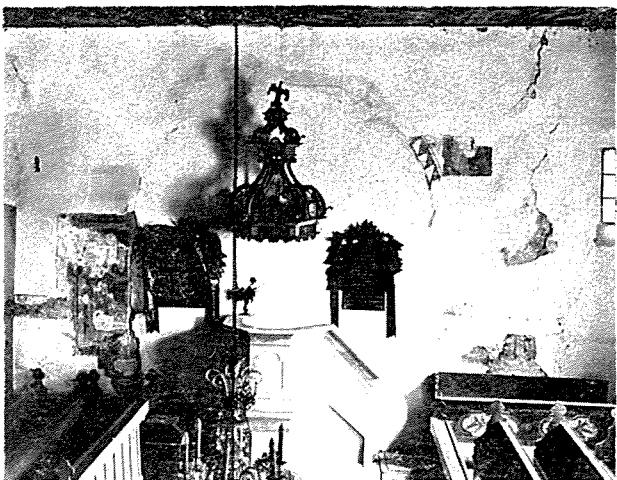
Kostolík stojí na južnom oštrohu kopcov, ktoré sa týmto smerom zvažujú do kedysi bažinatej nížiny a tvoria prirodzenú hranicu medzi ňou a severne položeným Gemerom. Táto strategicky významná poloha objektu, spolu so zachovanými zvyškami kamenného opevnenia okolo neho² dokazuje, že v minulosti slúžil aj na obranné účely.

Svojím celkovým charakterom sa kostolík zaraďuje medzi tradičné produkty vidieckej sakrálnnej architektúry stredovekého pôvodu na Slovensku. Súpis pamiatok kladie jeho vznik do 15. storočia a na základe archívnych zmienok o existencii žípskej farnosti už v prvej polovici 14. storočia usudzuje, že ho postavili na základoch staršej, pravdepodobne románskej stavby.³ Kostolík má jednoduchú pozdĺžnu loď s dreveným maľovaným stropom, osvetlenú tradične z južnej strany tromi ostrolukými oknami. Z východu k nej prilieha približný štvorec svätyne s nepravidelne trojbokým zakončením go-

tickej apsidy. Vo východnom a juhovýchodnom múre sa zachovala dvojica štrbinových okien. Tretie okno — pôvodne asi tiež štrbinové — situované v južnom múre neproporčne zväčšili pravdepodobne v 16. storočí. V severnom múre svätyne je vsadené záklenkové pastofórium najranejšieho typu s primitívne tesaným krížom, prečnievajúcim cez vrchnú časť kamenného ostenia.

Pri jednej z mladších úprav, keď kostol už nebol v rukách katolíkov, sa zamurovaním triumfálneho oblúka sústredila bohoslužba do lode. Do stredu jej čelnej — východnej — steny umiestnili kazateľnicu a po obvode ostatných troch vybudovali drevený maľovaný chór, typický pre rustikálne protestantské chrámy v strednej Európe. Novodobého pôvodu sú i drevené predsieň južného a západného portálu. Západná predsieň spojila kostol s drevenou zvonnicou, postavenou okolo polovice 18. storočia v hlavnej osi budovy.⁴

V čase pred začatím akcie sa celý objekt nachádzal v nanajvýš spustnutom stave. Najžalostnejší pohľad poskytovala svätyňa, kde krov prehnul, koruna múrov sa zosypala a murivo sa drobilo na dotyk ruky. Vlhkosť rozrušila omietky a v miestach, kde opadali iba mladšie vrstvy, sa vynorili fragmenty stredovekých maľovaných figúr. Havarijný stav tejto časti kostola a skutočnosť, že obnažené nástenné maľby mohli uniknúť istej skaze iba za predpokladu urýchleného zastavenia rozkladného procesu boli pre banskobystrické pamiatkové stredisko pohnútkou na rozprúdenie záchrannej akcie.



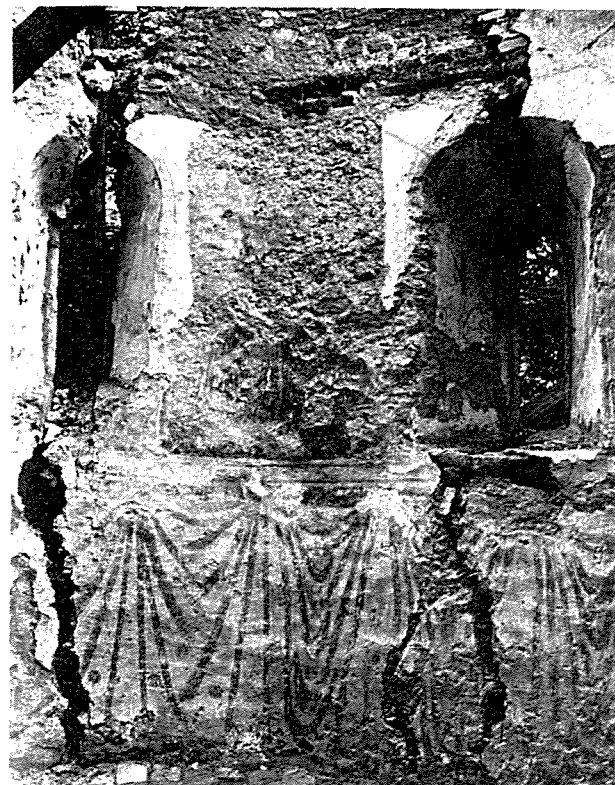
Interiér lode počas prieskumu. Foto T. Leixnerová

Začali ju zisťovacím prieskumom, aby sa predovšetkým našli príčiny devastácie a aby sa zistil stupeň deštrukcie všetkých spolukomponentov tejto kultúrnej pamiatky. Ďalej bolo potrebné sondážou spresniť faktografiu jej stavebného vývoja a získať hodnoverné údaje o rozsahu a stave zachovaných architektonických a výtvarných prvkov, ktoré v slede stáročí po sebe zanechali jednotlivé úpravy. Túto náročnú úlohu bolo potrebné zveriť skúsenému reštaurátorovi, rozhladenému v problematike ochrany nehnuteľných pamiatok a špecializovanému na reštaurovanie nástenných malieb. Takáto úloha kladie vysoké nároky na úsudok skúmajúceho, ktorého spôsobilosť pre činnosť tohto druhu závisí od praxou nadobudnutých schopností: a) vedieť predbežne odhadnúť celkovú situáciu v skúmanom objekte a upriamiť výskum správnym smerom, b) dokázať v maximálne možnej miere vyčerpať nálezové možnosti, skryté v organizme skúmaného objektu, aby sa koncepcia, zvolená na základe konkrétnych údajov správy o výskume v ďalších štádiách akcie už nemusela prispôsobovať neskorším náhodným objavom, c) vystihnúť súvislosti medzi postupne objavovanými nálezmi, d) pochopiť, v čom spočíva pamiatková hodnota jednotlivých nálezov ako takých, i vo vzťahu k celku, to znamená, posúdiť, ktoré nálezy stačí zdokumentovať a ktoré si zaslúžia, aby sa ponechali vo vizuálne prístupnom stave. Od týchto schopností závisí odborná

úroveň nálezovej správy a reštaurátorského zámeru, ktoré pamiatkovým orgánom slúžia ako podklad na vypracovanie pamiatkového zámeru a majú teda značný vplyv na kvalitu konečného výsledku.

Pamiatkové stredisko poverilo prieskumom Alberta Leixnera, lebo vedelo o jeho značnom podiele na zavedení načrtnutého prieskumového systému do praxe pamiatkovej starostlivosti na Slovensku v priebehu prvej polovice šesťdesiatych rokov. Navyše, už vtedy ho reprezentovalo niekoľko príkladne zvládnutých reštaurátorských úloh.⁵ Leixner ostal potom zapojený do akcie až do jej skončenia dvojakým spôsobom: a) dostal za úlohu reštaurovať nástenné malby a kamenné články výtvarného charakteru, b) názorová zhoda medzi autorom prieskumu a pamiatkovým orgánom zodpovedným za celkový konečný výsledok viedla k tomu, že Leixnerovi zverili aj odborný dozor nad všetkými, postupne vykonávanými prácami technického rázu, potrebnými pri obnove žípskeho kostola. Zmysel kvalifikovaného dozoru pri obnove kultúrnych pamiatok vyplýva z komplexnosti podobných úloh. Spravidla sa na nich okrem reštaurátora zúčastňuje celý rad profesií, ktorých činnosť bezpodmienečne treba zladíť a priebežne usmerňovať so zreteľom na zachovanie vlastných pamiatkových hodnôt objektu. To znamená, že všetky činnosti, počnúc vysoko kvalifikovanými technickými prácami až po najpodradnejšie pomocné, musia byť podriadené jednak všeobecným kritériám ochrany pamiatok viac-menej konštantného charakteru a okrem toho aj variabilným požiadavkám reštaurátorskej koncepcie, závislej vždy od individuálneho charakteru jednotlivých konkrétnych úloh.

Pôvodným zámerom pamiatkového orgánu, ktorý v Žípe prevzal aj funkciu investora, bola iba záchrana bezprostredne ohrozenej svätyne a nástenných malieb v nej. Ostatné časti objektu mali byť pritom iba informatívne preskúmané a účelovo opravené. Keď sa však našli stredoveké nástenné malby aj na východnej stene lode a keď vysvitlo, v akom rozsahu je hmota stropu i chóru deštruovaná červotočom i vlhkosťou, uznali pamiatkové orgány za potrebné reštaurovať celý objekt a prezentovať ho



Juhovýchodný roh svätyne pred začatím akcie. Foto T. Leixnerová

verejnosti v zmysle súčasných kritérií pamiatkovej starostlivosti.

Prieskum zistil v objekte viacero deštruktívnych činiteľov. Okrem prirodzeného starnutia každej hmoty a spomenutého červotoča to bola absencia odkvapových žlabov. Zapríčinila vážne ohrozenie severných murív, vystavených trvalému vlhnutiu. Celkom mu padli za obeť všetky nástenné malby na severnej stene lode. V jej východnej časti sa síce podarilo identifikovať fragmenty stredovekej omietkovej vrstvy so stopami farby, ktoré jednoznačne dokladajú niekdajšiu existenciu malieb, nezachoval sa však žiadny súvislejší fragment, z ktorého by sa dal vyfaziť akýkoľvek údaj o charaktere niekdajšej výzdoby.

Ukázalo sa, že hlavnou príčinou spustnutia svätyne je zosúvanie pôdy spod jej základov, čo už v dávnej minulosti zavinilo statické poruchy. Na južnej strane vznikla široká puklina a rozrušený múr sa zreteľne vyšínul z pôvodnej po-

lohy. Pohyb základov narušil aj archivoltu triumfálneho oblúka. O stabilizáciu stavby sa pokúšali rôznym spôsobom. Zamurovali sedíliu v prasknutej stene, aby múr získal na súdržnosti. Protiľahlé múry vzpružili tiahkami a každé nárožie spevnili dvojicou oporných pilierov. Z južnej strany boli však tieto piliere z neznámych dôvodov a bez ohľadu na ich statickú funkčnosť neskoršie znovu odstránené. Chronický problém statiky viedol napokon k zamurovaniu rozviklaného triumfálneho oblúka. Svätyňu síce sprístupnili prerúbaním primitívneho vchodu v severnom múre, ale okná nechali nezasklené, strop neobnovili a krov so šindľovou strechou tiež nechali spustnúť. Je zjavné, že tento priestor po oddelení od lode slúžil už iba ako sklad. Tento prístup k problému statiky súvisí zrejme s okolnosťou, že novovekými užívateľmi objektu boli protestanti. Ich náboženstvo, koncentrované na kazateľstvo, nevyžaduje osobitný priestor na prechovávanie oltárnej sviatosti. Kňaz sa u protestantov poníma ako brat ostatných laických veriacich, preto svätyňa pre nich nemá význam ani vo funkcii presbytéria. Žípania ju teda ako relikv katolíckeho kultu mohli bez zábran vyradiť z prevádzky a takto si ušetrili ďalšie starosti spojené s permanentnou potrebou náročnej údržby.

Zistilo sa, že havarijné zastrešenie priamo ohrozuje akúkoľvek činnosť v priestore svätyne. Z bezpečnostných dôvodov bolo potrebné odstrániť spustnuté zvyšky šindľovej strechy a zostrojil provizórne, čisto účelové zastrešenie. Z hľadiska hmotného zachovania rozrušených omietok sa totiž už nedalo vyčkávať, až dlhotrvajúce obnovné práce na kostole dospejú do štádia, keď sa bude môcť prikrčiť k definitívnemu zastrešeniu celej budovy. Pred začatím statického zaisťovania, ktoré sa realizovalo metódou tlakovej iniektáže, bolo potrebné osobitne zaistiť obnažené fragmenty stredovekej malby dočasným prelepením ich povrchu. Statické zaistenie svätyne umožnilo zvýšiť jej steny do ich niekdajšej úrovne. Po definitívnom zastrešení bolo potom možné priestor stavebne uzavrieť, vybúrať zamurovku triumfálneho oblúka a sedílie a takto priestorovo obnoviť stredoveký interiér.

Pred začatím statického zaisťovania bolo potrebné preskúmať základné murivo a omietky na externých stenách. Sondáž ozrejmla značnú nesúrodosť vrstvenia, ako aj skutočnosť, že zvonku sa na kostole nezachovala ani stopa po akejkoľvek maliarskej výzdobe. Za najzávažnejší nález tu možno pokladať identifikáciu juhovýchodného nárožia niekdajšej užšej lode kostola, ktorú — súdiac podľa hrotitých okien lode a podľa gotického tvaru južného portálu — rozšírili niekedy koncom 15. storočia.

Stavebné organizácie vykonali úpravu omietok na základe konzultácie pamiatkového orgánu s reštaurátorom. Potom sa zrušilo hrotité, opracovaným kameňom armované okno v južnej stene svätyně. Nahradilo sa analogickou rekonštrukciou predpokladaného štrbinového okienka. Tento zásah bol opodstatnený najmä vnútorným členením južnej steny svätyně, kde po uvoľnení záklenku sedílie nesúrodo pôsobilo spomenuté mladšie okno svojim rušivým veľkým výrezom.

Pretože sa nepodarilo zistiť žiadnu osobitnú úpravu jednotlivých priečelí objektu, zvolila sa metóda rekonštrukcie. Nová omietková vrstva je na povrchu hladená a zvlnená podľa nerovností stien. Rukopis hladidla sa na povrchu rekonštruovanej omietky ponechal zámerne. Na túto novú vrstvu sa nakoniec naniesol vápenný náter. Zvolený postup bol vedomým metodickým kompromisom, založeným na znalosti stavebného vývinu objektu, t. j. na skutočnosti, že nebolo možné zistiť ani jeden autentický slohový stav. Tento spôsob úpravy podporil aj poznatok, že sa na vidieckych stavbách na Slovensku bežne používal ešte i na začiatku nášho storočia; je teda v súlade s tradičným estetickým výrazom a s technológiou našej rustikálnej architektúry.

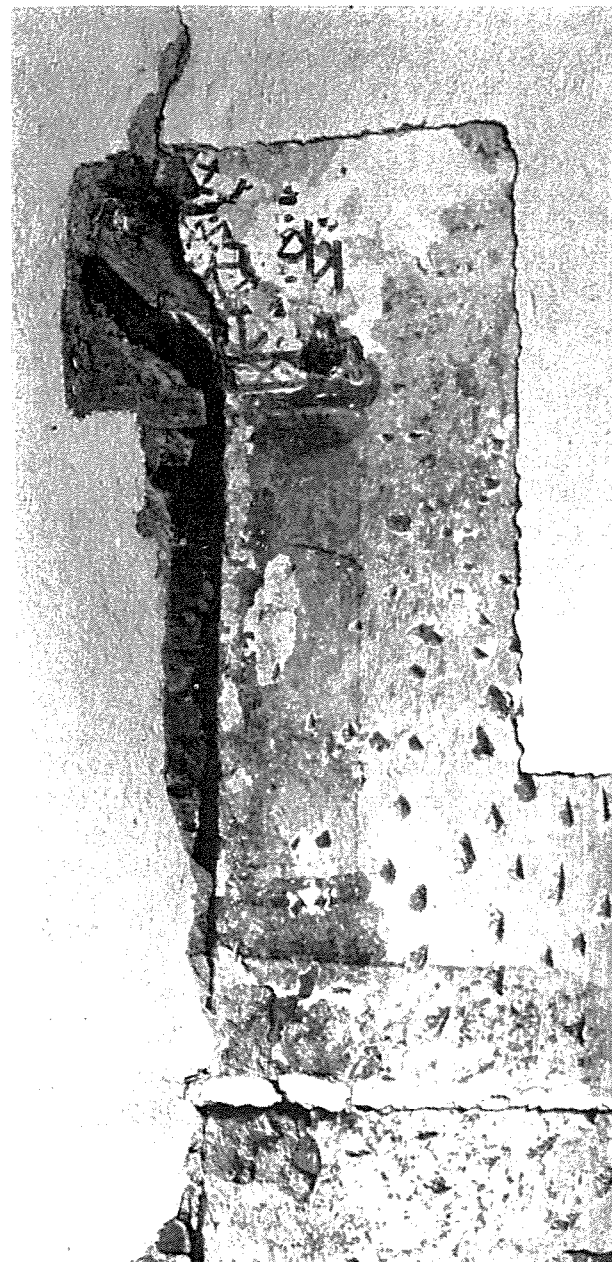
Vnútri objektu stavebné organizácie upravili omietky tak, aby sa dosiahla — pokiaľ možno — plynulá, organicky pôsobiaca nadväznosť na fragmenty stredovekej výmalby. To zodpovedalo zámeru vyzdvihnúť prioritnú hodnotu obnoveného interiéru, to znamená dosiahnuť pôvodný, stredoveký výraz architektonického priestoru. Vzhľadom na protestantskú striedmosť a na rustikálny charakter mladších zložiek od fragmentárne zachovanej stredovekej výmalby za daných okolností nepôsobí rušivo, lebo spoločným menovateľom všetkých dnes zastúpených zložiek — počnúc architektonickými prvkami až po drevený mobiliár — je práve oná triezvosť vidieckej mentality.

Zvolená koncepcia úpravy mala okrem iného za cieľ zámerne zmonumentalizovať interiér v zmysle optického predĺženia priestoru. Z tohto zámeru vyplynulo pritonovanie nového dreveného stropu svätyně do približnej intenzity kazetového stropu lode. Tým sa podarilo navodiť dojem plynulého pokračovania priestoru lode za triumfálny oblúk. Opticky to prispelo k zjednoteniu a k iluzívnemu zväčšeniu kostolného interiéru, čím sa vyvážil znižujúci efekt, ktorý navodzujú chóry. Aj zásahy Ústredia umeleckých remesiel, ktorému bolo zverené reštaurovanie všetkých drevených častí interiéru,⁶ priniesli výsledky, zhodné s koncepciou predstavou dozerajúceho reštaurátora.

Po odstránení deštruovanej drevenej podlahy sa na jeho návrh položila v celom interiéru jednoduchá rustikálna podlaha z plných tehál. Tento druh podlahy sa zvolil najmä kvôli technickým vlastnostiam použitého materiálu, lebo sa dalo predpokladať, že i po osadení odkvapových žlabov bude vysychanie nižších častí interiéru iba pomalé a relatívne. Vlastný výraz použitého materiálu v danom vidieckom prostredí pri celkovej rustikalite objektu nemôže byť prakticky ohrozený akýmkoľvek bežným zásahom a navyše nevyžaduje osobitné ošetrovanie. Pritom vylučuje nebezpečenstvo zmeny optického výrazu a napokon je i v súlade s priestorovým celkom.

Počas odkrývania nástenných malieb vysvitlo, že dlhodobé zvetrávanie narušilo stredovekú omietkovú vrstvu v svätyni natoľko, že na mnohých miestach mala menšiu súdržnosť než vrstvy, ktoré ju pokrývali. To si vynútilo náročnejší spôsob upevňovania jej hmoty a tým sa sťažilo odkrytie týchto nástenných malieb v porovnaní s odkrývaním malieb v lodi a na vnútornom ostení triumfálneho oblúka.

Na vnútornom páse archivoly a v príslušných častiach boli stredoveké malby prekryté niekoľ-



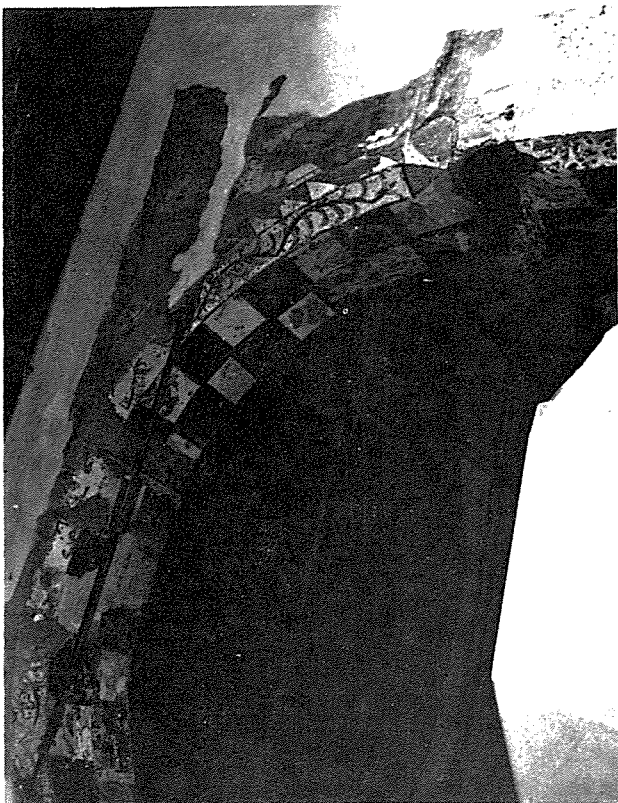
Baroková vrstva výzdoby triumfálneho oblúka.
Foto T. Leixnerová

kými vrstvami náterov. Baroková maliarska výzdoba pozostávala z dvoch iluzívne koncipovaných stĺpov, ktoré mali vzbudzovať dojem, že nesú archivoltu triumfálneho oblúka. Boli maľované odtieňmi okrových farieb a plasticky šrafované čiernou linkou. Okolo drieku mali dvakrát obtočenú girlandu s čiernym úponkom

a zelenými listami. Nevedno, s ktorou z troch archivne doložených barokových úprav⁷ súvisela táto výzdoba. Prezrádza však, že zamurovanie triumfálneho oblúka sa najväčšie mohlo uskutočniť roku 1775.⁸ Renesančná výzdoba pozostávala z čierneho-bieleho šachovnicového dekóru, ktorý na okosení architektúry prechádzal do jednoduchého rozvilinového ornamentu, aký sa našiel v renesančnej vrstve aj na obvode špalety štrbinových okien v svätyni.

Sondy ukázali, že gotická maľba pod vrstvami konvenčnej barokovej a renesančnej výmalby je v porovnaní s nimi hodnotnejšia z umelecko-historického hľadiska. Keď sa overilo, že je slohovo totožná s maliarskou výzdobou svätyně a čelnej steny lode a keď bolo zjavné, že maliarska výzdoba interiéru sa v novoveku obmedzila na spomínané dekóry, rozhodlo sa odkryť stredoveké malby na triumfálnom oblúku v plnom rozsahu. Odkrývanie sa realizovalo postupne po jednotlivých vrstvách, aby sa umožnila ich dokumentácia.

Po skončení prvej etapy, zameranej na hmotnú záchranu a odkrytie stredovekých malieb, prišlo sa k druhej — nemenej dôležitej fáze — k vlastnému reštaurovaniu. Tu už išlo o vierohodné navodenie pôvodného výrazu fragmentárne zachovanej výzdoby, t. j. o obnovenie jej autentického pôsobenia v maximálne dosiahnuteľnej miere. Na tejto fáze reštaurovania malieb sa zúčastnil ako spoluautor aj akademický maliar Ján Pákan. Dvojica sa usilovala dosiahnuť taký konečný efekt, aby zachované detaily nezostali izolovanými útržkami obmedzenej dokumentárnej hodnoty, ale aby sa — v rámci objektívne daných možností — aspoň čiastočne, hoci len náznakovo prinavrátili do predpokladaných niekdajších súvislostí v organizme maliarskej výzdoby ako celku. Leixner usúdil, že takýto postup je žiaduci nielen z hľadiska estetických kritérií, ale aj kvôli tomu, aby konečný výsledok umožnil zviditeľniť súvzťažnosť žipských fragmentov s ostatnými stredovekými nástennými maľbami v iných lokalitách rimavsko-gemerského regiónu. Tento predpoklad sa po skončení akcie v plnej miere potvrdil. Najsúvislejšia a v najväčšom rozsahu zachovaná maliarska výzdoba vo vrstve z konca



Renesančná vrstva triumfálneho oblúka počas odkrývania stredovekých malieb. Foto T. Leixnerová

14. storočia jednoznačne prezrádza príslušnosť ku gemerskej skupine. Sú si príbuzné z námety, ikonografickej i štýlovej stránky. A to nielen vo všeobecnosti, čo by sa dalo pripísať spoločným predlohám, ale aj v detailoch. Traktácia rozvilín okolo medailónov s poprsiami prorokov v archivoltie triumfálneho oblúka prezrádza, že tu pracovala pravdepodobne tá istá dielňa, ktorá o niečo skôr vymaľovala svätýňu rímsko-katolíckej kostola v Chyžnom.

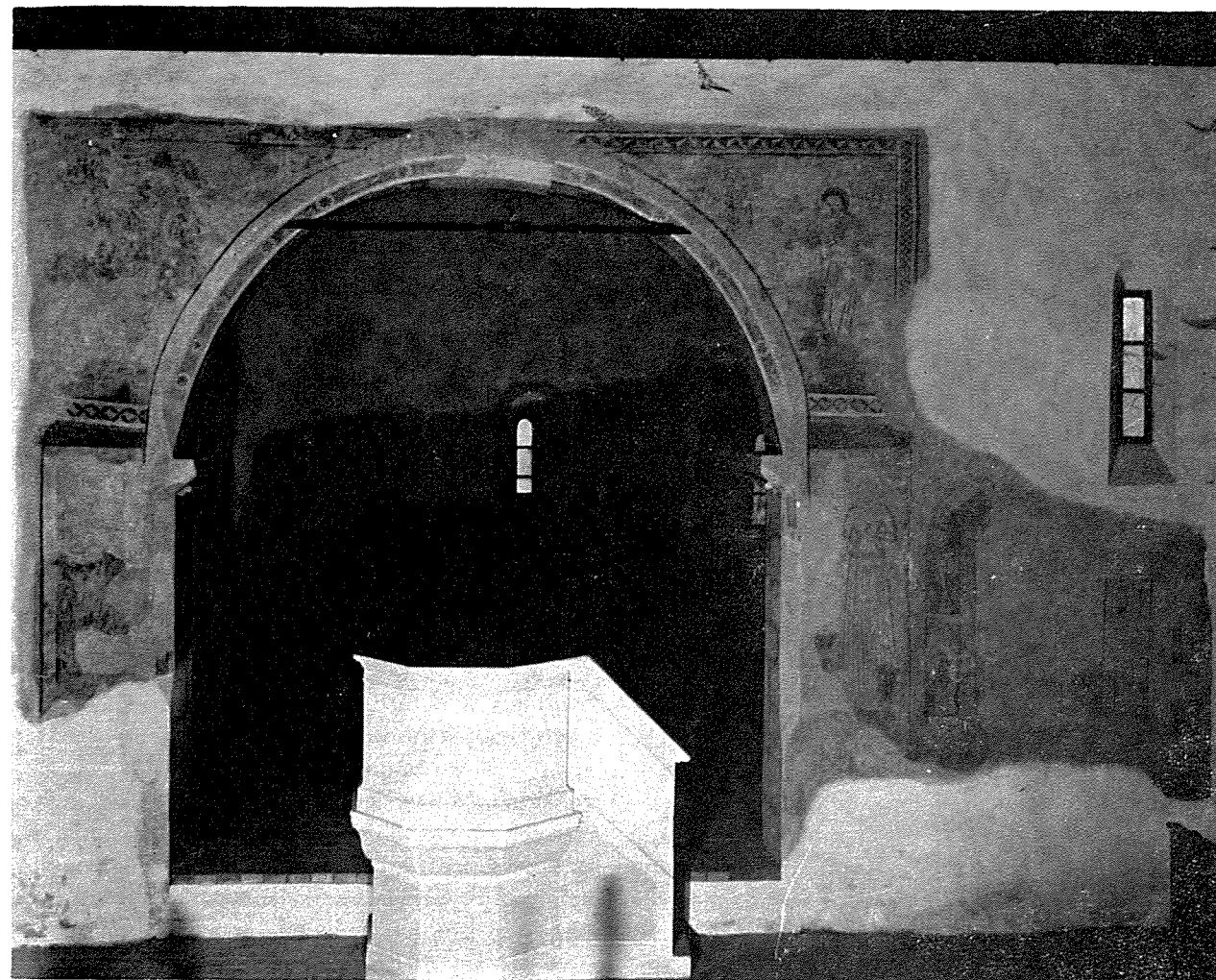
Pri realizovaní naznačeného zámeru bolo obzvlášť dôležité venovať zvýšenú pozornosť zachovaným dekoratívnym prvkom; nielen preto, že práve z nich sa zachovalo relatívne najviac, ale najmä z toho dôvodu, že u nich ide prevažne o opakovaný ornament, umožňujúci — bez ohrozenia autenticity — dopĺňanie chýbajúcich častí v neporovnateľne väčšej miere, než je to prípustné pri fragmentoch figurálnych kompozícií. Bolo zrejmé, že dekoratívne zložky

výzdoby sa po reštaurovaní stanú základným faktorom ucelenia roztrúsených zlomkov do sústavy vierohodne navodzujúcej niekdajší výraz fragmentárne zachovávaného maliarskeho programu. Pri figurálnych fragmentoch sa v rámci zvolenej koncepcie rátať iba s dosiahnutím väčšej intenzity optického pôsobenia. Zviditeľnenie nástennej maľby v jej pôvodných súvislostiach sa realizovalo: a) primeraným pritónovaním rekonštruovaných prilahlých častí omietky a plomb, b) neutrálnou retušou — najmä na plochách, kde sa maľba nezachovala, c) náznakovou retušou — najmä na figurálnych fragmentoch, d) náznakovou retušou prechádzajúcou miestami do retuše nápodobivej — všade tam, kde sa tým neohrozovala autenticita a kde bola metodicky prípustná maliarska rekonštrukcia, t. j. pri opakovanom ornamente v dekoratívnych partiách výzdoby.

V intenciách zvolenej koncepcie pristupoval reštaurátor aj k tým nálezom, ktoré nepatria do reštaurovanej vrstvy, ktoré sa však ukázali hodné zachovania vo viditeľnom stave:

a) na západnej stene svätýne sa v priebehu odkrývania gotickej výmalby triumfálneho oblúka vynoril fragment graficky koncipovanej figúry. Tento fragment múdrej panny svojou lineárnosťou a sumárnou redukovanosťou tvaru prezrádza príslušnosť k pamiatkam prechodného slohu. Pri plnom vedomí okolnosti, že ide o rustikálnu, a teda pravdepodobne retardovanú pamiatku, možno tento fragment datovať do obdobia okolo roku 1300. Reštaurátor s úmyslom zachovať celistvosť gotickej kompozície s piatimi múdrymi a piatimi pochabými pannami, rozostavanými na zakrivenej ploche nad archivoltou a so sediacou postavou Boha-Otca (či Krista?) nad stredom archivoly, zapojil do nej nájdený fragment voľne takým spôsobom, aby sa vyhol rušivosti symetrického, nápadného výrezu. Gotická maľba ostala takto esteticky nenarušená a fragment neskororománskej múdrej panny súčasne názorne dokumentuje, že staršia výzdoba pod gotickou kompozíciou je s ňou námetovo totožná.

b) Takisto bola hlavnému zámeru podriadená aj úprava zarývanej kresby, zabrazujúcej architektonický súbor stavieb s vežami. Kresba sa



Celná stena lode po reštaurovaní. Foto T. Leixnerová

našla vo vnútornom severnom ostení triumfálneho oblúka, v jeho podrímsovej časti. Pochádza z obdobia pred renesančnou úpravou interiéru — šachovnicový dekor ju pokrýval. Táto zarývaná kresba pokrýva strednú časť gotickej maľovanej postavy sv. Štefana-Kráľa. Pri konečnej úprave ju ponechali tak, aby pri pohľade zblízka ju bolo vidieť, ale aby pôsobila nenápadne, to znamená, aby vizuálne nenarušala svätcovu postavu.

c) Na východnej stene lode, v jej južnej časti, ktorá bola pribudovaná pri rozširovaní lode, sa našli zvyšky maliarskej výzdoby z čias okolo roku 1500. Tento nález v konfrontácii so zistenými stopami stredovekých nástenných malieb

na severnej stene lode a s nálezom spomínaného nárožia vypovedá o tom, že loď rozšírili okolo roku 1500 a ihneď doplnili existujúcu staršiu maliarsku výzdobu z konca 14. storočia o maľby na novopostavených stenách. Slabo viditeľný obrys tejto maľby prezrádza, že bola pôvodne súčasťou bočného oltára, ktorého menzu neskoršie odstránili. Z obrysu sa dá vyčítať, že maľba imitovala krídlový oltárik s trojuhelníkovými štípmi. Krídla boli vo dvoje členené na dve obrazové plochy nad sebou a na týchto „tabuliach“ či „reliéfoch“ boli namaľované dnes už neidentifikovateľné, ale zrejme viacfigurálne kompozície. V ploche, ktorá sa nachádza medzi obidvoma „krídlami“ a ktorej šírka približne



Triumfálny oblúk po reštaurovaní. Foto T. Leixnerová

zodpovedá rozmerom skrine krídlového oltára, sa nezachovali žiadne viditeľné pozostatky stredovekej kompozície. V slovenskom teréne poznáme viacero prípadov takejto nástennej imitácie retabulí.⁹ Ide tu o kompromisné riešenie medzi nástenným maliarstvom kolektívneho charakteru a krídlovým oltárom, ktorý za svoje rozšírenie vďaka vzťahujúcej sa individuálnej devócie. V chudobnejšom prostredí, kde si náklady na krídlový oltár v pravom slova zmysle nemohli dovoliť, zvolili takéto kompromisné riešenie. Žipský nástenný oltárik vznikol v čase, keď obec už patrila pod správu hradu Teplý Blh a nemala teda zemepánskeho patróna priamo v obci.

Okrem umeleckohistorických poznatkov, ktoré sme už uviedli v iných súvislostiach, priniesla pamiatková obnova žipskeho kostola ešte aj ďalšie.

a) Lokalita mala na rozhraní 13. a 14. storočia murovaný kostol, z ktorého sa hmotne zachovala svätyňa, vrátane čelnej steny niekdajšej lode. Na konci 15. storočia nepostavili teda nový kostol na starých základoch, ako to uvádza Súpis pamiatok, rozšírili iba jeho loď smerom na juh i na sever.

b) Nájdený fragment múdrej panny v kon-

frontácii s ostatnými zisteniami o stavebnom vývoji objektu dokladá, že polygonálny záver apsidy sa v období prechodného slohu na Slovensku môže vyskytnúť aj v rustikálnych sakrálnych objektoch odľahlých lokalít, pravda, paralelne s prežívajúcimi staršími formami a stavebnými typmi s polkruhovou či štvorcovou svätyňou.

c) V svätyni sa nenašli žiadne stopy po rebrovej klenbe, čo svedčí o tom, že pôvodný polygonálne uzavretý priestor mohol byť zaklenutý buď valenou klenbou nejakým spôsobom napojenou na nepravidelný trojbok apsidy, alebo mohol byť aj plochostropý, ako po súčasnej úprave. Tomu však protirečí rozloženie kompozície na stene triumfálneho oblúka, ako aj odskočenie múra asi o 10 cm, sledujúce takisto polkruh. Toto odskočenie by mohlo byť prípadne stopou po odstránenom čele valenej klenby.

d) Z absencie rebrovej klenby v nepravidelnej polygonálnej apside v kontexte so skutočnosťami, že obidve zachované pôvodné okná v svätyni, ako aj podrímsové konzoly triumfálneho oblúka majú ešte románske tvary a kamenné pastofórium má charakter ranogotický, možno usúdiť, že kostol postavili miestni murári, ešte nedostatočne oboznámení s konštruktívnymi



Múdra panna, fragment nástennej maľby, okolo roku 1300, po reštaurovaní. Foto T. Leixnerová

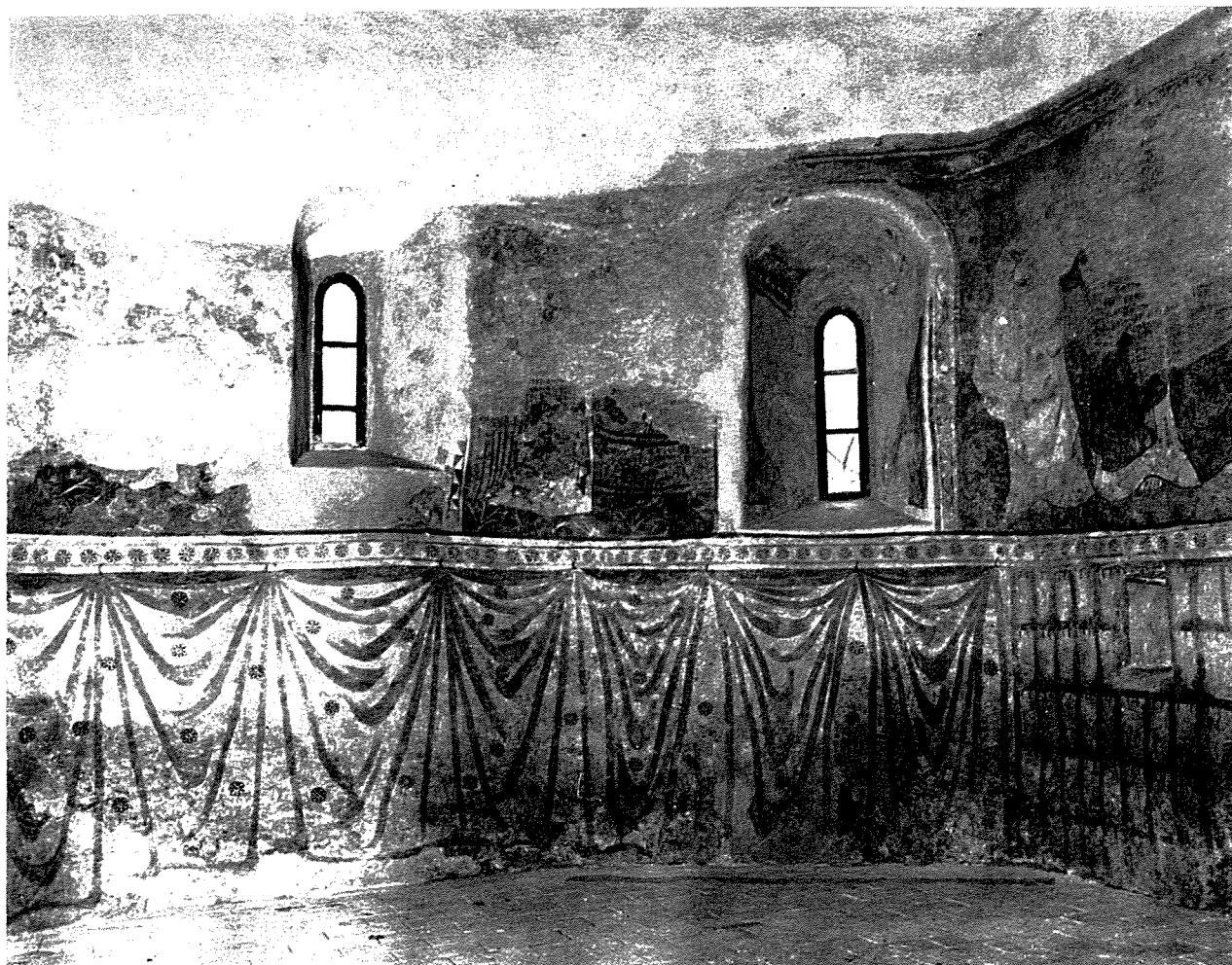
princípmi gotického staviteľstva. Zároveň však jednoznačne dokázaný, prekvapivo včasný výskyt polygonálneho uzáveru v tomto nepopierateľne rustikálnom prostredí obohacuje naše doterajšie bežné predstavy o spôsoboch udomácnovania sa gotiky v našom kultúrnom teritóriu.

e) Z fragmentov nástennej maľby sa vo vrstve z konca 14. storočia podarilo identifikovať iba podaktoré námety niekdajšieho výzdobného celku. Maliarsku dominantu čelnej steny lode tvorila dvojdielna kompozícia Zvestovania, z čoho sa dá usúdiť, že kostol pred reformáciou mohol byť zasvätený najskôr P. Márii Radostnej. Výjav bol symetricky rozmiestnený v rôznych plochách po obidvoch stranách archivoly triumfálneho oblúka. Zachovala sa z neho iba južná polovica s postavou kľačiacej P. Márie, prijímajúcej Ducha Svätého v tradičnej podobe holubice a nahej postavičky dieťaťa. Pod Zvestovaním na ostatných plochách triumfálneho oblúka bolo namaľovaných niekoľko ďalších ná-



Južná časť čelnej steny lode s fragmentmi nástenných maliieb z konca 14. storočia (postava ženy) a z obdobia okolo roku 1500 (ľavé krídlo nástenného oltárika). Foto T. Leixnerová

metov, rámovaných obvyklou širokou dekoratívnou bordúrou. V rozoznateľnom stave sa zachoval iba fragment bližšie neidentifikovateľnej ženskej postavy v blízkosti južného ostenia podrímsovej časti oblúka. Nadrímsovú časť vnútorného ostenia archivoly vyplňajú polopostavy prorokov, ktoré držia banderoly s nečitateľnými zvyškami mínuskulového písma. Sú vsadené do dekoratívnych, vzájomne pospájaných, geometricky členených medailónov. Plochy medzi jednotlivými medailónmi vyplňa štylizovaný rastlinný ornament. Tvar medailónov, ktorý je zjednodušeným variantom tzv. štvorlístkového typu rozšíreného po celej strednej Európe, rozvrstvený pás ich prelamaného rámovania, obrys polopostáv, charakter orna-



Nepravidelný polygón svätyně po reštaurovaní. Foto T. Leixnerová

mentu, celková farebnosť, a najmä rutinovane schematická lineárna traktácia ornamentiky širokým štetcom spoločne nasvedčujú, že sa tvorca týchto medailónov vyškolicil pravdepodobne v dielni, ktorá v priebehu poslednej tretiny 14. storočia vymaľovala kostoly v Chyžnom, Rákoši a v Rimavskom Brezove. V Žípe tento maliar pracoval už ako člen ďalšieho dielenského kolektívu, zoskupeného zrejme z umelcov vyškolených vo viacerých gemerských dielňach. Tento záver sa opiera o zistenie, že sa pri výmalbe žipskeho kostola na konci 14. storočia použili predlohy rôznej dielenskej proveniencie. Pri zobrazení kráľovskej trojice patrónov Uhorska voľne použili rákošský typ iba v prípade postavy sv. Štefana. Sv. Ladislav a sv. Imrich

flankujúci v svätyni triumfálny oblúk — podobne, ako aj sprievod múdrych a pochabých panien, rozmiestnený voľne v ploche, bez vsadenia jednotlivých postáv do osobitných medailónov — vznikli už podľa menej archaických predlôh. Obidvaja králi predstavujú rustikálny variant ich zobrazenia v Kraskove. Naproti tomu spomínaný fragment ženskej postavy v lodi je kópiou devy, figurujúcej v Ladislavskej legende v Rimavskej Bani, od ktorej sa líši svojou okrovou monochrómnosťou. Táto postava mohla vzniknúť na základe spoločnej predlohy; nie je však vylúčené, že obidve spolu súvisia aj autorsky. Fragmenty robustných stojacich postáv, rozostavaných v dvojiciach po stenách apsidy a zahalených do dlhých plášťov možno podľa



Južná časť svätyně po reštaurovaní. Foto T. Leixnerová

početných analógií z celého Slovenska identifikovať ako pozostatky súboru 12 apoštolov. V západnej časti južnej steny svätyně sa zachoval fragment koňa a mužskej postavy s mečom (prípadne so žezlom, alebo s pútnickou palicou?). Mohlo tu ísť o Klaňanie Troch kráľov, o sv. Martina alebo Juraja. Nie je pravdepodobné, že by išlo o fragment Ladislavskej legendy. Táto téma býva síce spravidla situovaná v lodi, avšak pri rustikálnom objekte, akým je žipský kostol, to nie je rozhodujúci dôvod našej pochybnosti; stena tu neposkytuje dostatok miesta pre akokoľvek úsporné rozvrhnutie výjavov epického cyklu. Spodnú časť polygónu obopína maľovaný lambrekýn so schematickým, šablónou nanášaným ružicovým dekorom a

s ohrubým riasením iluzívneho textilu. Na južnej stene svätyně je namiesto lambrekýnu rustikálna imitácia hermelínu, ktorý zvnútra pokrýva aj sediliu.

Záverom možno s uspokojením konštatovať, že pamiatková obnova kostolika v Žípe znesie prísne hodnotiace kritériá súčasnej vedeckej koncepcie pamiatkovej starostlivosti aj v medzinárodných reláciách. Predovšetkým treba pozitívne hodnotiť, že hmotná záchrana objektu sa podarila bez porušenia jeho pôvodného charakteru. Ďalej sa žiada vyzdvihnúť, že sa po celý dlhý čas trvania akcie nevyskytol jediný prípad zničenia, poškodenia alebo znehodnotenia architektonických či výtvarných prvkov, ktoré sú nositeľmi vlastnej pamiatkovej hodnoty

objektu a bez zachovania ktorých by jeho ochrana stratila zmysel. V Žípe sa podarilo predísť takýmto nenávratným škodám dokonca pri natoľko technicky obtiažnych úkonoch, akým je napr. tlaková injekcia drobiaceho sa muriva v miestach so spráchnivenou nástennou maľbou. Za dobrý výsledok vďačíme aj šťastnej okolnosti, že po celý čas trvania akcie, od začatia prieskumných prác až po skončenie vlastných reštaurátorských činností, sa zachovala autorská kontinuita. V priebehu dlhodobého styku s predmetom ochrany mal totiž reštaurátor príležitosť dôkladne sa oboznámiť so všetkými podrobnosťami v štruktúre jeho zložitého organizmu a pochopiť súvislosti medzi nimi. Tie sa mu v procese pribúdania poznatkov postupne vryli do podvedomej pamäti tak, že ich pri reštaurovaní dokázal správne zohľadniť aj mimovoľne. Vďaka automatike podvedomej pamäti — v kontexte s predtým už vytríbenou odbornou erudovanosťou — mohla jeho reštaurátorská práca na objekte nadobudnúť charakter nezastupiteľnej tvorivej činnosti.

Výhoda autorskej kontinuity sa však môže v plnej miere uplatniť iba za predpokladu dobrej súhry medzi reštaurátorom, odborným dozorom, zodpovedným pamiatkovým orgánom a investorom akcie. V Žípe, kde reštaurovanie i dozor mala na starosti tá istá osoba a obidve ďalšie funkcie sa sústredili na pôde jednej inštitúcie, záviselo zosúladenie všetkých momentov v podstate od dohody medzi dvoma partnermi. Predbežnými osobnými konzultáciami vznikla medzi nimi ideálna súhra. Keďže vlastný užívateľ objektu nebol do akcie zainteresovaný ani finančne, ani formou špeciálnych, rôzne motivovaných požiadaviek, týkajúcich sa spôsobu úpravy — čo v iných prípadoch neraz negatívne vplýva na koncepciu i realizáciu pamiatkových úprav — mali tu vykonávatelia obnovy voľné ruky v otázke adekvátneho uplatnenia vedeckých a estetických kritérií.

V pamiatkárskej praxi takáto kumulácia

priaznivých podmienok na ideálnu spoluprácu všetkých partnersky zúčastnených zložiek nebýva častým zjavom. Väčšinou treba pracne zladovať záujmy väčšieho počtu partnerov, kompetentných zasahovať do akcie, pričom tieto záujmy bývajú niekedy protichodné. Neraz sa nepriaznivo prejaví podcenenie dôležitosti zachovania autorskej kontinuity, čo vedie obvykle ku koncepčným posunom v priebehu akcie; v dôsledku toho máva potom konečná prezentácia pamiatky hybridný charakter (napr. Bratislavský hrad, Sobášny palác v Bytči a i.). Najnegatívnejšie dôsledky však máva ľahostajnosť voči hierarchii hodnôt v organizme obnovenej stavby a nepochopenie potreby priebežne zaisťovať chránené prvky pred poškodením počas trvania akcie. Keby investor v Žípe nebol uznal za potrebné provizórne zastrešiť svätyňu a ponechal ju počas dlhotrvajúcich prípravných prác naďalej vystavenú poveternostným účinkom vody, mrazu a vetra, boli by z nej prinajmenšom zmizli posledné zvyšky omietky s maľbami. Boli by tak nenávratne stratené práve tie hodnoty, kvôli záchrane ktorých celá akcia vôbec začala.

Výsledky v Žípe presvedčivo dokumentujú, že odborná úroveň pamiatkárskej praxe nezáleží výlučne od stupňa kvalifikovanosti jednotlivých priamych vykonávateľov ochrany kultúrnych pamiatok. Nemenej dôležité je zosúladenie vzájomných vzťahov medzi nimi. Vzhľadom na spomínané zžitie sa reštaurátora s objektom, na ktorom dlhší čas pracuje, je žiadúce, aby jeho vzťah neostal v polohe pasívneho prijímania metodických pokynov. Naopak, je potešiteľné, ak sa ukáže schopným aktívnej spolupráce s orgánmi pamiatkovej starostlivosti aj pri riešení koncepčných a metodických otázok. Banskobystrické stredisko v prípade Žípy dokázalo oceniť spôsobilosť reštaurátora aj pre tento druh spolupráce a prijalo ho za svojho konzultačného partnera. Konečný výsledok správnosť takéhoto postoja jednoznačne potvrdil.

Poznámky

¹ Faktografia o priebehu akcie sa opiera o nálezovú správu a o reštaurátorský protokol ukončenej akcie. Uvedený materiál spolu s uverejnenými fotografiami dal k dispozícii akademický maliar Albert Leixner zo svojho súkromného archívu.

² BALAŠA, G.: Zachránená kultúrna pamiatka v Žípe, okres Rimavská Sobota. Obzor Gemera, 8, č. 2, s. 102.

³ Súpis pamiatok na Slovensku. III. Bratislava 1969, s. 504.

⁴ BALAŠA, G.: c. d., s. 102.

⁵ Interiér rím.-kat. kostola sv. Kataríny v Banskej

Štiavnici s monumentálnou nástennou kompozíciou Posledného súdu z obdobia okolo roku 1500; obnova kaplnky v Starej radnici v Bratislave so sochárskou a maliarskou výzdobou z polovice 15. storočia a ďalšie.

⁶ Tieto práce z poverenia ÚUR Bratislava autorsky viedol reštaurátor Ludovít Štompach.

⁷ BALAŠA, G.: c. d., s. 102. Barokové úpravy sa realizovali v rokoch 1768, 1775 a 1778. Potom sa kostol opravoval ešte v rokoch 1820 a 1905.

⁸ BALAŠA, G.: c. d., s. 102.

⁹ BIATHOVÁ, K.: Maliarske prejavy stredovekého Liptova. Bratislava 1983, s. 45.

Реставрация церкви в селе Жип

Реставрация церковки в селе Жип (район Римавска Собота), осуществленная в период 1970—1977 годов, относится к числу наиболее удачных восстановительных мероприятий охраны памятников в Словакии. Положительный результат стал следствием: 1) последовательного применения научных и эстетических критериев; 2) методически правильного и притом оперативно гибкого применения общих принципов охраны памятников; 3) того счастливого обстоятельства, что с самого начала проведения исследовательских работ до окончания собственной реставрационной деятельности мероприятие находилось в руках одного и того же реставратора (Алберт Леикснер); 4) творческой реставрационной эрудиции упомянутого автора; 5) его хороших рабочих взаимоотношений с сотрудниками центра охраны памятников, который был одновременно инвестором всего мероприятия и который поручил А. Леикснеру также специальный надзор над его проведением. Указанные моменты оказали благоприятное влияние на текущее обеспечение и координирование строительных, технических и других вспомогательных работ таким образом, что в течение всего мероприятия не произошло ни одного случая повреждения или разрушения охраняемых ценностей, ни деформация первоначального характера реставрированного объекта.

Церковка в селе Жип своим общим характером и деталями относится к числу традиционных построек средневековой сельской церковной архитектуры в Словакии. Она отличается простым продольным несводчатым нефом с деревянным раскрашенным потолком и с такими же раскрашенными деревянными, типично протестантскими хорами вдоль трех стран. Триумфальную арку, расшатанную статистическими нарушениями, замуровали приблизительно в последней трети 18-го столетия. С тех пор прекратился уход за этим святилищем.

В период шестидесятых годов весь объект находился в аварийном состоянии. Вследствие самопроизвольного осыпания расшатанной штукатурки на внутренних стенах святилища появились фрагменты средневековой фигуральной настенной живописи. Стремление сохранить эту живопись после исследований переросло в реставрацию всего объекта.

Средневековая настенная живопись была обнаружена также на обеих сторонах стены с триумфальной аркой и на внутренней обшивке стены. Путем зондирования было проверено, что в наиболее сплошном виде сохранился готический слой штукатурки конца 14-го века, в котором было найдено также наибольшее число фрагментов настенной живописи. Поэтому цель реставрационных работ заключалась в том, чтобы подчеркнуть средневековое состояние архитектурного пространства. Составляющие младшего стилистического происхождения гармонически слились с средневековым интерьером, поскольку их с более старыми элементами связывает сельская умеренность. После статистического обеспечения стройки первым шагом стало освобождение триумфальной арки. Затем последовало консервирование фрагментов настенной живописи, которую в результате тонкой реставрационной работы удалось в конечном итоге хотя бы в общих чертах вернуть в рамки предполагаемых прежних взаимосвязей художественного оформления в целом. Эта концепция оказалась правильной не только с эстетической, но также с художественно-исторической точки зрения. Дело в том, что окончательный результат сделал видимой соотносительность жипских фрагментов с средневековой живописью в других местах римавско-гемерского региона. Обнаруженные произведения подсказывают, что мастертская, которая создала живопись интерьера церковки где-то в самом конце 14-го века, состояла из художни-

ков, обучавшихся в целом ряде местных мастерских.

Несколько фрагментов, которые были обнаружены в других средневековых слоях штукатурки, реставратор свободно включил в композицию таким образом, чтобы они своим бросающимся в глаза участком не нарушали общее впечатление и не нанесли ущерб стремлению к единому представлению реставрированного слоя. Одна из таких находок — фрагмент мудрой девы — была обнаружена во время поверхностного вскрытия реставрированного слоя под сюжетно идентичной композицией шестивия дев на западной стене святилища. Своими формальными признаками этот фрагмент относится к памятникам переходного стиля и его можно отнести к периоду около 1300-го года. Это обстоятельство вносит поправку в прежнее датирование возникновения церкви в 15-ом веке. В конце 15-го века был лишь расширен неф и на его вновь построенных стенах вскоре после этого было дополнено уже имевшееся художественное оформление. Остатком этой позднеготической живописи является настенная имитация малого

Wiederherstellung der Kirche in Žip

Die Wiederherstellung der kleinen Kirche in Žip (Bezirk Rimavská Sobota), die in den Jahren 1970–1977 realisiert wurde, gehört zu den erfolgreichsten Rettungsaktionen der slowakischen Denkmalpflege. Das beispielhafte Ergebnis ergab sich 1. aus der konsequenten Geltendmachung von wissenschaftlichen und ästhetischen Kriterien; 2. aus der methodisch richtigen und dabei operativen Applikation der allgemeinen Denkmalschutzmassnahmen; 3. aus dem günstigen Umstand, dass vom Beginn der Forschungsarbeiten bis zur Beendigung der eigentlichen Restaurationstätigkeit die Aktion derselbe Restaurator (A. Leixner) leitete; 4. aus seiner Erudition; 5. aus seiner guten Arbeitsbeziehung zu den Mitarbeitern des Denkmalschutzentrums, das auch Investor des Unternehmens war und das A. Leixner auch mit der Fachaufsicht über die ganze Aktion beauftragte. Die angeführten Momente beeinflussten günstig die durchlaufende Sicherung und Koordination der Bau-, technischen und anderen Hilfsarbeiten in dem Sinne, dass es im Verlauf der Aktion weder zu einem einzigen Fall der Beschädigung oder Vernichtung der geschützten Werte noch zur Deformation des ursprünglichen Charakters des sich in Restaurierung befindenden Objektes kam.

Die kleine Kirche in Žip reiht sich mit ihrem Gesamtcharakter und ihren Details zu den traditionellen Bauten der mittelalterlichen ländlichen sakralen Architektur in der Slowakei. Sie hat ein einfaches, ungewölbtes Schiff mit einer bemalten Holzdecke und mit einem ebenso bemalten, typisch protestantischen

бокового створчатого алтаря в южной части лицевой стены нефа.

Неправильная форма многоугольника, фрагмент мудрой девы, раннеготический характер сводчатого пастрофия и то обстоятельство, что в святилище не были найдены никакие следы ребристого свода, в контексте с общей рустикальностью приводят к заключению, что церковь построили на рубеже 13-го и 14-го веков местные каменщики, еще не ознакомившиеся с конструктивными принципами готического зодчества. Аписиду они, по всей вероятности, закрыли традиционно конхой и остальную часть отчетливые следы на лицевой стороне западной стены в виде полукругового выступа около 10 см. Удивительно раннее наличие полигонального затвора в бесспорно сельской среде и то обстоятельство, что в нашем случае данная архитектурная форма страдает отсутствием конструктивного смысла, расширяет наши прежние познания о способах внедрения готики в нашей среде.

Holzchor längs der drei Seiten. Der durch statische Störungen locker gewordene Triumphbogen wurde einst in dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts vermauert. Seit damals wurde der Altarraum nicht mehr instandgehalten.

In den sechziger Jahren befand sich das ganze Objekt bereits im Verfall. Bei dem spontanen Abfallen der losgelösten Verputze erschienen an den inneren Seiten der Kirche Fragmente mittelalterlicher figuraler Wandmalereien. Das Bestreben, diese Malereien nach der Untersuchung zu erhalten, wuchs in die Denkmalrenovierung des ganzen Objektes über.

Mittelalterliche Wandmalereien wurden an beiden Seiten der Wand mit dem Triumphbogen, sowie an seiner Innenwand gefunden. Mittels einer Sonde wurde bestätigt, dass die gotische Verputzschicht vom Ende des 14. Jahrhunderts am meisten kompakt erhalten war; in ihr wurde auch die Mehrzahl der Wandmalereifragmente gefunden. Aus diesem Grunde wurde zum Ziel der Arbeiten die Darstellung des mittelalterlichen Zustandes des architektonischen Raumes festgesetzt. Die Komponenten der jüngeren Stilschicht fielen harmonisch in das mittelalterliche Interieur ein, weil sie mit den älteren Elementen die rustikale Mässigkeit vereint. Nach der statischen Sicherung des Baues war der erste Schritt die Wiederfreilegung des Triumphbogens. Dann folgte die Konservierung der Wandmalereifragmente, bei der es schliesslich gelungen ist, durch sensitive Restaurationseingriffe wenigstens in einer Andeutung die voraus-

gesetzten einstigen Zusammenhänge der Malereiausstattung zur Geltung zu bringen. Diese Konzeption zeigte sich als richtig nicht nur ästhetisch, sondern auch vom kunsthistorischen Standpunkt; das Endergebnis machte nämlich die Korrelation der Fragmente in Žip mit den mittelalterlichen Malereien in den übrigen Lokalitäten der Rimava-Gemer-Region sichtbar. Die Funde verraten, dass die Werkstatt, von der das Interieur der Kirche irgendwann am Ende des 14. Jahrhunderts ausgemalt wurde, aus Malern bestand, die in mehreren Ortswerkstätten ausgebildet wurden.

Einige Fragmente, die in anderen mittelalterlichen Verputzschichten vorgefunden wurden, gliederte der Restaurator in die Fläche so frei ein, dass sie keinen durch Symmetrie auffallenden Ausschnitt bilden, dass sie den Gesamteindruck nicht stören und das Bestreben um eine kompakte Präsentation der restaurierten Schicht nicht beeinträchtigen. Einer von diesen Funden — das Fragment der weisen Jungfrau — kam während der Flächenabdeckung der restaurierten Schicht unter der sujetmässig identischen Komposition des Jungfraugeleits an der Westwand des Altarraumes zum Vorschein. Mit seinen formellen Zeichen gehört es zu den Denkmälern des Übergangstils und es kann in den Zeitraum um das Jahr 1300 eingegliedert werden. Diese Feststellung korrigiert das bisherige Datieren der Entstehung der

Kirche ins 15. Jahrhundert. Am Ende des 15. Jahrhunderts wurde nur das Kirchenschiff erweitert und an seinen neugebauten Wänden wurde kurz danach die bisherige Malereiausstattung ergänzt. Ein Rest dieser spätgotischen Wandmalerei ist die Imitation eines kleinen seitlichen Flügelaltars in dem Südteil der Frontwand des Kirchenschiffes.

Die unregelmässige Form des Polygons, das Fragment der weisen Jungfrau, der frühgotische Charakter des Nischenpastoforiums und der Umstand, dass in der Kirche keine Spuren nach einer Rippenwölbung vorgefunden waren, führen im Kontext mit der gesamten Rustikalität des Objektes zum Schluss, dass die Kirche an der Wende des 13. und 14. Jahrhunderts von Ortsmauern erbaut wurde, die die konstruktiven Prinzipien des gotischen Bauwesens noch nicht kannten. Die Apside wölbten sie wahrscheinlich traditionell mit einer Koncha ein und den weiteren Altarraum mit einer zylindrischen Wölbung, deren deutliche Spuren an der westlichen Wand in Form eines halbkreisförmigen Überhanges (Schwanenhalses) ca um 10 cm zu sehen sind. Das so überraschend frühe Vorkommen des polygonalen Abschlusses in einem unbestreitbar rustikalen Milieu und die Tatsache, dass in unserem Falle diese architektonische Form den konstruktiven Sinn entbehrt, erweitert unsere bisherigen Kenntnisse über die Art der Einbürgerung der Gotik in unserem Milieu.

Transfery z Kopíst

VLASTA DVOŘÁKOVÁ

Činnosť pracovníkov pamiatkovej starostlivosti a historikov umenia pri záchrane ohrozených umeleckých hodnôt prináša so sebou niekedy aj zápas s časom. Pamiatky sa opravujú a ak treba aj premiestňujú, spravidla dôkladne a pomaly. No v oblasti severozápadných Čiech, na území, kde sa ťaží v Severočeských hnedouholných baniach, býva otázka včasnej záchrany pamiatok oveľa naliehavejšia ako napr. pri vyprázdnení zátopových oblastí. Roku 1978 sa stala veľmi aktuálnou záchrana gotických nástenných malieb v Kopistách pri Moste. Kostol už bol poddolovaný, staticky rozrušený šíriacimi sa trhlinami, no až koncom jesene 1980 sa dalo prikročiť k záchrane malieb, dávno predtým už vysondovaných na značných plochách interiéru. Navyše, súčasne s prácami reštaurátorov prebiehal pod lešením vo výkope povinný archeologický prieskum.

Veľmi prácne a nákladné snímanie zaistených, vyčistených a upevnených vrstiev malieb mali z poverenia Díla, podniku Českého fondu výtvarných umění, vykonať reštaurátori a akademickí maliari Vladimír Doležal a Karel Stretti, skúsení a kultivovaní žiaci prof. B. Slánskeho. Zvolený spôsob transferu, sledovaný priebežne okrem všetkých obligátnych foriem dokumentácie aj filmovým záberom, ktorý pre Krátky film uspokojuvito zaistil režisér Karel Lukáš, vzal do úvahy predchádzajúce negatívne skúsenosti a riziká pri transferoch u nás i v cudzine; najmä z Florencie, kde pri záchranných prácach po katastrofálnom rozvodnení rieky Arno v novembri 1966 podali z iniciatívy UNESCO po-

mocnú ruku — najmä práve pri transferoch fresiek v podmáčaných kostoloch — mnohí odborníci z rozličných krajín, vrátane ČSSR.¹

Pre malú skupinu ľudí zodpovedných za celú akciu likvidácie kostola a záchranu jeho hodnôt, sa stal práve priebeh transferov previerkou ich schopností prekonať celý rad mimoriadnych prekážok. Len štyri jesenné mesiace zostávali totiž do vyzretia fixáže a dočistenia farebnej vrstvy malieb, zaistenia lícovej strany intonaka trojnásobnou vrstvou prelepov tylom tak, aby sa neodtrhla od vrstvy arricciata, a na prípravu transferu, ktorého technika bola priekopníckym činom v našom reštaurátorstve.

Od klasického prípadu sňatia fresky V. V. Reinera z kupoly barokového špitálu pri zámku v Duchcove roku 1956 a jej dokonalého znovuosadenia v novopostavenom pavilóne v rokoch 1979—1982² nadobudli reštaurátori v Severočeskom hnedouholnom revíre značné skúsenosti. Mimoriadne okolnosti vyvolávajú spravidla aj výnimočné schopnosti všetkých zainteresovaných. V kritickej chvíli pomohli reštaurátorom pri vysúšaní prelepov lícovej vrstvy baníci z kopistskej hnedouholnej bane Július II. tým, že pohotovo skonštruovali teplovzdušný sušič, ktorý urýchlil postup práce.

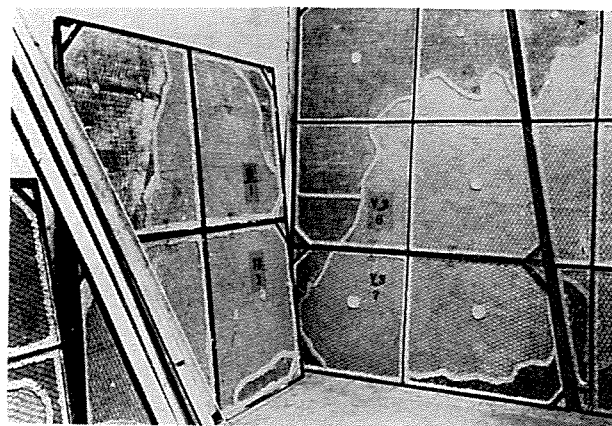
Pri úvahách o technike transferu malieb z Kopíst bolo potrebné rozhodnúť sa prevažne pre transfer v celej šírke nerovnej omietky až po murivo, teda pre metódu stacco a masello, dosť presne opísanú vo viacerých talianskych publikáciách.³ Rozhodlo sa tak so zreteľom na pamiatkársky zámer Krajského strediska pa-

miatkovej starostlivosti v Ústí nad Labem — preniesť maľby na mobilné panely, čo by umožnilo nielen ich optimálnu inštaláciu vcelku, ale prípadne aj po častiach. Len konštrukcia panelov do prenosných skeletov totiž uľahčuje ich bezpečné prenesenie, používanie a deponovanie, čo pri staršej technike málo mobilných ťažkých transferov nebývalo ľahké. Iba pri maľbe Ukrižovanie na spodnej časti pravej polovice triumfálneho oblúka sa zvolila metóda stacco bez pomocného roštu, pretože sa pod ňou objavil starší obraz Bolestného Krista s nástrojmi mučenia, ktorý bolo potrebné oddeliť od hornej vrstvy a samostatne preniesť.

Nové, modifikované prvky, ktoré reštaurátori vniesli do techniky kopistských transferov, vychádzali zo systému pomocných latových roštov fixovaných na stenu latami a ich prelepia jutovými pásmi. Na prelepech vyznačili ďalšie delenie s pasovacími značkami a maľby rozrezali na jednotlivé diely. Keď potom rošty vyviazali na zaistovacie skoby, nastali najdramatickejšie okamihy: uvoľňovanie dielov poklepom, otvorenie záseku pri dolnom okraji plochy až po murivo a postupné uvoľňovanie vrstvy omietok sekáčmi s dlhými nožmi — všetko výkony, pohybujúce sa na hranici možností konštrukcie. O nič menšie riziko celej operácie nepredstavovala ani etapa znesenia oddelenej vrstvy omietok na zem, uloženia dielov do transportných plát, postupné zbrusovanie rubovej strany až na celkom tenkú vrstvu a jej zafixovanie. Aj tu boli potrebné mimoriadne technické znalosti a konzervátorské skúsenosti, najmä čo do stupňa a druhu fixáže.⁵

Ďalšia pracovná etapa kopistských transferov prebiehala až po demolácii objektov a celej dediny vo vyprázdnennej škole v Bedřichovom Světi. Vychádzala zo systému osadenia transferov na rabicové pletivo vypnuté do rámov (pozri obr. 1) ako najvhodnejšej novej podložky sňatej maľby a súčasne samonosného skeletu, fixovaného v ploche len pri okraji, čo umožnilo odľahčenie a ľahšiu manipuláciu s panelmi transferov.

Vďaka tradícii pražskej reštaurátorskej školy sa tu, samozrejme, rešpektovala požiadavka zachovať autentickosť vzhľadu gotického ori-



Rub transferov, osadených na rabicovom pletive.
Foto J. Hampl

ginálu, nielen pokiaľ ide o nerovnosť reliéfu povrchu nového, výtvarne citlivého delenia obrazovej plochy výnimočne veľkého rozsahu a miestami aj nepravidelného formátu, ale najmä vzhľadom na materiálnu stránku maľby, na jej technológiu: ona totiž spočíva v aplikácii predkresby na podkladový tón, v nanášaní plošne farebne pokladaných jednotlivých významových celkov, v následnom pripojení vrchného tónu delikátnych lazúr a belôb a nakoniec v použití skromne zachovanej hnedočervenej tenkej kresby. To sú teda čitateľné hmotné znaky vyplývajúce z fyziologickej oblasti, z rukopisu, ktorým sa stredoveký umelec, takmer notoricky anonym, nevedomky definoval a ktoré sa usiluje citlivo zachovať aj súčasný výtvarník — reštaurátor.

Charakter námetu, výtvarný obsah obrazu ako mentálna, vôľová a citová záležitosť, určujúca umelcovo zaradenie, jeho predpokladané miesto v dobovej umeleckej tvorbe, sú už hodnoty prístupnejšie širšej verejnosti a spravidla rozhodujú popri stave zachovania diela pri znaleckej expertíze o nových, pôsobivých spôsoboch prezentácie zachráneného diela. Po prvý raz sa tak stalo začiatkom leta 1982, keď sa vedenie Národnej galérie rozhodlo umiestniť transfery z Kopísta dočasne v Jiřskom kláštore na Pražskom hrade: zameranie jej výstavnej činnosti na výsledky starostlivosti o kultúrne dedičstvo v Severočeskej uhoľnej panve je totiž mimoriadne aktuálne.

V tomto kraji pod Krušnými horami, vystavenom mimoriadnej závislosti od rastúcej technizácie, každý objav nových umeleckých hodnôt sa, žiaľ, vykupuje bolestnými stratami. Stará stredoveká obec Kopisty, ležiaca kedysi v bezprostrednom susedstve Mostu, bola síce pre doľovanie odsúdená na zánik, ale zariadenie kostola, t. j. architektonické články a mobiliár, šetrne uložili v depozitári a umelecké diela, predovšetkým sochu Madony s dieťaťom z čias okolo roku 1380, previezli do Litvínova. Sňaté gotické maľby z prvej polovice 15. storočia zachránili a previezli predbežne do Prahy, kým sa nenájde vhodné umiestnenie v domácom regióne. Transfery presvedčivo dokladajú vysokú úroveň tejto malej dedinky v stredoveku. Stretávame sa tu s javom, ktorý sme zdôrazňovali ako obzvlášť typický aj pre jednotnú výzdobnú koncepciu malých vidieckych kostolíkov na Slovensku.⁶

Úlohy a celková koncepcia pracovníkov pamiatkovej starostlivosti a výtvarníkov, s ktorými spolupracujú, vzhľadom na mimoriadne okolnosti Severočeského hnedouhoľného revíru sa vymykajú z doterajšej praxe starostlivosti o kultúrne pamiatky. Súčasne si neraz vyžadujú dokonca preskúmanie uznávaných teoretických zásad a vžitých názorov, ako zdôraznil napr. K. Kraus.⁷ Po likvidácii obcí ostávajú kultúrne pamiatky často jediným spojivom medzi minulosťou a prítomnosťou pre obyvateľov presťahovaných do nových, moderne vybavených sídlisk. Poskytujú síce historické poučenie, ale iného druhu ako napr. pamiatkové objekty 1. kategórie. Zachránené kultúrne pamiatky sú tu totiž bezprostredne emotívnym faktorom pri ustavičnej konfrontácii človeka s prírodou a novými spoločenskými javmi.

Na pomoc novým metódam pamiatkovej a umeleckej práce v oblastiach zasiahnutých banskou činnosťou v Severočeskom hnedouhoľnom revíre sa uzavrela roku 1972 trojstranná dohoda medzi Ministerstvom kultúry ČSR, Severočeským KNV v Ústí nad Labem a Federálnym ministerstvom palív a energetiky, ktorá nielen určuje náklady na dokumentáciu a záchranu pamiatok, ale zároveň zdôrazňuje, že všetky zachránené kultúrne hodnoty budú znova prezen-

tované našej verejnosti. Krajské stredisko pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Ústí nad Labem poverili pripravovať v dlhodobom predstihu odborné podklady a zámery na záchranu ohrozeného regionálneho pamiatkového fondu. Jeho výkonným orgánom je pracovisko detašované priamo pri základni ťažby v Moste — Vtelne, slúžiace súčasne ako depozitár časti zachránených hnutelných pamiatok. Miera úspechov tohto pracoviska je podmienená jeho osobitou odvahou pri aplikácii zásad pamiatkovej praxe; prejavilo sa to predovšetkým v prístupe k nástenným maľbám v Kopistách.

Na stavbe tunajšieho farského kostola, v základe z 13. storočia, boli málo členené plochy stien aktívnym činiteľom definujúcim architektonický priestor, podobne ako pri väčšine stredovekých vidieckych kostolov na Slovensku. Aj sto rokov po dokončení stavby si tu steny udržali funkciu vhodného podlažia pre maľované kompozičné polia, ktoré vytvorili doplnok tektonickej kostry stavby. Systém výzdoby interiéru maľbami tu však už dávno stratil svoj pevný poriadok obvyklý v 14. storočí. Boli umiestnené už voľnejšie, avšak poňatie obrazu ostávalo stále neiluzívne, zviazané so stenou. Preto aj plošné pôsobenie delených obrazových polí, akoby „rozešaných“ po stenách kostola, našlo adekvátny výraz v prenosných paneloch transferov, teraz už zbavených svojho pôvodného priestoru. Transfery predstavujú dovedna šesť celkov z dvoch časovo odlišných etáp postupne doplnenej, no neúplne zachovanej maliarskej výzdoby interiéru. Na južnej, najvýhodnejšie osvetlenej stene lode bol pôvodne trojpásový pašiový cyklus (passio picta), vedľa neho dvojnásobne veľké samostatné obrazy znázorňujúce Prvý hriech Adama a Evy, Utrpenie Adama v pekle, Kristovo zostúpenie do pekla a Vyvedenie Adama, Evy a patriarchov z predpekla. Toto nápadné zväčšenie dvoch náprotivne vybraných figurálnych kompozícií malo zdôrazniť ich obsahovú nadväznosť. Treba pripomenúť, že táto obmena štandardného typu pásovej výzdoby sa objavila v tomto regióne už v polohe dvorského umenia doby Karla IV., napr. na maľbách v Bedřichovom Světi u Mostu.

Pašiový cyklus doznieval na devóciu určeným

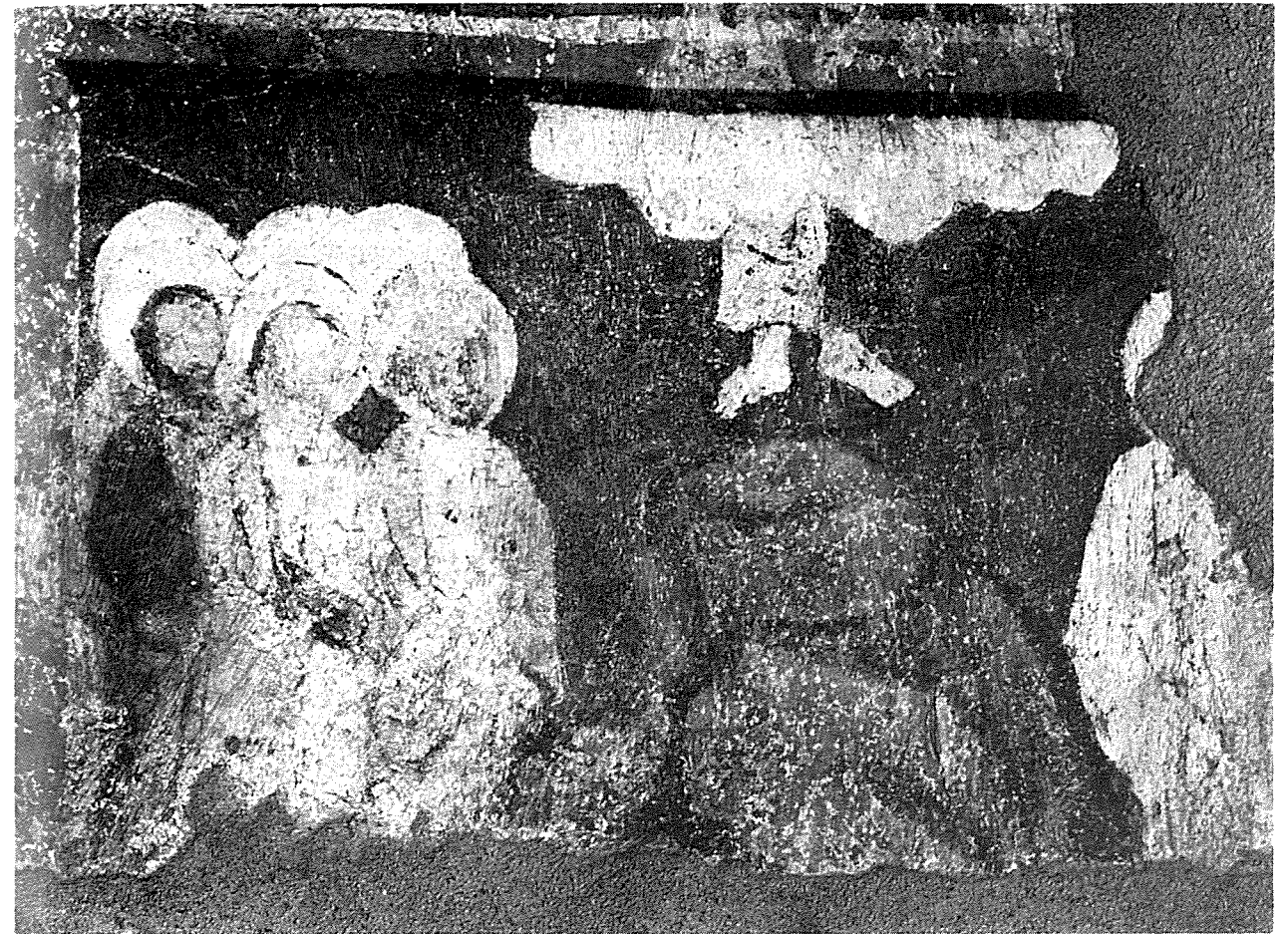


Olivová hora, detail pašiového cyklu. Foto J. Hampl

obrazom Bolestného Krista s nástrojmi mučenia, situovaným v prístupnej výške na evanjeliovnej strane triumfálneho oblúka. V tejto štúdii sa ním už nebudeme bližšie zaoberať. Ďalšia etapa výzdoby bola asi dosť rozsiahla, ale zachoval sa z nej len výjav Zápasu sv. Juraja s drakom, ktorý náročne, avšak celkom netypicky zaujal celú hornú plochu triumfálneho oblúka. Z výzdoby presbytéria potom zostal v ostení okna len fragment postavy sv. Václava, patróna obzvlášť typického pre tento pohraničný región.

Historické údaje sme čerpali z archiválne bohato podloženej, doteraz nepublikovanej štúdie Petra Jančáka, vypracovanej pre Krajské stredisko v Ústí nad Labem. Na ich základe sme sa usilovali vysvetliť zdanlivo prekvapujúcu úroveň diela situovaného v takom skromnom vi-

dieckom prostredí už v prvej bádateľskej správe v katalógu výstavy Fresky z Kopísta z roku 1982.⁸ Keďže stupeň vnímania umeleckého diela vždy závisel od sociálnej štruktúry vrstvy jeho príjemcov, treba vychádzať z predpokladu, že maliar, ktorý tu dostal objednávku, mohol rátať so značným stupňom vnímavosti vidieckych obyvateľov, predovšetkým farára, ale aj pôvodcu výzdoby, objednávateľa, ktorým mohol byť najskôr držiteľ pôdy a majiteľ tvrdze ležiacej oproti kostolu, zapísanej v zemských doskách. Bol ním zeman Václav z Mrzlic, jeden z oblúbenecov Václava IV. Sídlil tu najtrvalejšie zo všetkých držiteľov až do svojej smrti roku 1434 a podľa niektorých indícií sa zdá, že je na maľbách aj zobrazený. Naproti tomu chýbajú hocaké poukazy na osobu maliara.



Nanebovstúpenie, detail pašiového cyklu. Foto J. Hampl

Kopisty nepatrili medzi oblasti, kde kňazi a veriaci zostávali pripútaní k tradičným formám devócie. Mnoho tu znamenal kontakt so susedným Mostom, ktorý mal už všetky znaky vyvinutého feudálneho mesta, vrátane niekoľkých kláštorov. Ale najvýznamnejšie pôsobil dekanský kostol, nad ktorým mal patronát pražský kláštor križovníkov božieho hrobu na Zderaze, pri ktorom roku 1415 zriadili mosteckí mešťania pre svoje bratstvo kaplnku Božieho tela.⁹

Sociálne diferencované obyvateľstvo stredovekého mesta, akým bol Most, najprístupnejšie kultúrnym novotám, intenzívne sa zúčastňovalo na výmene duchovných hodnôt medzi konzervatívnejším vidieckym prostredím a centrami. Do miest smerovali aj potulní hudobníci, študenti,

učitelia, kazatelia, remeselníci, obchodníci, pútnici, žobráci a putovní maliari, teda „ľudia svetom idúci“.¹⁰ Kopisty spájala so svetom veľká obchodná cesta z Prahy do Saska, po ktorej síce putovali, ako na to poukázal najmä H. L. Nickel,¹¹ aj maliari z Čiech ďalej na sever, ale v opačnom smere zatiaľ nie. Takisto kontakt so zderazským kláštorom, ako aj prítomnosť bratstva Božieho tela, ktoré najmä v spojení s rovnomenou kaplnkou na Novom meste Pražskom zohralo dôležitú úlohu v procese šírenia husitského reformného hnutia v dvorskom, univerzitnom a meštianskom prostredí,¹² poskytujú mnoho možností, oporných bodov, ktoré pomáhajú vysvetliť, odkiaľ asi prišiel maliar do Kopísta, s akými predpokladmi pristupoval k zverenej práci.

Základné prvky výtvarného riešenia pašiového cyklu určuje do značnej miery jeho kompozičná skladba. V torze sú tu znázornené na dvadsiatich drobných výjavoch štyri štádiá Kristovej telesnosti: pozemské, začínajúce sa až výjavom Pokušenia Krista diablom a končiace sa jeho smrťou na kríži, medzištádium, ako Oplakávanie a Zostúpenie do pekla, pozemské znovuožítie pri Zmŕtvychvstaní a nakoniec jeho Nanebovstúpenie. Scénografia tohto typického naratívneho cyklu pokročilého stredoveku vychádza prevažne z formulí predpísaných dlhou ikonografickou tradíciou, a preto poskytuje len obmedzené možnosti maliarovho prípadného individuálneho úsilia o aktualizáciu obsahu a estetické obohatenie sémantického objemu mikrosveta dejových etáp — zastávok pašiového deja a ďalších významných udalostí.

Vo väčšej miere, ako býva inde obvyklé, vstupuje do popredia uzavretý, intímne zdobnený charakter jednotlivých výjavov. Sú poňaté v zásade ako malé komorné výstupy situované na miniatúrnej javiske a práve týmto spôsobom budovania obrazovej scény sa celkom líšia napr. od súvekých pašiových cyklov na Slovensku. Základným prostriedkom výstavby obrazového priestoru sa stal v Čechách pod vplyvom adaptovaných talianskych lekcii zhruba od polovice 14. storočia plytký výklenok, nika, akýsi druh priestorovej estrády, ktorý nazývame zhodne s dobovou terminológiou divadelným manziónom, domčekom, príbytkom, na rozdiel od drobnejších typov kulisovitej „tesárskej“ architektúry drevených baldachýnov či trónov, objavujúcej sa vo všetkých odvetviach maliarskej práce trecenta. Charakter javiska, ktoré sa bude v ďalšom vývine tak maľby, ako aj plastiky skriňových oltárov 15. storočia ustavične prehlbovať, tu veľmi účinne zdôrazňuje svetlý, tlmenoružový oblúk portálu, odrážajúci sa od pozadia tmavokarmínového odtieňa. Zobrazovaný priestor nie je príliš hlboký a je výsledkom dômyselnej rytmizácie figurálnej zostavy, ktorá má sama osebe značnú dekoratívnu hodnotu.

Kopistký cyklus takisto zachováva konvenčný spôsob striedania priehľadu do takto poňatého interiéru s náznakovou krajinou, bez toho, že by sa maliar pokúsil — s jedinou výnimkou

— ukázať rôznorodosť prostredia predvádzaných výjavov. Stále ešte prevláda obrazová konvencia podať oblasť, kde prebieha dej božských osôb, štylizovanú do podoby odlišnej od ľudskej každodennosti. Tejto nadčasovej štylizácii pomáha najmä vyvážená kompozícia, celková figurálna typickosť siluet, zahalených väčšinou do záhybov trojakého typu, avšak štýlovo postihnuteľných, alebo v plátovanom brnení, z ktorého pozerajú len tváre zbrojnošov s prekvapujúco naivným, detským výrazom. Ústredná drobná postava Krista v bledoružovej košeli pôsobí svojou dojemnou prostotou. Je to pasívny Kristus-trpiteľ. Onedlho — v druhej polovici 15. storočia — ho budú v Nizozemsku a v Nemecku znázorňovať v dobovom, súčasnom šate uprostred chudobných a na jeho božstvo bude poukazovať už len nimbus.¹³

Prehĺbenie psychologického výrazu sa na obrazoch z Kopist prejavuje v zľudštenej, delikátnej forme a v idealizácii dokonca i negatívnych typov zbrojnošov a Kristových sudcov, spodňovaných obvykle spolu s katanmi s najväčšou mierou karikujúcich črt. Celková lyrická tonálnosť, dotvárajúca jednotnosť formy, smeruje k citovému pôsobeniu na diváka, najmä prostredníctvom farebného vyladenia celku. Farebná harmónia, lahodnosť koloritu zodpovedá nárokom na estetickú vytríbenosť. Tvorí ju akord bielej, bledokarmínovej, ružovej farby, šedasté a hnedasté tóny v delikátnych odtieňoch, pripomínajúce najkvalitnejšie ukážky malieb tohto obdobia v Kraskove a v Bijacovciach, ak si odmyslíme tamojšiu výrazne plastickú taliansku zložku krásneho slohu.

Dojem celkového oduševnenia maľby zosilňuje jednotné tmavočervené pozadie, obklopujúce všetky tvary a symbolizujúce, v súhlase s poňatím tejto pašiovej témy, počínajúc obrazmi Majstra Třeboňského, mystickú krv Kristovu. Nielen pre túto zložku, ale celou svojou štruktúrou je cyklus v Kopistách veľmi blízko analogický maľbe na severnej stene farského kostola vo Vimperku v južných Čechách, teda zasa v katolíckej enkláve panstva pánov z Rožmberka.

Maliar v Kopistách nefixoval svoje dielo do pevnej, ustálenej podoby. Obraz ostáva živou látkou, hmotou otvorenou rozličným interpretá-

ciám, ako hudobná téma s variáciami. Výrazový prostriedok, ktorý nechával týmto variáciám čo najviac voľnosti, sa pokladal za najlepší. Môže existovať celý rad dôvodov, napr. aj kompozičných (malá plocha obrazového poľa), prečo maliar na jednom mieste cyklu radikálne mení charakteristiku miesta deja. Prečo sa Vjazd Kristov do Jeruzalema neodohráva ako obvykle pred budovou bohatého orientálneho mesta, ale drobná postava na somárikovi sa blíži k vrátam vidieckeho dvorca, celkom typického obydliá súvekeho zemanu, ktorý ju pri vstupe víta. Zdá sa, že pod vplyvom zakotvenia maľby v inom sociálnom prostredí, než z akého maliar pochádzal, na dedine, dostavil sa prejav originálnej čiastkovej invencie: obraz Krista medzi prostými veriacimi. Nie je to vlastne už predzvesť husitských túžob?

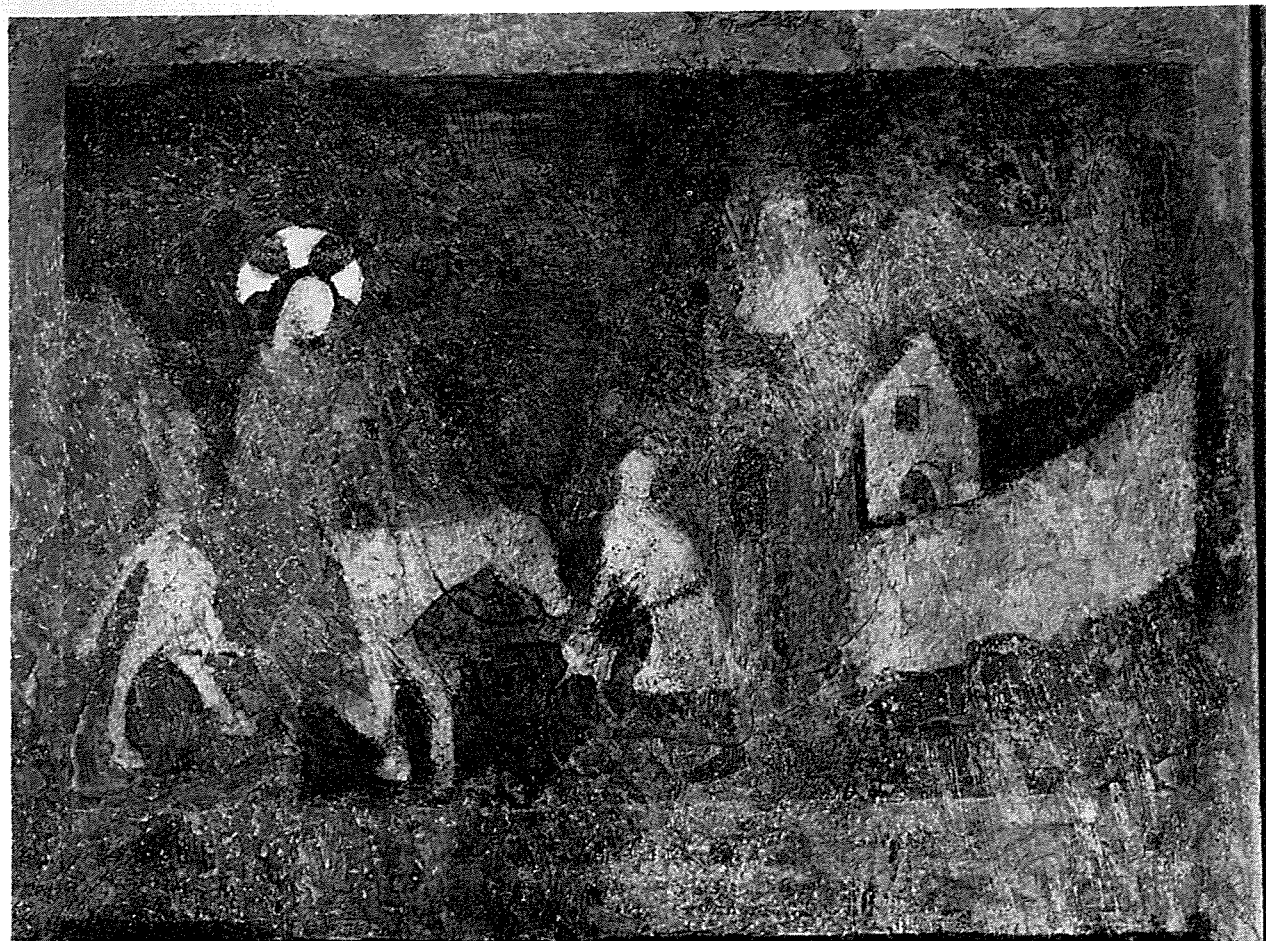
Vzťah k videnému, konkrétnemu prostrediu sa prejaví, ako ešte ukážeme, aj vo výjave Zápas sv. Juraja s drakom. Také vizuálne aktualizácie smerujúce k reálnej konkrétnosti potvrdzujú, že obraz mal mať bezprostrednú uhrančivú moc, ktorú nemohol mať text, v onom období ešte veľmi málo prístupný. Lahkosť percepcie robila vždy z obrazu vítaný agitačný prostriedok. Obraz a slovo, v tomto prípade kázeň, sa v stredoveku navzájom dopĺňali, a to nielen na stránkach iluminovaných rukopisov, ale aj v monumentálnej maľbe interiérov. Pole pôsobnosti stredovekého maliara v oblasti nástennej maľby, t. j. úloha celkovej maliarskej kultúry tohto druhu ako tvorivej činnosti, ktorej poslaním bola produkcia a napĺňanie čiastočnej spoločenskej potreby, bolo asi oveľa väčšie, ako sa doteraz usudzovalo. Množstvo dôvodov, ktoré tu nebudeme opakovať, nás vedie k hypotéze, že práve toto vedomie aktuálnosti komunikatívnej funkcie nástennej maľby si priniesol maliar do Kopist z Prahy.

Aj za čias Václava IV. si Praha udržala svoju úroveň novátorského umeleckého strediska. Vieme to predovšetkým vďaka novým spracovaniam tabuľovej i knižnej maľby, ale aj umeleckého remesla. Oblasť nástennej maľby doteraz nebola celkove zhodnotená, a preto sa zdá, akoby toto monumentálne odvetvie ustupovalo do pozadia. Avšak už v dobe Karla IV. sa in-

vencia pražského humanistického strediska prejavovala vytváraním nového poňatia teologicky fundovaných ikonografických typov, ktoré potom obdobie Václava IV. obohatilo o ďalšie aktuálne aspekty. Rad postupne organizovaných medzinárodných výstav, počínajúc výstavou Umenie okolo roku 1400 vo Viedni až po výstavu Parlérovia a krásny sloh 1350—1400 v Kolíne nad Rýnom roku 1978, spojený na konferenciách s odbornými diskusiami publikovanými v bohato fundovaných katalógoch, zamerával sa na jednu z hlavných črt tohto poňatia krásneho slohu, na jeho *mnohotvárnosť*.

Inou formou emocionálnosti pašiového cyklu v Kopistách je *humor*. Maliar mal príležitosť ukázať ho na susednom obraze. V pašiovom cykle z Kopist nemôže, prirodzene, chýbať výjav, na ktorom zmŕtvychvstalý Kristus v bielom rúchu, ozbrojený len tenkou kopijou a zástavkou vífaza, zostupuje do pekla a pred očami bezmocne gestikulujúceho Belzebuba vyvádza z rozovretej papule Leviathanovej postavičky Adama a Evy. Mytologický postulát zostúpenia do podsvetia, spoločný Kristovi aj starším božstvám, majúci dosvedčiť jeho božskosť,¹⁴ platil súčasne pre veriacich ako prísľub večného života. Tento aspekt Kristovej pôsobnosti sa na dvoch susedných obrazoch dostáva znova do popredia, lebo maliar z Kopist, hoci sa možno nepohyboval na výšinách súvekej teológie, bol si dobre vedomý sproblematickosti cirkevnej doktríny v tomto chúlостivom bode. Aj na výtvarné riešenie nástennej maľby sa vzťahuje poučka teórie informácie, platná v estetike, podľa ktorej je úroveň informácie nepriamo úmerná jej pravdepodobnosti.¹⁵ To, že maliar rozvedie myšlienku obsiahnutú už v zobrazení Zostúpenia do pekla na ďalšom obraze dvojnásobného formátu, neočakáva ani novodobý divák, nielen stredoveký.

Zostúpenie do pekla maliar chápal ako pendant zobrazenia Prvotného hriechu Adama a Evy. Toto spojenie,¹⁶ ktoré možno pokračovalo ďalšími výjavmi založenými na dávno prepracovanom princípe súbežnosti Starého a Nového zákona, sa síce tiež zjavuje na súvekých ilumináciách českého pôvodu z čias okolo rokov 1410—1420, plných ikonografických novinek,



Kristov vjazd do Jeruzalema, detail pašiového cyklu. Foto J. Hampl

avšak v nástennej malbe — v žánri s prioritnou komunikatívnou funkciou podobnou novodobému plagátu — nie je zatiaľ doložené. Stred obrazu Prvotného hriechu Adama a Evy tvorí dekoratívne rozložitá jablň, ktorej vetvy, rastúce nezvykle nízko nad zemou, sú rytmicky osekané na znamenie toho, že uschli, len čo z tohto stromu zla, obtočeného nápadne zaválitým hadom, odtrhla Eva jablko. Obrýs jej nanej drobnej postavy sa odráža od karminového pozadia tak pôvabne, že pripomína akty početných kúpeľníčok z iluminovaných rukopisov Václava IV. Ako na to poukázal J. Krása,¹⁷ umenie na václavskom dvore získavalo okrem dvorskej štylizácie nový vzťah k prírode. „Záhradky lásky“, „Studne života a mladosti“, do ktorých sa uchyľovalo, stotožňovali sa s pred-

stavou raja. Nový erotizmus sa vhodne uplatňoval práve v témach typu Prvotný hriech v prirodzenej nahosti Adama a Evy.

Druhý variant súvekej perspektívy naplneného času a dovŕšenia starého, narušeného poriadku obsahoval myšlienku návratu k pôvodnej cirkvi, ku kresťanskému mýtu o zlatom veku budúceho kráľovstva Kristovho, čo bolo základnou ideológiou husitstva.

Obraz Adama sice podľahol pôsobeniu času, zato sa však zachovala dolná časť príbehu, s obľubou rozvádzaná v súvekých hrách o Adamovi, a to Adam v pekle. V tmavej podzemnej jaskyni, vyhlbenej do skaly pod rajským stromom, tu sedia traja symetricky umiestnení diabli nad nehybným, avšak neporušeným telom Adama, hriechom odsúdeného na smrť. Dvaja z nich



Zostúpenie do pekla, detail pašiového cyklu. Foto J. Hampl

držia v pazúroch po jablku, príčine upadnutia ľudstva do hriechu. Nie sú to však tvorovia tak hroziví ako skôr groteskne zábavní: tmavé, chlpaté, poloľudské telá s chvostom, rohy, rypákovité nosy a obrovske pazúry ich charakterizujú ako mučiteľov schopných všetkých ukrutností v pekle, ktorým stredovekí kazatelia ustavične hrozili hriešnikom. Adama však diabli nemučia, lebo maliar veril, že hoci je v stave dočasného pobytu v pekle, stelesňuje *pasívnu šťastnú vinu*, na základe ktorej môže jedine Kristovou obeťou dôjsť k spaseniu človečenstva. Je to celkom nová fáza storočnej ikonografie Adama ležiacoho v hrobe, symbolického antitypu „druhého Adama“, Krista, o ktorom v priebehu dlhej cesty teologickej interpretácie vznikla predstava, že jeho kríž na Golgote siahal až k Adamovmu

skalnému hrobu (odtiaľ pochádza taká častá lebka pri päte kríža v ikonografii Ukrižovania). Obraz Adama v hrobe sa tu stal typom hriešnej duše, čakajúcej v očistci na vykúpenie svojich vín, teda témou, ako ďalej ukážeme, vtedy vysoko aktuálnou.

Druhá polovica obrazu, zachovaná vo veľmi torzovitom stave, analogicky sa skladala z dvoch častí. V hornej polovici bolo Ukrižovanie s krížom ako stromom života, dobra, ktorého plody — eucharistiu — podávala zástupcom duchovenstva Ecclesia — cirkev, súčasne postava P. Márie, druhej Evy.¹⁸ V druhej časti, zodpovedajúcej Adamovi v podzemnej jaskyni, bolo znova Kristovo zostúpenie do pekla, vyslobodenie Adama a Evy a spolu s nimi aj patriarchov. Celá kompozícia, oddelená od predchádzajúcich



Prvý hriech Adama a Evy, detail pašiového cyklu. Foto J. Hampl

výjavov osobitným rámom imitujúcim vyrezávanú lištu závesného obrazu, zastávala funkciu dvojdielného doskového oltárneho retabula, čo potvrdzujú málo zreteľné polopostavy svätcov, tvoriace akoby výplň maľovanej predely.

Učenie o zjavení Krista medzi mŕtvymi v podsvetí, o ich vyslobodení a uvedení do raja malo veľký význam pre stredoveký výklad o posledných veciach človeka, ktorý sa na začiatku 15. storočia stáva znova aktuálnym. Akt zostúpenia do pekla, jedna z najťažších teologických otázok, to bol dogmatický problém prvej kategórie, *ďalšie punctum litis medzi katolíckmi a reformovanými*; len od 18. storočia bol už prekonaný, lebo vôbec nezodpovedal modernému geografickému obrazu sveta.¹⁹

Rítus, v tomto prípade liturgia, je predvádzaný mýtus, a preto je, samozrejme, úzka spä-

tosť medzi obrazom Zostúpenia Krista do pekla a eucharistiou. Úloha duchovného, prostredníka medzi človekom a bohom, zaručovala kňazom vysoké postavenie na súvekom spoločenskom rebríčku. Avšak na konci vlády Václava IV. išlo už len o jeho udržanie. Zmohutnelo sponchybnovanie spásnosnej úlohy cirkvi, vtedy už obrovskej pontifikálnej monarchie, šíriacej svoju moc okrem pozemskej domény aj na záhrobné panstvo, podrobujúc duše mukám očistca a poskytujúc za finančnú úhradu odpustky. Odmietanie očistca všetkými kacírskymi hnutiami — valdenskými, katarmi, albigenskými, lyonskými chudobnými a, prirodzene, aj teologicky fundovanými husitmi — platilo za jeden z hlavných bludov, lebo okrem iného popieralo význam zádušia, spoľahlivého prameňa cirkevných príjmov. Očistec chápali husiti ako nástroj svätokupectva, lebo bol už po stáročia politickou zbraňou v rukách cirkvi. Z pozície zameranej proti kacírom ho vyložil kopistickým veriacim putovný maliar, ktorý sa sem asi dostal z Prahy v čase husitských búrok.

O stredovekých nástenných maľbách sa všeobecne usudzuje, že mali didaktický program. Charakter očistca býval v kázňach ilustrovaný pomocou exempli, príkladov, ukazujúcich jednak tvrdosť a rozmanitosť trestov,²⁰ zároveň však poukazujúcich aj na nevyhnutnosť včasnej prípravy pred smrťou, najmä pokáním v pašiovom veľkonočnom týždni. Z toho badať, v akej premyslenej väzbe komponoval maliar pašiový cyklus a dva obrazy vzťahujúce sa na hriech a spasenie. Fakt, že sa tendenčný poukaz na očistec objavuje v našej nástennej maľbe tak skoro, ukazuje spolu s ďalšími objavmi v širšom okolí Mostu, do akej miery obrazové dôsledky súvekých ideových diskusií ráтали s ohlasom u dedinských farníkov.

Našu tézu o tendenčnom charaktere zobrazení na kopistických transferoch podopiera frekvencia eucharistických tém v okolitých farských kostoloch: v Tuchomyšli, Židoviciach a v Bedřichovom Světci, kde je spodobený eucharistický Kristus ako obvykle v tesnej blízkosti pastofória alebo priamo na ňom celkom v duchu súvekej ikonografie, nielen v kalichu s hostiou, ktorý nesú ako obvykle anjeli, ale držia ho aj



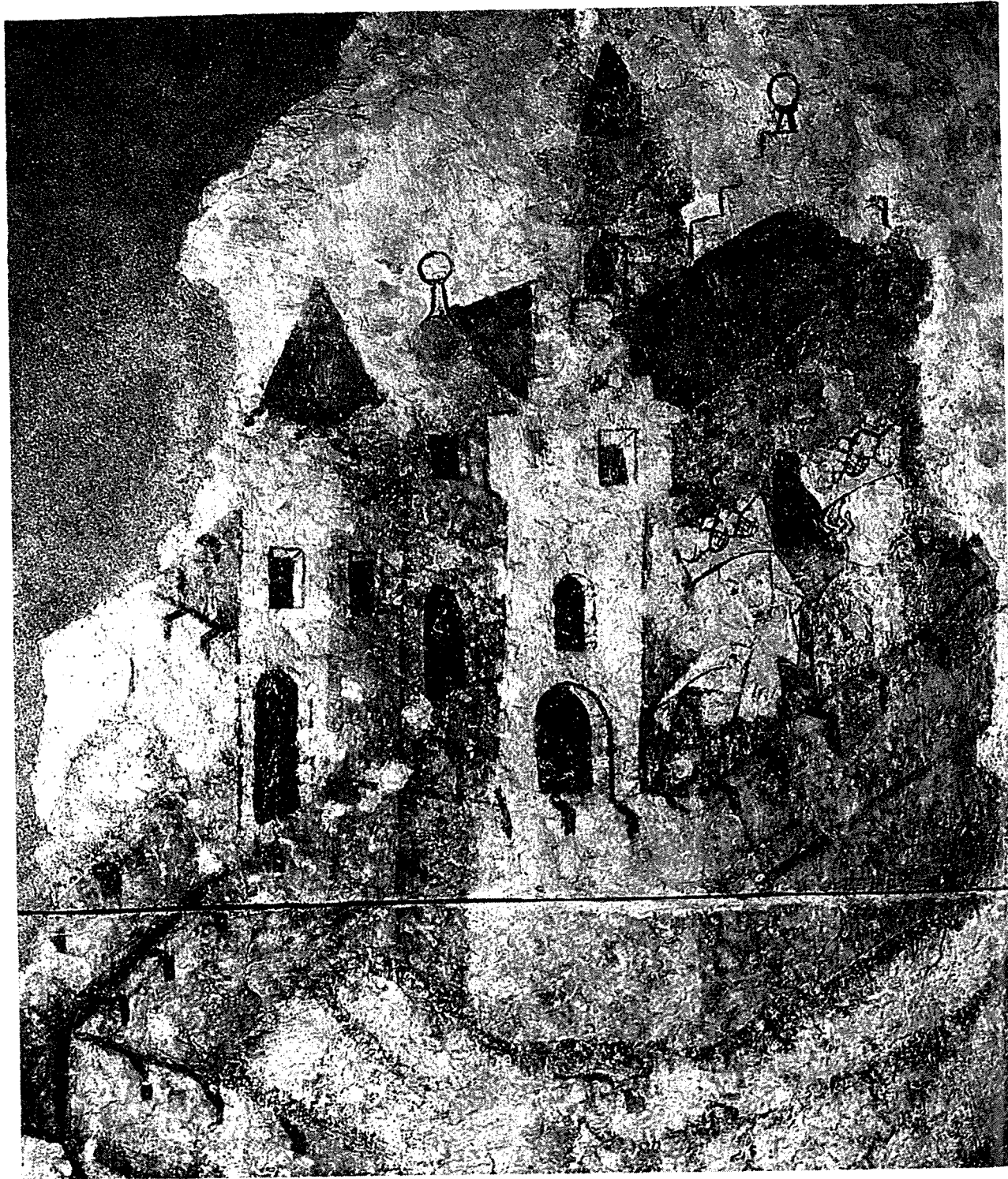
Adam v pekle, detail dvojobrazu. Foto J. Hampl

dva kňazi. Najmä v tomto období totiž kňazi hlásali, že modlitby a orodovania živých a milodary za mŕtvych pôsobia podobne ako sviatosti, že teda aj hostia podaná nehodným kňazom je účinná sama osebe. Na význam eucharistickej ikonografie ako vyslovene protihusitskej témy, ktorú sme už predtým poznali na mnohých príkladoch zo Slovenska, upozorňuje vo svojich prácach A. Karłowska-Kamzowa.²¹

Pre predhusitskú situáciu v oblasti Mostu je charakteristický najmä prípad ikonografie maliieb v Bedřichovom Světci. Ako ukázal Jakub Vitovský,²² dali sa tamojší vladykovia zobraziť ako účastníci výjavu s kňazom dvíhajúcim eucharistiou po obidvoch stranách triumfálneho oblúka. Keďže sú tu nad pastofóriom navyše zobrazení dva kňazi dvíhajúci spoločne kalich s hostiou, z ktorého vystupuje postava Krista-trpiteľa, javí sa táto nápadná frekvencia kňazskej ikonografie ako sujet vrcholne symptomatický.

V šesťdesiatych rokoch 14. storočia, kam zaraďujeme maľby v Bedřichovom Světci, išlo zatiaľ v rovine ikonoféry len o ventilovanie dlhého sporu medzi drobnou šľachtou a cirkvou o obsadzovanie vlastníckych patronátnych kostolov. Výskyt opakovaného zobrazenia kňazov a donátorov, t. j. vladyckých zadávateľov výzdoby, teda presne zodpovedá danej historickej situácii. Ikonografia je v tejto oblasti, od druhej polovice 14. storočia hospodársky rýchlo sa rozvíjajúcej, lapidárnym príkladom prenikania dobových vstupných mimovýtvarných prvkov do samého umeleckého organizmu. Ikonografia tak konkrétne dokladá, že umelecká štruktúra nie je svet oddelený od dobovej sociálnej dynamiky, ale naopak, že ide o systém interakcií. Zdá sa, že práve nástenné maľby figurovali v danom sociálno-historickom prostredí a súvislostiach značne aktívne.

Situácia v oblasti Mostu, ako ukázal najmä B. Lůžek²³ a ako dokladajú mapy v expozícii



Zápas sv. Juraja s drakom, detail. Foto J. Hampl



Zápas sv. Juraja s drakom, hlava koňa. Foto J. Hampl

krajského múzea v Tepliciach, nebola za husitských vojen jednoznačná. Obzvlášť rezistentnú úlohu tu hrali kláštory a drobná šľachta, nie veľkí feudáli ako v južných Čechách. Cirkev tu mala pevné pozície, lebo vlastnila pôdu. Duchovenstvo sa neuspokojovalo s tým, čo už malo, ale hromadilo stále väčšie majetky. Pozemkové spory medzi mestami, kláštormi a drobnou šľachtou tu boli na dennom poriadku.

Pancier nedotknuteľnosti cirkvi rozleptávali v severozápadných Čechách najprv útoky kazateľov, stúpcov Husových predchodcov. Takto sociálne rozjatrené prostredie, samozrejme, citlivo reagovalo na každé ideovo-sociálne vrenie v Prahe. Doznievalo tu niekedy v zdanlivo tichej, inokedy verejnej a búrlivej ozvene, najmä v budúcich tunajších centrách husitstva,

v Lounoch a v Zatici. Nemožno vylúčiť, že v týchto mestách sa rozvinula aj forma husitskej protipápežskej agitácie, ako ju uplatňoval už od roku 1412 v Prahe Majster Ján Hus.²⁴ To je dôležitý činiteľ, ktorý zužuje predpokladanú dobu vzniku kopistických malieb práve na toto kritické obdobie, keď už inde výtvarná činnosť pomaly zanikala alebo bola aspoň obmedzená.

Nakoniec nám ostáva otázka, prečo maliar určil obrazu Zápas sv. Juraja s drakom, napriek ustáleným pravidlám situovať časti obrazového programu podľa ich významovej hierarchie, zdanlivo tak nezvykle preferované umiestnenie v kompozícii sice dosť riedkej, zato takej rafinovanej, prečo papuľa draka sugestívne chrľí ohnivý dych priamo vo vrchole triumfálneho

oblúka: pretože plavovlasý rytier v ľahkom brnení tu namieril svoju dlhú, zapretú kopiu a jediným ležérnym výpadom zasiahol príšeru.

Obraz ohrozenej princeznej podľahol skaze, zato sa však zachoval ďalší ikonografický motív, hrádok — obrazový znak, nahrádzajúci spravidla mesto Lasia, z hradieb ktorého sa s obavami prizerajú zápasu kráľovskí rodičia. Dospeli sme k názoru, že toto vyobrazenie celým svojim typom zodpovedá architektúram zachyteným často v iluminovaných rukopisoch Václava IV. a navyše, že ukazuje značnú príbuznosť so skladbou skutočného Václavovho príležitostného sídla na Zderaze v Novom Meste Pražskom, ako uvádza vo svojej štúdii V. Lorenc.²⁵ Prostredím, odkiaľ mohol čerpať poučenie aj maliar z Kopist, mohli byť maľby v susednom kostole križovníkov božieho hrobu, ktoré publikovala Z. Plátková.²⁶

Ani jadrné znázornenie rytierovho bieleho koňa s výrazne modelovanou hlavou a oblúkom šije sa nevymyká z výtvarného registra václavovských iluminácií rukopisu Bellifortis z roku 1405. Sv. Juraj jazdí vždy bez výnimky na bielom koni. Je to nielen farba rúch, ktoré mučeníci prijímajú v nebi, ale symbolizuje aj zástupníctvo Krista. Vládcovia, vojvodcovia a pápeži jazdili vždy na bielom koni, zďaleka viditeľní pri slávnostiach a sprievodoch. A prirodzene, vždy jazdil na bielom koni Kristus z Apokalypsy.

Literárny obraz sv. Juraja, ako sa vytváral najmä v nemeckej literatúre ranostredovekým hymnom počnúc, postupne ďalej v rytierskom románe až do neskorého prozaického rozprávania zo začiatku 15. storočia, vyzdvihol sv. Juraja dokonca na úroveň Krista. Predstavoval ho s početnými mukami a zázrakmi ako druhého spasiteľa a vykupiteľa. Umelecká identifikácia smerovala k typologickej analógii rozvinutého mučeníctva sv. Juraja s Kristovými pašiami.²⁷

Mnoho hradných kaplniek, mestských palácov, radníc, mostných veží a brán, studní a fontán postupne od 12. storočia zdobili obrazmi a plastikami sv. Juraja, pretože mal ako patrón mnohostrannú agendu.²⁸ Druhá polovica 14. storočia sa vyznačuje aj oživenou tradíciou antikovanej rytierskej epiky v českých spracova-

niach, najmä tých tém, ktoré zdôrazňujú fantastické a románovo dobrodružné motívy, ako Zápas o oslobodenie princeznej. Vzniká česká veršovaná legenda o sv. Jurajovi, lebo tento rytier bol nielen patrónom križiakov, hanzových miest, obchodných prístavov, ale po dlhom čase, keď bol spodobňovaný najmä pre príslušníkov vládnučích tried, boháčov a cirkvi, našiel si aj ľudový kult k nemu vzťah tak, že ho od 14. storočia prijal medzi 14 pomocníkov, od ktorých si ľudové vrstvy sľubovali pomoc vo všetkých druhoch trápenia a núdze. A tak sa stal aj osobitným patrónom poľnohospodárov, strážcov stád a oplodzovateľom viníc, ako k tomu zdžalo už samo jeho meno Georgos — poľnohospodár. Jeho popularitu v ľude sprostredkovali predovšetkým kazateľské exemplá; dávali ju do spojitosti s vegetačným cyklom. Jeho sviatok, 23. apríl, značil termín siatia. Napokon motív, ktorý má v legende významné miesto — vyslobodenie princeznej obetovanej drakovi — sa asocioval s podobne dominantným motívom v mimoriadne frekventovanom rozprávkovom type o drakobijcovi, ktorý predstavuje obzvlášť výrazný sujet z okruhu rozprávok o boji hrdinu s nadprirodzeným protivníkom.

Predpokladajme, že maľby v Kopistách vďačia za svoj vznik individualite maliara, ktorý sa nielen oboznámil s obľubou patróna rytierstva na Pražskom hrade,²⁹ ale aj — možno u križovníkov božieho hrobu na Zderaze — so spojením motívu Zápasu sv. Juraja s drakom s ideou Kristovho zostúpenia do pekla a premožením odvekého odporcu — satana, niekedy aj Ryšavého draka. Potom by bolo možné sv. Juraja, chápaného ako „figura Christi“, ku ktorému v celkove veľmi rozsiahlej verzii legendy Juraja často pripodobňovali,³⁰ zapojiť do celkového ideového programu výzdoby a jeho zdôraznené umiestnenie na triumfálnom oblúku by sa dalo prijateľne vysvetliť.

Konečne treba zdôrazniť, že začiatkom 15. storočia sa s pomocou cisára Žigmunda obnovujú svetské rytierske rády, ako bola Spoločnosť sv. Juraja a Spoločnosť jednorozca, ktoré sa takisto obracali proti novým formám kacírstva. U týchto rytierskych bratstiev však nešlo ani tak o ochranu viery, ale o obhájenie stavovských

a skupinových záujmov. Obavy svetskej i cirkevnej zložky tak mohli v programe kopistických malieb nájsť spoločnú reč.

Každé remeslo implikuje umenie rovnako ako umenie remeslo. To platí aj pre oblasť reštaurátorstva. Preto aj umenie transferu vykazuje nielen stúpajúcu mieru znalosti konzervátorskej technológie spolu s prvkami výtvarného riešenia architektúry, formátu, fragmentu nového výtvarného objektu — panelu, ale aj vzostup

Poznámky

¹ Pozri katalóg putovnej výstavy Frescoes from Florence, ktorú organizovala Soprintendenza alle gallerie per provincie di Firenze e Pistoia, o. i. aj v Hayward Gallery v Londýne roku 1969, s obsiahlymi informáciami textmi a ilustráciami.

² Pavilon pro Reinerovu fresku v Duchcově. Duchcov 1982, state J. Blažeja a P. Koukala.

³ Napr. PROCACCI, N.: La tecnica degli antichi affreschi e loro distacco e restauro. Firenze 1958; STOUT, G. I. — GETTENS, R. J.: Transport des fresques orientales sur de nouveaux supports. Museion, 17, 1932.

⁴ Na toto riziko upozorňuje napr. KOLLER, M.: Gemäldeübertragungen um jeden Preis. Maltechnik, 77, 1971, č. 4, s. 94 n.

⁵ Reštaurátori tu mohli ťažiť z výskumov konaných najmä v Ústave teoretických základov chemickej techniky ČSAV. Už od začiatku šesťdesiatych rokov tam pod vedením dr. Ing. J. Rathouského pracovala skupina odborníkov sústredených na siloxany, epoxidy, polyesteru a akryláty, ktoré slúžia na impregnáciu historických omietok a kameňov.

⁶ DVOŘÁKOVÁ, V. — KRÁSA, J. — STEJSKAL, K.: Stredoveká nástenná maľba na Slovensku. Praha — Bratislava 1978.

⁷ KRAUS, K.: Úloha kulturních památek při tvorbě životního prostředí. Architektura, 38, 1979, č. 2, s. 94—97. Celé číslo je venované problematike tejto oblasti.

⁸ Usporiadala Národná galéria v Prahe, katalóg vydalo Krajské středisko památkové péče v Ústí nad Labem, red. S. Rambousková.

⁹ RADOVÁ-ŠTIKOVÁ, M.: Gotická krypta v Mostě. Umění, 4, 1956.

¹⁰ ZILINSKI, O.: Slovenská ľudová balada v interetnickom kontexte. Bratislava 1978.

¹¹ NICKEL, H. L.: Mittelalterliche Wandmalerei in der DDR. Leipzig 1979.

¹² Bratstvá predstavovali novú formu mestskej sociability, založenej najmä na profesionálnej súdržnosti

výtvarnej citlivosti, napr. v použití druhov neutrálnych tmelov a pod., smerom k estetickému pôsobeniu adjustácie povrchu maľby. Miera umenia reštaurátora sa prejavuje práve v pochopení povahy originálu tak, aby podnecoval vždy k novej reinterpretácii. Rešpekt, ba až istá služobnosť voči charakteru originálu mu napriek tomu ako výtvarníkovi ponechávajú značné možnosti invenčného riešenia, ako sme sa to práve pokúsili ukázať.

a piete k zomretým členom. Boli to pomocné organizácie cirkvi, starajúce sa najmä o závetý a odkazy v jej prospech. V popredí ich pozornosti stáli predovšetkým otázky očistca, odpustkov a pod. Pozri aj POLÍVKA, M.: O bratrstvu novoměstské kaple Božího těla. Příspěvek k šíření husitství v Praze. In: Folia bohemica historica ÚČSSD ČSAV, Praha 1980.

¹³ MÖBIUS, H.: Passion und Auferstehung in Kultur und Kunst des Mittelalters. Wien 1979.

¹⁴ Pozri napr. KROLL, J.: Gott und Hölle. Der Mythus vom Descensuskampfe. Leipzig — Berlin 1932.

¹⁵ Umění a skutečnost. Praha 1976. Publikácia kolektívu medziodborového tímu pre vyjadrovacie a označovacie systémy umenia ÚTDU ČSAV.

¹⁶ ESCHE, S.: Adam und Eva. Sündenfall und Erlösung. Düsseldorf 1937.

¹⁷ KRÁSA, J.: Rukopisy Václava IV. 2. vydanie. Praha 1974.

¹⁸ DVOŘÁKOVÁ, V.: Živý kříž v Žehře. In: Monumentorum tutela — Ochrana pamiatok, 5, 1969, s. 221—305. Ikonografia Živého kříža, na Slovensku doložená v Batizovciach a najnovšie objavom malieb v presbytériu farského kostola v Ponikách pri Banskej Bystrici datovaných na triumfálnom oblúku 1415, je priamo klasickým dokladom ohlasu husitstva na Slovensku. Podnety sem prichádzali najmä zo Sliezska, kde sa ikonografia Živého kříža spája taktiež so zobrazením biskupa ako prostredníka plodov Kristovej obeti veriacim. Práve výlučnosť sprostredkovania eucharistie kňazmi husiti spochybňovali. Do boja s týmto hnutím cirkiev, vyzvaná pápežskou bulou, zmobilizovala rytierov a kniežatá, najmä susedného Sliezska, ako to dokladá ikonografiou malieb v Brzegu a Krzyżowiciach KARŁOWSKA-KAMZOWA, A.: Malarstwo śląskie 1250—1450. Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk 1979.

¹⁹ Z mimoriadne bohatej literatúry preberajúcej Descensus z katolíckej a evanjelickej strany citujeme aspoň prácu: BIEDER, W.: Die Vorstellung von der Höllenfahrt Christi. Beitrag zur Entstehungsgeschichte

der Vorstellung vom Descensus ad inferos. Zürich 1949.

²⁰ LE GOFF, J.: La naissance du purgatoire. Paris 1981. Za upozornenie na túto štúdiu i za početné pripomienky ďakujem dr. Františkovi Šmahelovi.

²¹ KARŁOWSKA-KAMZOWA, A.: Malarstwo gotyckie Europy Środkowowschodniej. Warszawa — Poznań 1982.

²² VITOVSKÝ, J.: Gotické nástěnné malby ze Židovic a Bedřichova Světce na Mostecku. Památky a příroda, 1983, č. 9, s. 530 n.

²³ LŮŽEK, B.: Po stopách husitství v ústeckém kraji. Ústí nad Labem 1959. Podobne ANDĚL, R.: Husitství v severních Čechách. Liberec 1960 uverejňuje výsledky podrobného prieskumu priebehu a vplyvu husitského hnutia na situáciu a pomery v tejto oblasti.

²⁴ STEJSKAL, K.: Poznámky k současnému bádání o Jenském kodexu. Umění, 9, 1961, č. 1, s. 1—30.

²⁵ LORENC, V.: Příspěvek k místopisu starého Zde-razu. In: Pražský sborník historický, 1966.

Трансферты из села Кописты

В работе рассматривается готическая настенная живопись в селе Кописты у города Мост в северной Чехии, которую ожидало разрушение. Автор описывает технику, использованную при переносе этой редкой живописи на подвижные панели, экспонированные в 1982 году в коллекциях древнего искусства в Национальной галерее, расположенных в бывшем монастыре Иржи в Праге-Градчанах. Относительно их будущего размещения, также как и размещения других трансфертированных произведений живописи данной области, пока еще не было принято решение.

Художественное оформление церкви в селе Кописты 13-го века было выполнено позже на плоских, мало расчлененных стенах настенной живописью, которая сохранилась лишь частично. На трансфертированных панелях особенно отчетливое художественное впечатление производит трехполосный страстной цикл, двукратно увеличенные сцены Первого греха Адама и Евы, Адама среди чертей в аду и Высвобождения Адама и Евы из ада. В пресбитерии сохранился лишь фрагмент фигуры святого Вацлава, типичного покровителя этой пограничной области. Замечателен также фрагмент сцены Схватка святого Юрая с драконом, расположенный на верхней поверхности триумфальной арки. Заказчиком художественного оформления был, по всей вероятности, свободный землевладелец Вацлав из села Мрзлице, любимец короля Вацлава четвертого, который проживал в селе Кописты до самой смерти в 1434 году. Об авторе ничего неизвестно, однако, нужно исходить из того факта, что Прага была в те времена поставщиком художников для всей Чехии и для Саксонии.

²⁶ PLÁTKOVÁ, Z.: Nástěnné malby v kostele sv. Václava na Zderaze. Umění, 27, 1979, č. 3.

²⁷ TCHIRCH, F.: Der Hl. Georg als figura Christi. In: Festschrift Helmut de Boor. Tübingen 1966, s. 1—19.

²⁸ BRAUNFELS-ESCHE, S.: Sankt Georg. Legende, Verehrung, Symbol. München 1976.

²⁹ Václav IV. si dal napr. vyrezať popri početných dobrodružných a erotických scénach obraz sv. Juraja rovnako ako svojho patróna na nádhernom slonovinom sedle; dnes v Umeleckohistorickom múzeu vo Viedni. Uvádza to SCHLOSSER, J.: Elfenbeinsattel des ausgehenden Mittelalters. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen..., 15, 1894.

³⁰ Význam ikonografie sv. Juraja ako ochrancu kresťanských vojsk v bojoch proti neveriacim a kacírom v období internacionálneho krásneho slohu zdôrazňuje aj KAUFMANN, C. M.: The Altar-piece of St. George from Valencia. In: Victoria and Albert Museum Yearbook 2. London 1970.

Страстной цикл, содержащий в себе 20 мелких сцен, исходит из давней иконографической традиции. Он состоит из небольших камерных эпизодов, происходящих на какой-то мелкой миниатюрной сцене с темно-красным фоном. Интерьерные сцены чередуются с признаками ландшафта. Композиция уравновешена, лица представленные персонажи очеловечены. Цветовая гармония соответствует общей лиричности и простоте представления. Произведение основывается на социальной среде чешской деревни того периода. Об этом свидетельствует совсем уникальное размещение сцены Въезд Христа в Ерусалим в пространство перед двором землевладельца того времени — т. е. антиципация точки зрения к реальной окрестности.

Сцены Адама и Евы тоже очеловечены: черти в сцене Адам в аду скорее комично гротескные, чем устрашающие. Учение о нисхождении Христа в ад служило в средневековье источником религиозных споров: гуситы отвергали чистилище в качестве орудия церковного давления и источника доходов церкви. Художник здесь стоит на официальной церковной позиции. Художественные произведения создавались, по всей вероятности, в гуситский период, когда Кописты стояли несколько в стороне бурных политических событий. Их исключительная иконография указывает на то, что они, по видимому, поддерживали сдержаннополемическую идейную точку зрения.

Изображение Схватки святого Юрая с драконом отличается сходством с лицевыми рукописями времени Вацлава четвертого (архитектура на фоне, белая ло-

падь). История этого, в Чехии того периода весьма популярного покровителя, в сознании народа слилась с распространенной сказкой о змееборце. Художник из

села Кописты мог ознакомиться с повестью о Юрае на Пражском граде, но также в пражском монастыре На Здеразе.

Gemäldeübertragung aus Kopisty

Die Studie befasst sich mit gotischen Wandmalereien aus Kopisty — einer unterbauten, zum Untergang bestimmten Gemeinde bei Most in Nordböhmen. Sie beschreibt die bei der Übertragung dieser wertvollen Malereien auf mobile Paneele angewandte Technik. Diese Paneele wurden im Jahre 1982 in den Sammlungen der alten Kunst der Nationalgalerie ausgestellt, die im ehemaligen Kloster des Hl. Georg in Prag-Hradschin untergebracht sind. Über ihre zukünftige Installation, ähnlich wie über die Unterbringung weiterer transferierter Malereien aus dieser Region wurde bisher noch nicht entschieden.

Die Kirche in Kopisty aus dem 13. Jahrhundert schmückte man später auf flachen, wenig gegliederten Wänden mit Wandmalereien aus, die nur zum Teil erhalten geblieben sind. An den transferierten Paneelen zeichnet sich mit seiner bildnerischen Wirksamkeit hauptsächlich der Dreiband-Passionszyklus aus, die zweifach grossen Szenen der Ersten Sünde Adams und Evas, des Adam unter den Teufeln in der Hölle und der Befreiung Adams und Evas aus der Hölle. Im Präbyterium blieb nur ein Fragment der Gestalt des Hl. Wenzel, des typischen Patrons für dieses Grenzgebiet, erhalten. Beachtenswert ist weiter das Fragment der Szene Kampf des Hl. Georg mit dem Drachen, das sich auf der oberen Fläche des Triumphbogens befindet. Besteller der Ausschmückung war wahrscheinlich der Landedelmann Václav von Mrzlice, Favorit des Königs Wenzel IV., der in Kopisty bis zu seinem Tode im Jahre 1434 lebte. Über den Maler wissen wir nichts, man muss jedoch daraus ausgehen, dass Prag in jener Zeit Lieferer von Malern nach ganz Böhmen und auch nach Sachsen war.

Der Passionszyklus, der 20 kleine Szenen enthält, geht aus der langen ikonographischen Tradition aus. Er besteht aus kleinen Kammerauftritten, die in eine flache miniature Bühne mit dunkelrotem Hintergrund

situiert sind. Die Interieurszenen wechseln mit einer angedeuteten Landschaft ab. Die Komposition ist ausgewogen, die Gesichter sind mit einem kindlich naiven Ausdruck dargeboten, auch die negativen Typen sind vermenschlicht. Die Farbenharmonie entspricht der Gesamtlyrik und der Einfachheit der Wiedergabe. Die Malerei ankert in dem zeitgenössischen sozialen Milieu des tschechischen Dorfes. Dies bezeugt die ganz sporadische Situierung der Szene Einfahrt Christi nach Jerusalem vor das zeitgenössische Gut eines Landedelmannes — also eine Antizipation der Darstellung der realen Umgebung.

Auch die Szenen Adams und Evas sind vermenschlicht: die Teufel in der Szene Adam in der Hölle sind eher komisch grotesk als drohend. Die Lehre über den Abstieg Christi in die Hölle war im Mittelalter eine Quelle von Streiten innerhalb der Kirche: die Hussiten lehnten das Fegefeuer als Instrument des Kirchengzwanges und der Quelle von Einkünften ab. Der Maler vertritt hier offiziell den Standpunkt der Kirche. Die Malereien entstanden wahrscheinlich in der Hussiten-Zeit, als Kopisty ein bisschen von den unruhigen politischen Ereignissen abseits stand. Seine einmalige Ikonographie deutet an, dass Kopisty scheinbar eine zurückhaltend polemische Ideenstellungnahme einhielt.

Die Darstellung des Kampfes des Hl. Georg mit dem Drachen weist Ähnlichkeiten mit den illuminierten Handschriften der Ära von Wenzel IV. auf (Architektur auf dem Hintergrund, weisses Pferd). Die Geschichte dieses in Böhmen damals sehr beliebten Patrons ging im Bewusstsein des Volkes mit dem verbreiteten Märchen von dem Drachentöter ineinander auf. Der Maler aus Kopisty konnte mit Georgs Legende auf der Prager Burg oder auch im Prager Kloster Na Zderaze bekannt werden.

Oltár sv. Barbory v Banskej Bystrici z dielne Pavla z Levoče

LIBUŠA CIDLINSKÁ

Bohatí mešťania Banskej Bystrice, ktorí nadobudli majetky najmä z výnosu ťažby rúd v okolitých horách, začínajú v sedemdesiatych rokoch 15. storočia zakladať kaplnky pri farskom kostole P. Márie. Jedným z nich bol Niclas Plath, zakladateľ kaplnky sv. Barbory pri severnej stene chrámového dvojložia.¹ Pápežská odpustková listina z roku 1477 spomína už postavenú, avšak dosiaľ nevysvätenú kaplnku sv. Barbory a sv. Jeronyma na boku farského kostola a ako jej patróna uvádza Juraja Kegela, Plathovho zaťa. Na menze tejto kaplnky podnes stojí stredoveký krídlový oltár s postavami P. Márie, sv. Hieronyma a sv. Barbory v arche, podľa nápisu na rube krídla dokončený roku 1509.²

Oltár sv. Barbory patrí k najvýpravnejším slovenským retabulám, kde hlavný komponent umeleckej zložky tvorí monumentálna a dekoratívna rezba.³ Sochárska výzdoba sa uplatňuje nielen v skrini, ale aj v predele, na vnútorných stranách krídiel a v nadstavci; maľbe ostali iba zadné plochy krídiel. V súlade so sochárskou zložkou je aj dekoratívna rezba, ktorá organicky dopĺňa architektúru skrine a nadstavec.

Posledné reštaurovanie⁴ v rokoch 1966—1975 bolo veľmi zdĺhavé a prácne, vzhľadom na rozsiahle neodborné zásahy v minulosti, aktívny červotoč a nepriaznivé okolnosti vyvolané požiarom kostola roku 1761. Umožnilo presnejšie vymedziť vzťahy jednak k dielu Majstra Pavla z Levoče a jednak k miestnej tvorbe, lebo v literatúre sa vždy poukazovalo na spoločné znaky

a vzťahy k hlavnému oltáru vo farskom kostole sv. Jakuba v Levoči.

Ak obidva oltáre porovnáme, banskobystrický vyzerá ako zmenšený a zjednodušený predobraz levočského, pričom berieme do úvahy aj to, že oltár sv. Barbory bol určený pre pomerne malú a nízku kaplnku v porovnaní so svätyňou v Levoči. Avšak do daného prostredia zapadá citlivo volenými proporciami práve tak harmonicky ako levočský. Stupňovité pätky prípor poznáme na predelách ďalších troch oltárov z Pavlovej dielne, a to na hlavnom oltári a na oltári sv. Mikuláša v Levoči a na hlavnom oltári sv. Juraja v Spišskej Sobote. Ďalšími zhodne riešenými motívmi sú napr. prípor prerastajúce organicky do archy, lišta z prepletaných prútov na spodnej časti predely, baldachýn z prepletaných fiál v skrini, ktorej krycia doska vybieha v strede mierne do špičky a opätovne ju zdobí rotujúci úponok. Konzoly pod P. Máriou a sv. Jánom opakujú prelamané vyrezávané koše po stranách levočskej predely. Tiež zadná strana bystrickej archy a predely je starostlivo vypracovaná a naznačuje architektonické členenie. Veľmi podobné sú aj baldachýny nad reliéfmi krídiel. Všetky oltáre z Pavlovej dielne majú na spodnej časti skrine soklík; bystrický sa nezachoval, avšak o jeho pôvodnej existencii svedčia stopy v dolnej časti skrine. Bol zrejme natoľko červotočom zničený, že pri reštaurovaní pred prvou svetovou vojnou sa nepokúsili o jeho obnovu a nestalo sa tak ani pri poslednom reštaurovaní.

Po skončení rozsiahlych reštaurátorských prác, ktoré oltáru vrátili jeho pôvodný vzhľad, sa ukázalo, že za autora návrhu na oltár, stredovekého „Visierungu“, možno na základe analógií s výstavbou levočského hlavného oltára pokladať Majstra Pavla.

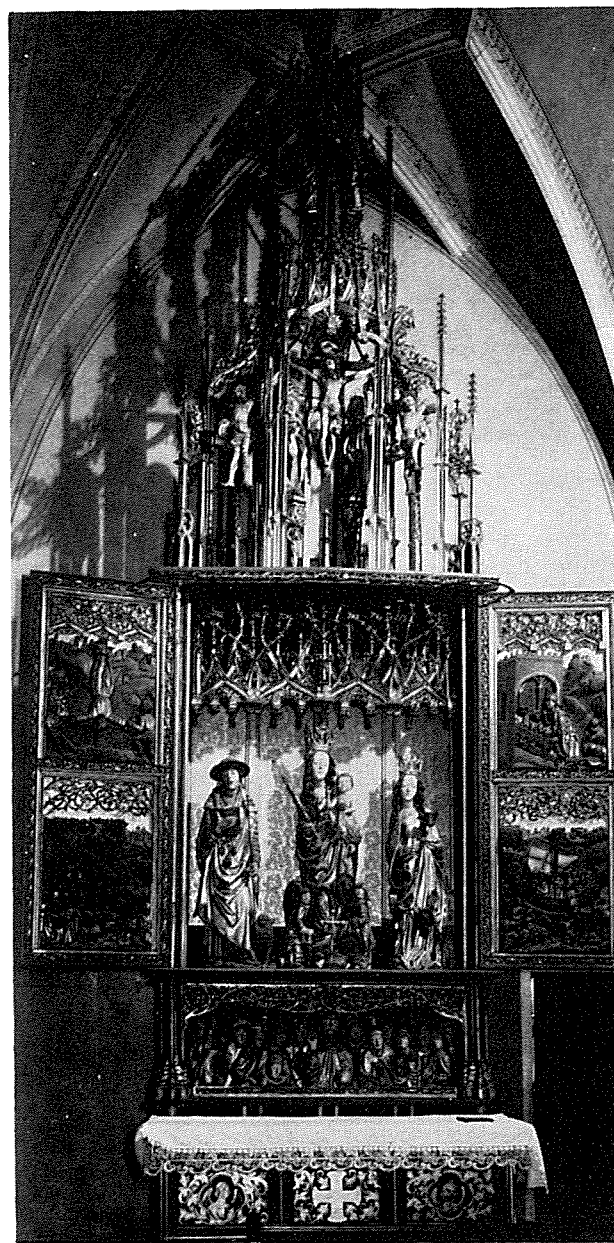
Predpokladáme, že Majster Pavol svoju činnosť na Slovensku začal v Banskej Bystrici, kam ho so všetkou pravdepodobnosťou povolal Ján Thurzo. Tento podnikateľ a majiteľ baní pochádzajúci zo spišskej obchodníckej rodiny žil v poslednej tretine 15. storočia dlhší čas v Krakove a bol tiež členom tamojšej mestskej komisie, ktorá dozerala na prácu na Stossovom oltári Smrti P. Márie pre krakovský Mariánsky kostol.⁵ Vzhľadom na dôvernú znalosť tohto krakovského oltára, ktorá sa často v Pavlovom diele prejavuje, predpokladáme, že Pavol istý čas v Stossovej krakovskej dielni pracoval a že tam ho Thurzo poznal. Začiatkom deväťdesiatych rokov 15. storočia sa Thurzo usadil v Banskej Bystrici, kde spolu s Fuggerovcami založili prosperujúcu banskú spoločnosť na ťažbu a spracovanie medi. V tom období sa v Banskej Bystrici zapodievali otázkou nového hlavného oltára pre mestský farský kostol P. Márie. Podľa tradície, ktorá nebola dosiaľ archívne doložená, tento hlavný oltár — takisto oltár Smrti P. Márie — vytvoril Majster Pavol. Oltár sa stal obeťou veľkého požiaru chrámu roku 1761. Ak bol jeho autorom skutočne Pavol, znamenalo by to, že koncom 15. storočia musel už v Banskej Bystrici pracovať. Bolo by teda len prirodzené, že jeho prítomnosť využila aj Plathova rodina a objednala u neho oltár pre rodinnú kaplnku.

Bystrická archa je oproti levočskej oveľa plytšia. Jej tri sochy, štíhle postavy realizované vo vysokom reliéfe, vykazujú výraznú vertikálnu tendenciu. V porovnaní s levočskými riasenie odevov je plošnejšie, plytšie a priliehavejšie. Ak porovnáme madonu z levočského hlavného oltára s bystrickou, levočská má plnšiu, okrúhlejšiu tvár a v tele je silnejšia; vlasy, ruky, rúška na vlasoch sú modelované rovnakým spôsobom. V Banskej Bystrici je však rúška veľmi dlhá⁶ a vytvára oblúkový záhyb pridržiavaný ľavou rukou Ježiška, odkiaľ spadá, zakončená ušnicou, pred ľavú nožičku. Tvár bys-

trickey madony je užšia, s oveľa vyšším čelom, proti levočskej je zduchovnená natoľko, že dostáva výraz určitej manieristickej blazeovanosti. Teličko dieťaťa je až na niektoré drobnosti stvárnené takisto ako v Levoči. Podľa názoru Ewy Trajosovej⁷ modelácia obličaja bystrickey madony je veľmi príbuzná modelácii tváre P. Márie na reliéfe Kladenie do hrobu na Mariánskom oltári v Krakove.

Rúcho levočskej madony je naskladané do oveľa bohatších a vyšších záhybov, povrch postavy je rozčlenený oveľa plastickejšie, čím získava zdanie plného objemu, šírky aj monumentalitu. Drapéria pláštá bystrickey madony je pokojnejšia, jeho spodný okraj dvíhajú dvaja anjelíci do veľkých dekoratívnych záhybov ušnicového tvaru. Podobne ako v Levoči, aj bystrická madona stojí na polmesiaci, ktorého personifikovaná tvár leží na podlahe. Niektoré modelačné prvky, ktoré sa uplatňujú na bystrickey soche, sa objavujú na madone hlavného oltára sv. Vavrinca v Hrabušiciach z druhého desaťročia 16. storočia. Je to príbuzná celková modelácia tváre, prameň stočených vlasov pod pravicou madony, dlhá rúška končiaca pod chrbátom dieťaťa a podobná modelácia spodnej časti pláštá.

Sv. Hieronym s levom má výrazne modelované starecké ruky aj obličaj, blízke jednak sv. Jakubovi zo skrine hlavného oltára, jednak pastierovi s klobúkom zo skupiny Narodenia v Levoči. Rúcho je také isté ako na Pavlovej soche levočského sv. Jána Almužníka z oltára sv. Mikuláša; pomerne tesne sleduje tvar tela, iba vpredu nad pokrčeným kolenom sa skladá do lomených miskovitých záhybov. V Levoči stavec sv. Ján pridržiava ľavicou, v ktorej drží mešec, spodný okraj pláštá tak, že vytvára veľkú prehnutú ušnicu, spôsobujúcu dynamické nepravdelné nakrčenie pri pravom kolene. Predpokladáme, že Pavol, ktorý veľmi často pracoval podľa predlôh, najčastejšie podľa Dürerovej grafiky, vychádzal pri bystrickey aj levočskej postave z Dürerovho listu z roku 1492 Sv. Hieronym vyťahuje levovi trň. E. Trajosová⁸ poukazuje na to, že hlava bystrického svätca je príbuzná tomu istému svätcovi v jednom cvikli Mariánskeho oltára v Krakove.



Oltár sv. Barbory v Banskej Bystrici pred reštaurovaním. Foto Štátny ústav pamiatkovej starostlivosti (ŠÚPS)

Tvár sv. Barbory je modelovaná podobne ako madonina, svätici však chýba temeno hlavy, kusy okraja pláštá, ako aj časť spodnej partie postavy s podstavcom, čo, samozrejme, celkový postoj aj vzhľad sochy skresľuje. Pri poslednom reštaurovaní boli odstránené aj nevhodné novo-

dobé doplnky. Barborin obličaj je blízko príbuzný tvári hrabušickej madony celkovou modeláciou, spôsobom stvárnenia očí a silne vystupujúcej poduškovitej brady. Škoda, že hrabušický oltár dosiaľ nereštaurovali, pretože novšia polychrómia značne skresľuje predovšetkým madoninu tvár. Predpokladáme, že aj Barborin plášť bol pôvodne riešený podobne, aspoň v spodnej časti. Podvihnutý rožtek pláštá pridržiavaný pod kalichom Barborinou ľavou rukou má v Pavlovom diele takisto svoju paralelu, a to na soške tej istej svätice z bývalého oltára P. Márie v Okoličnom. J. Homolka⁹ sa domnieva, že obidva vznikli podľa dnes neznámej predlohy podunajského pôvodu. Avšak motív vyťahnutého rožteka pláštá sa vyskytuje aj v hornorýnskom sochárstve z druhej polovice 15. storočia.¹⁰

Námet skupiny štrnástich pomocníkov s Kristom v strede, ktorý sa objavuje v predele, sa opakuje v Pavlovej dielni ešte raz, a to ako maľovaná tabuľa v predele oltára sv. Mikuláša v Levoči. Vyvodzujeme z toho, že pre toto zoskupenie Pavol použil grafickú predlohu. Pre postavu žehnajúceho Krista mohol použiť rytinu Majstra ES (L.571). Bystrický Kristus silne pripomína Krista zo strednej skupiny postáv v predele oltára P. Márie v Blaubeuren, kde je znázornený podobným spôsobom. Pavlovmu výtvarnému prejavu stoja najbližšie štyria svätci vľavo, Juraj, Krištof, Pantaleon a Eustach. Modelácia Jurajovej hlavy sa opakuje na obidvoch neskorších jazdeckých sochách sv. Juraja, a to v Levoči a v Spišskej Sobote, z druhého desaťročia 16. storočia. Natočením hlavy hore, pohľadom aj tvárou je Krištof blízky apoštolovi a susednému Judášovi z predely levočského hlavného oltára, podobne ako Pantaleon mladému apoštolovi, zakusujúcemu do sústa. Pantaleonova tvár pripomína i sediaceho Krista-trpiteľa z farského kostola v Prešove. Kristova tvár je zasa blízka Kristovi z levočskej predely. Na ďalších tvárach polopostáv z predely sa spôsob Pavlovej modelácie len veľmi voľne opakuje v niektorých partiách, predovšetkým na očiach a bradách. Úsilie opakovať Pavlov spôsob modelácie čo najúplnejšie dodáva tvárom svätíc jemne karikujúci nádych. Účes sv. Barbory opakuje účes tej istej svätice v Okoličnom, s ktorou



Sv. Hieronym. Foto D. Filová



Madona. Foto M. Společníková



Sv. Barbora po reštaurovaní. Foto I. Meszárošová



Sv. Barbora po očistení a zatmení. Foto ŠÚPS



Predela. Foto V. Rudnický

má susedná sv. Katarína spoločný motív pridržiavania vyhrnutého rožteka pláštá rukou.

Približne až potiaľ sa stretávame na oltári sv. Barbory vo väčšej či menšej miere s charakteristickým Pavlovým spôsobom modelácie a rezbárskym rukopisom, ako ho poznáme z jeho autentického diela, hlavného oltára vo farskom kostole v Levoči. Ak však prihliadneme na spomínanú tradíciu o Pavlovom autorstve bývalého hlavného oltára v Banskej Bystrici, je potrebné za podmienky jej akceptovania mať na mysli, že pre Pavla bol oltár sv. Barbory vedľajšou prácou, na ktorej spolupracovali vo veľkej miere aj ďalší rezbári.¹¹ V období práce na tomto oltári totiž Pavol dokončil nielen hlavný bystrický oltár, ale odišiel potom do Levoče, kde vyrezal sochy sv. Leonarda a Jána Almužníka na oltári sv. Mikuláša datovanom rokom 1507, skupinu Narodenia a sústredil sa už plnou mierou na tamojší hlavný oltár, o ktorom je prvá správa z roku 1508. Je len pochopiteľné, že

toto vypätie a sústredenie sa na úspešné realizovanie takej dôležitej objednávky, sprostredkovanej zrejme zasa Jánom Thurzom, ktorý sa po roku 1500 vrátil do rodového sídla Levoče a tam roku 1508 zomrel, odvieďlo Pavla od práce na bočnom oltári, určenom pre súkromnú kaplnku.

Môžeme predpokladať, že architektúru a dekoratívne rezby oltára sv. Barbory uskutočnili pomocníci. Pavol sám vyrezal pre tento oltár sochu sv. Hieronyma a madonu.¹² Vzhľadom na svoju tvár sa nám Barbora javí skôr ako dielo veľmi nadaného pomocníka, už spomínaného Majstra z Hrabušíc. Je tiež možné, že tento majster pracoval aj na madone a že Pavol jej dal len konečnú virtuóznú úpravu — jej tvár a niektoré paralely s hrabušickou madonou túto myšlienku navodzujú. Na predele mal hlavný podiel zrejme tento majster. Pavol so všetkou pravdepodobnosťou domodeloval Krista a štyroch svätcov vľavo, na ostatných tvárach sa



Hlavný oltár sv. Vavrinca v Hrabušiciach. Foto ŠÚPS

Pavlov vyhranený spôsob modelácie rozplýva. Pre hrabušického majstra svedčí aj určitá hranatosť obličajov, ako ju poznáme na hlavách sv. Vavrinca a Štefana v Hrabušiciach.

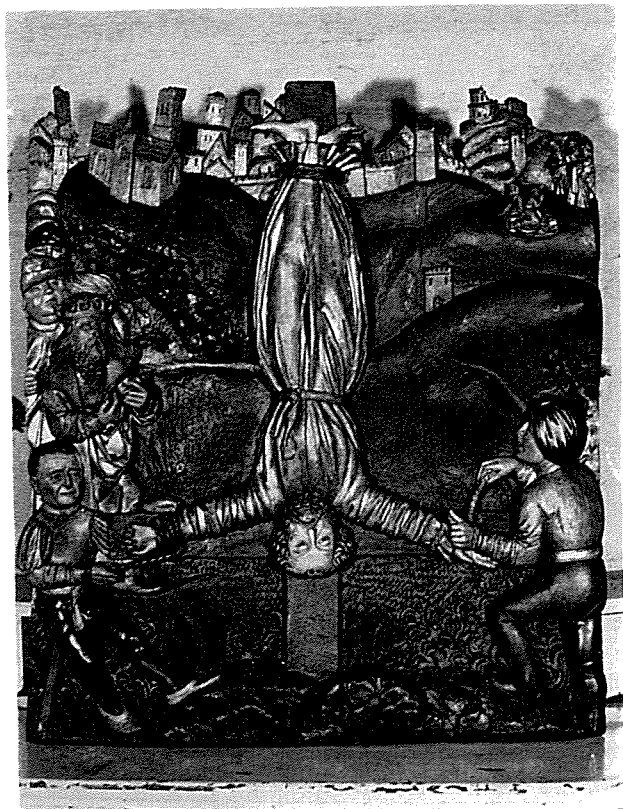
Pavol použil predlohy aj pre výjavy na reliéfoch: jednu poznáme presne, a to Dürerov grafický list Smrť 10 000 mučeníkov (B.117).¹³ Pavol túto kompozíciu redukuje na oveľa menší počet postáv, aj v podaní krajiny. Smrť patrónky Kolína n. R. sv. Uršuly a jej družiek bola častým námetom v neskorogotickom maliarstve, predovšetkým na dolnom Rýne. Pavlovi ako predloha slúžil asi niektorý dobový grafický list. Výjav však podáva po svojom, s malým počtom postáv a v hornatej krajine; Kolín sa rozkladá na kopci a Rýn je naznačený ako jazierko. Do kopcovitého prostredia s mestom v pozadí je vložená Smrť sv. Petra a podobne aj výjav Sv. Leonard oslobodzuje väzňa, kde sa na vysokom vrchu vypína mohutný hrad. Je isté, že aj pre tieto výjavy Pavol siahol k dnes

neznámym predlohám. Že tu boli, potvrdzuje — zdá sa — mnišsky habit sv. Leonarda, zhodný na bystrickom reliéfe s Pavlovou sochou toho istého svätca z oltára sv. Mikuláša v Levoči. Leonardova kutňa je taká istá ako kutne mníchov z Dürerovho cyklu zo života sv. Benedikta (okolo roku 1500).¹⁴

Aj keď návrhy na jednotlivé výjavy sú od Pavla na základe predloh, stopy jeho slohu sú na nich nepatrné. Sv. Leonard je tvárou blízky sv. Pantaleonovi z predely, sv. Uršula je celkovým držaním tela vzdialeným ohlasom madony zo skupiny Narodenia, sv. Peter má tú istú podobu ako v predele so skupinou Poslednej večere v Levoči. V porovnaní s reliéfmi levočského hlavného oltára sú bystrické oveľa živšie, postavy plastickejšie a kompozične zoskupované do diagonál. Sú dielom Pavlovho pomocníka, ktorého však nestotožňujeme s hrabušickým majstrom; tento rezbár mal zmysel pre pohyb, živé podanie deja a usiloval sa aj o určitú indivi-



Oltár sv. Barbory v Banskej Bystrici, Smrť sv. Uršuly, detail. Foto V. Rudnický



Smrť sv. Petra. Foto ŠŮPS

dualizáciu a charakteristiku svojich postáv na základe poučení získaných okrem iného aj z podunajskej oblasti,¹⁵ ako o tom svedčia niektoré detaily.

Prácou celkom inej ruky sú postavy zo štítu. Môžeme predpokladať, že Pavol odišiel do Levoče krátko po J. Thurzovi a svojho najdôležitejšieho pomocníka, budúceho Majstra hrabušického oltára, vzal so sebou. Aby splnil svoj záväzok, bol teda zrejme nútený prenechať vyrezanie sôch do nadstavca inému majstrovi, ktorý potom dodal skupinu Ukrižovania s lotrami a sochy sv. Wolfganga a Vavrince. Jeho postavy sú štíhle, v miernom kontraposte, ktorý tlmí vzrušenie vyjadrené pohybom tela, gestikuláciou a výrazom tváre. Spodný odev postáv spadajúci k zemi sleduje telesný objem v dlhých plytkých záhyboch a tvorí tak protiklad k hlbokým dynamickým drapériám pláštá, ktorého okraje vytvárajú veľké rožtky, ušnice a prehyby. Spodnú časť Máriinej tváre prikrýva rúška; voľne prehodený vrchný závoj spadá jedným koncom pod pravicu, ktorá pridržiava druhý koniec. Týmto gestom rezbár naznačil bolestnú bezmocnosť, ktorá sa na tvárach prejavuje hlbokými vráskami okolo úst a nakrčným obočím nad koreňom nosa. Pôvodca týchto sôch vyšiel z domácich tradícií, no súčasne použil aj niektoré prvky z viedenskej pogerhaertovskej tvorby, ktorá, ako na to upozornil J. Homolka,¹⁶ značne ovplyvnila sochársku tvorbu na strednom Slovensku, najmä v Banskej Bystrici a jej okolí.

Pre obrazy na zadných stranách krídiel Pavol získal majstra, ktorého tvorbu ani na Slovensku, ani v cudzine inakšie nepoznáme. Všetky štyri výjavy prekvapujú monumentalitou kompozície, poznamenananej slávnostnou statickosťou postáv aj scény. Obidve trojice svätcov a Smrť sv. Barbory sú začlenené do plasticky modelovanej horskej krajiny s väčšími vodnými plochami. Na vrcholcoch hôr sa rozkladajú malebné členité hrady a nad krajinou sa klenie obloha, pokrytá tmnými chmármi. Postavy sú oblečené do bohatých ťažkých odevov, väčšinou už renesančných. Svoje kompozície maliar prevzal z predlôh. Pre výjav Sv. Barbora rúca modlu to bol Dürerov grafický list Zvestovanie z roku



P. Mária zo štítu oltára. Foto ŠŮPS



Sv. Helena, sv. Longinus, sv. Alžbeta. Foto V. Rudnický

1503,¹⁷ z ktorého prevzal architektúru. Výjav sa odohráva v otvorenej sieni s arkádami zdobenými sochami, prechádzajúcej vpravo do gotického chrámového priestoru. Na Dürerovom liste sú namiesto sôch okrúhle otvory, avšak obraz Judita s Holofernovou hlavou bol prevzatý, azda vzhľadom na svoj obsah, bez zmeny. Podobne sa v horskej krajine odohráva Smrť sv. Barbory, takisto sa opierajúca o Dürerovu predlohu (Státie sv. Kataríny, Panofsky 340). Dramaticky stvárnenú prírodu tu dopĺňa slnko, zvláštny útvar, z ktorého šľahajú jazyky svetelných plameňov. Vl. Wagner však usudzuje, že na týchto obrazoch je znázornená legenda o sv. Kataríne.¹⁸

Postavy na obidvoch horných obrazoch majú pri sebe atribúty; stoja na holej zemi, okolo bosých nôh rastie bohatá nízka vegetácia. Diferencované obličaje postáv majú silný portrétový charakter. Stoja vedľa seba zahľadené každá



Sv. Barbora rúca modlu, detail. Foto T. Leixnerová

iným smerom a ponorené do vlastného myšlienkového sveta bez akéhokoľvek viditeľného vzájomného vzťahu; navzájom ich púta prežité utrpenie a smrť za spoločné presvedčenie, teda puto čisto duchovného rázu. Každá z nich sa od krajinného prostredia odľučuje ako samostatná jednotka; prostredie vytvára kulisu, ktorá by bez postáv tvorila pôsobivý krajinársky výsek.

Maliar týchto obrazov vyšiel z norimberského umeleckého prostredia, kde ho rozhodujúcim spôsobom ovplyvnila tvorba A. Dürera. Predpokladáme, že náš maliar mal možnosť poznať ju z bezprostrednej blízkosti, možno aj priamo v majstrovej dielni. Svedčí o tom veľká miera realizmu v kompozícii jednotlivých priestorov, predovšetkým krajinárskych. Krajiny sú typicky dürerovské, ako ich poznáme z jeho obrazov a grafických listov; chápu sa už ako samostatný výsek videnej prírody a v perspektívnej skratke. Tá sa uplatňuje aj pri znázornení interiéru, predovšetkým otvorenej siene, avšak správne podanie vnútrajšku neskorogotickej kaplnky sa maliarovi celkom nepodarilo. Jednotlivé postavy, charakterizované podľa veku aj stavu, sú podané v prirodzených telesných proporciách a gestách. Bohaté rúcha renesančného strihu sa skladajú do neskorogotických drapérií na pláš-



Smrť sv. Barbory. Foto V. Rudnický

toch a rúškach. Ohlasom zanikajúcej gotiky sú dekoratívne použité písmená na obrubách plášťov a drahokamy na okrajoch výstrihov; dedičstvom 15. storočia je aj motív drobných kvitnúcich rastlín v popredí scén. Podanie listnatých stromov má svoje paralely jednak u Dürera, jednak v maliarstve Podunajskej školy,¹⁹ podobne ako slnko na obraze sv. Barbory. Dürov kolorit pripomína aj farebná skladba obrazov s prevládajúcimi sivými a zelenými tónmi na pozadí a s fialovými, olivovými a karmínovými na odevoch, s ktorými pôsobivo kontrastujú biele rúšky a závoje, žlté a oranžové súčasti odevov, červeň striech a slnko. Tmavé tóny, radené k sebe veľmi uvážene, súčasne sýte a svieže, dodávajú výjavom pôsobivé čaro a do-

jímavú náladu, dokresľujúcu ich vnútorný obsah. Malba sama je pritom uskutočnená drobnými ťahmi štetca so zmyslom pre presný tvar a plastickú modeláciu objemu, povrchu a priestoru. Obrazy sú dielom jedného z najpokročilejších maliarov, ktorí začiatkom 16. storočia na Slovensku pôsobili; umelec nám azda zanechal svoj portrét v hlave mladého muža s baretom zdobeným pštrosími perami na obraze Sv. Barbora rúca modlu.²⁰

Na banskobystričskom oltári sv. Barbory sa stretávajú staršie domáce tradície a nové dobové tendencie, ktoré prichádzali predovšetkým z južného Nemecka, Podunajska a Viedne. Predpokladáme, že Pavol prišiel do Banskej Bystrice z krakovskej dielne V. Stossa niekedy v deväťdesiatych rokoch 15. storočia. Hlavný oltár Smrti P. Márie vo farskom kostole, ústnou tradíciou uvádzaný ako jeho dielo, sa nezachoval. Na prelome storočia Pavol pracoval už aj na oltári sv. Barbory a keď po roku 1500 odchádzal do Levoče, tento oltár nebol hotový. Avšak vzhľadom na návrh na oltár a na sochy sv. Jána Almužníka a Madony Pavol sa tu javí ako ho-

Poznámky

¹ ENTZ, G.: Neuere Beiträge zur spätgotischen Holzplastik im mittelalterlichen Ungarn. Acta historiae artium, 18, 1972, s. 255 uvádza v plnom znení listinu vikára Michala z roku 1478, podľa ktorej Michal vysvätil kaplnku a jej oltáre 10. februára 1478 a 23. februára toho istého roku sochy P. Márie, sv. Hieronyma a Barbory, ďalej kríž a pozlátané strieborné sochy obidvoch svätých (pravdepodobne hermy).

² Na zadných stranách krídiel na deliacej strednej lište nápis: 1.5.0.9. AN. DEM.TAG.SANCT.YPOLITI. IST.GEEND.WORDEN.DISSE.TAPHEL.

³ Táto tendencia, ktorá má svoj pôvod v oltári N. Gerhaertsa v dome v Kostnici, sa na Slovensku — súdiac podľa zachovaných diel — uplatnila iba v niekoľkých prípadoch až začiatkom 16. storočia, a to práve v dielni Pavla z Levoče a jeho okruhu.

⁴ Reštaurátorské práce vykonal kolektív reštaurátorov: A. Drechsler, O. Dzúrik, D. Filová, I. Mészárosová, M. Spoločníková.

⁵ DETTLOF, S.: Wit Stosz. Tom 1. Wrocław 1961, s. 255.

⁶ Rúška spadajúca v dlhom špicatom končeku po

tovej umelec s vyhraneným osobným štýlom, virtuóznym rezbár, ktorý vo svojom výtvarnom prejave spája nielen poznatky a poučenia získané z diela Víta Stossa, ale aj formálne prvky prevzaté z podunajskej oblasti, z ktorých niektoré majú svoj pôvod v diele Nicolasa Gerhaertsa.

Aj keď niektoré postavy a výjavy rezbárskej časti vznikli podľa grafických listov A. Dürera, vplyv veľkého nemeckého maliara nastupujúcej renesancie sa najvýraznejšie prejavuje na obrazoch, ktoré spolu s dielom Majstra MS tvoria to najlepšie, čo sa na Slovensku z obdobia doznievajúceho gotického slohu v tabuľovej maľbe zachovalo.

Z nápisu na zadných stranách krídiel usudzujeme, že práce na oltári sv. Barbory boli na nejaký čas prerušené — trvalo zrejme dlhší čas, kým Pavol našiel rezbára, resp. maliara, ktorému alebo ktorým dokončenie oltára zveril. Avšak vďaka Pavlovej celkovej koncepcii a zhotoveniu, resp. úprave najdôležitejších častí oltár sv. Barbory pôsobí ako ucelené dielo plne odrážajúce dobu, v ktorej vzniklo.

jednej strane Máriinej hlavy sa často objavuje na hornorýnskych plastikách, napr. obr. č. 34, 39, 64, 88 a 89 v katalógu výstavy Spätgotik am Oberrhein, Karlsruhe 1970.

⁷ POLAK-TRAJDOS, E.: Więzi artystyczne Polski ze Spiszem i Slowacją od połowy XV. do początków XVI. wieku. Warszawa 1970, s. 44—45.

⁸ POLAK-TRAJDOS, E.: c. d., s. 46—47.

⁹ HOMOLKA, J.: Stredoveká plastika na Slovensku. Bratislava 1972, s. 87.

¹⁰ Katalóg výstavy Spätgotik am Oberrhein, Karlsruhe 1970, č. obr. 16, 44, 57, 67.

¹¹ Wiese in: SCHÜRER, O. — WIESE, E.: Deutsche Kunst in der Zips. Brünn 1938, s. 192 predpokladá, že oltár zadali Pavlovi, ktorý však na ňom pracoval len veľmi málo a jeho zhotovenie prenechal Majstrovi z Hrabušíc, ktorému okrem tamojšieho hlavného oltára z doby okolo 1515 pripisuje ešte ďalšie diela z Pavlovho okruhu. RADOCSAY, D.: A középkori Magyarországi faszobrai, Budapest 1964, s. 120—121 pokladá bystrický oltár za dielo rezbára, ktorý pracuje hrubšie ako Pavol. Vzhľadom na letopočet 1509 predpokladá, že

levočský oltár bol vzorom pre bystrický a že autor bystrického oltára bol v stálom styku s levočskou dielňou, z ktorej aj možno vyšiel.

¹² ENTZ, G.: c. d., s. 255, cituje in extenso aj ďalšiu listinu vikára Michala, a to z roku 1491. Vikár v nej uvádza že vdova N. Platha Barbora požiadala o udeľenie odpustkov k určitým sochám, z nich tri drevené sú na oltári sv. Barbory, a to P. Mária, Barbora a Hieronym a tam sú aj tri strieborné, ku cti sv. Kríža, Hieronyma a Barbory. Entz hovorí aj o odpustkovej listine z roku 1477, ktorú poznáme iba z prepisu v bansko-bystrickom schematizme k roku 1876. Táto listina však hovorí o medených sochách svätcov, nad čím sa pozastavil autor schematizmu, aj Entz. Listina vikára Michala materiál prvých troch sôch nespomína, avšak vzhľadom na to, že bystrický patriciát zbohatol z doľovania medi, existencia takýchto sôch by bola možná. Na základe týchto listín Entz chce poukázať na to, že dnešné sochy oltára sv. Barbory museli byť roku 1477 už v práci a že Pavol, ktorý sa podľa neho narodil medzi rokmi 1455—1460 a patrila k okruhu V. Stossa, pracujúceho roku 1477—1489 na Mariánskom oltári v Krakove, tri hlavné postavy vyrezal oveľa skôr ako sa predpokladá a že tak veľmi skoro priniesol Stossov sloh do Banskej Bystrice. Dodáva však, že v tomto smere bude potrebné vykonať ešte ďalšie výskumy. Vzhľadom na celý rad okolností, predovšetkým sloh sôch a časové možnosti, Entzov názor nemožno pokladať za prijateľný.

¹³ Na tento pôvod ako prvá poukázala HOFFMANN, E.: Die Verwendung von Stichen im Kunstbetrieb

Алтарь святой Варвары в г. Банска Быстрица из мастерской Павла из г. Левоча

Капелла святой Варвары в приходской церкви в городе Банска Быстрица была построена около 1477 года. Ее створчатый алтарь, судя по надписи, был закончен в 1509 году. Этот алтарь относится к числу наиболее значительных словацких церковных произведений. Его реставрация в 1966—1975 годах позволила более точно определить отношение к творчеству мастера Павла из города Левоча и к местному творчеству.

На основании сравнения с главным алтарем церкви святого Якуба в городе Левоча можно судить, что банскобыстрицкий алтарь является уменьшенным образом левочского алтаря и что автором его концепции тоже является мастер Павел. Автор предполагает, что мастер Павел начал свою деятельность в Словакии в городе Банска Быстрица и что он прошел мастерскую Вита Стосса (Ствоша) в Кракове, где с ним, видимо, познакомился Ян Турзо, который пригласил его в г. Банска Быстрица. Банскобыстрицкий алтарь в настоящей работе сравнивается также с другими про-

изведениями из округа мастера Павла, автор находит в них аналогии и ищет для них возможные образцы. Она обращает внимание на то обстоятельство, что алтарь возник в период большого рабочего напряжения мастера Павла, когда тот уже работал в городе Левоча, и что алтарь в значительной мере является произведением его мастерской.

Общая концепция алтаря является произведением мастера Павла. Архитектура и декоративная резьба являются результатом работы его мастерской. Рукам Павла автор приписывает статуи Мадонны и святого Иеронима, окончательное оформление статуи святой Варвары, Христа и четырех святых на пределе налево от него. Талантливому помощнику Павла, мастеру из села Грабушице, она приписывает статую святой Варвары и предел, оформленный Павлом. Произведением другого помощника являются рельефы на створках алтаря. Фигуры на щите вырезал другой мастер, вероятно после отъезда Павла и мастера из села Гра-

бушице в г. Левоча. Фигуры на задних створках алтаря написал другой мастер, о котором автор считает, что он был выходцем из нюрнбергской художественной среды, где на него оказало влияние творчество Альбрехта Дюрера. Возможно, что художник изобразил самого

себя в качестве юноши с беретом на картине святая Варвара опрокидывает идола. Его произведения вместе с творчеством мастера MS автор считает вершиной отзвуков готики в настенной живописи в Словакии.

Ungarns. Der Kenner, Budapest 1931, s. 69. K tejto problematike aj CIDLINSKÁ, L.: Dürerova grafika v dielni Pavla z Levoče, Monumentorum tutela, v tlači.

¹⁴ WINKLER, F.: Albrecht Dürer. Berlin — Leipzig 1928, obr. 198—209.

¹⁵ HOMOLKA, J.: c. d., s. 87.

¹⁶ HOMOLKA, J.: c. d., s. 87; RADOCSAY, D.: c. d., s. 124 poukazuje na súvislosti s turčianskou plastikou, totiž so sochami sv. Mikuláša a Juraja z Nitrianskej Poruby so sv. Wolfgangom.

¹⁷ Na použitie niektorých motívov z Dürerovho cyklu Život P. Márie poukázala HOFFMANN, E.: A régi Magyarországi festészet nürnbergi kapcsolatai, 1933.

¹⁸ WAGNER, Vl.: Neskoro-gotická tabuľová malba slovenská. Historický zborník Matice slovenskej, 18, s. 203—204. Wagner vychádza z Künstleho Ikonographie der Heiligen, Freiburg 1926. Predpokladá, že obrazy boli pôvodne určené pre iný cieľ, iný kostol alebo kaplnku a že pôvodne zobrazovali výjavy zo života sv. Kataríny. Podľa neho za to hovorí sám oltár, ktorý nie je pre kaplnku sv. Barbory vhodný, lebo je príliš veľký. Vskutku z legendy o sv. Kataríne sa na obrazoch objavujú dva motívy, a to dišputácia sv. Barbory a nesenie duše svätice do neba.

¹⁹ O Dürerovi a maliarstve Podunajskej školy pozri: STANGE, A.: Malerei der Donauschule. München 1964, passim.

²⁰ WIESE, E.: c. d., s. 71 takisto pokladal hlavu tohto mladíka za autoportrét maliara vzhľadom na jej natočenie k divákovi.

бушице в г. Левоча. Фигуры на задних створках алтаря написал другой мастер, о котором автор считает, что он был выходцем из нюрнбергской художественной среды, где на него оказало влияние творчество Альбрехта Дюрера. Возможно, что художник изобразил самого

себя в качестве юноши с беретом на картине святая Варвара опрокидывает идола. Его произведения вместе с творчеством мастера MS автор считает вершиной отзвуков готики в настенной живописи в Словакии.

Der Altar der Hl. Barbara in Banská Bystrica aus der Werkstatt des Meisters Paul von Levoča

Die Kapelle der Hl. Barbara in der Pfarrkirche zu Banská Bystrica entstand um das Jahr 1477. Ihr Flügelaltar wurde der Inschrift nach im Jahre 1509 beendet. Dieser Altar gehört zu den bedeutungsvollsten slowakischen Retabeln. Seine Restaurierung in den Jahren 1966—1975 ermöglichte die Beziehung zum Werk des Meister Paul von Levoča und auch zum lokalen Schaffen genauer zu bestimmen.

Auf Grund des Vergleichs mit dem Hauptaltar der Kirche des Hl. Jakob in Levoča kann man schließen, dass der Altar in Banská Bystrica ein verkleinertes Vorbild jenes in Levoča ist und dass auch seine Konzeption vom Meister Paul stammt. Die Autorin setzt voraus, dass Meister Paul mit seiner Tätigkeit in der Slowakei in Banská Bystrica begann und dass er auch in der Werkstatt von Veit Stoss (Stwosz) in Krakau arbeitete, wo er wahrscheinlich mit Ján Thurzo bekannt wurde, der ihn nach Banská Bystrica berief. Sie vergleicht den Altar in Banská Bystrica mit anderen Werken aus dem Umkreis des Meisters Paul, findet Analogien und sucht eventuelle Vorlagen. Sie macht darauf aufmerksam, dass der Altar zur Zeit der grossen Arbeitsaufbietung des Meisters Paul entstanden war, als schon Paul in Levoča wirkte, und dass der Altar in wesentlichem Masse eine Arbeit seiner Werkstatt ist.

Die Gesamtkonzeption des Altars ist ein Werk des Meisters Paul. Die Architektur und die dekorativen Schnitzereien stellen die Arbeit der Werkstatt dar. Pauls Händen schreibt die Autorin die Statue der Madonna und des Hl. Hieronymus, die Schlussbearbeitung der Statue der Hl. Barbara, des Christus und der vier Heiligen auf der Predella links von ihm zu. Pauls begabtem Gehilfen, dem Meister von Hrabušice, schreibt sie die Statue der Hl. Barbara und die von Paul bearbeitete Predella zu. Das Werk eines anderen Gehilfen sind die Reliefs an den Flügeln des Altars. Die Gestalten auf dem Giebel schnitzte ein weiterer Meister wahrscheinlich nachdem Paul und der Meister aus Hrabušice nach Levoča weggegangen sind. Die Gestalten an den hinteren Altarflügeln malte ein anderer Meister, von dem die Autorin glaubt, dass er aus dem Nürnberger Künstlermilieu stammte, wo ihn das Schaffen Albrecht Dürers beeinflusste. Der Maler hat sich vielleicht als Jüngling mit dem Barrett auf dem Bilde selbst dargestellt. Sein Werk zusammen mit dem Schaffen des Meisters MS hält die Autorin für den Höhepunkt der letzten Phase der Gotischen Tafelmalerie der Slowakei.

Pokus o vymedzenie maliarskych okruhov na Spiši v prvej polovici 16. storočia

ANTON C. GLATZ

Predmetom našej štúdie je spišská tabuľová malba prvej polovice 16. storočia, najmä náplň krídlových oltárov, menej už votívnych obrazov a epitafov.¹ Všimneme si aj niektoré nástenné malby, do istej miery spojené s produkciou tabuľového maliarstva druhej štvrtiny 16. storočia.

Nakoľko nás zaujíma predovšetkým určenie dielenských okruhov, budú informácie o štruktúre jednotlivých diel stručné. Pokúsime sa roztriediť veľmi početný a rôznorodý materiál tak, ako sa nám javí dnes, t. j. po roku 1971, a predložiť ho ako pracovné tézy pre diskusiu a ďalšie bádanie.

Za základnú literatúru k otázkam stredovekej tabuľovej malby pokladáme diela starších domácich a zahraničných historikov umenia, ako boli V. Wagner, I. Genthon, D. Csánky, E. Wiese a D. Radocsay.² Z ďalších prác bádateľov oceňujeme predovšetkým evidenčné a súpisové diela.³

Okrem malieb už začlenených do jednotlivých autorských či dielenských okruhov chceme zaradiť niektoré práce do okruhov, ktoré sme výskumom určili (v mnohých prípadoch opravujeme svoje vlastné omyly a nepresnosti). Prislúcha nám upozorniť na objekty dosiaľ úplne neznáme a nepublikované, také, ktoré sa nám podarilo nájsť počas výskumov alebo na ktoré nás upozornili naši kolegovia.

Z doteraz preskúmaného materiálu vyplýva pre nás ako ďalšia pracovná fáza výskum ikonografickej náplne jednotlivých malieb a jej programového vzťahu k objednávateľom i duchovnej atmosfére tohto protireformačného ob-

dobia. Možno k nej pristúpiť až po ukončení základného monografického prieskumu a zaradení diel do historických a výtvarných súvislostí.

Takto vymedzený cieľ nám nedovoľuje pohybovať sa iba v medziach geograficky ohraničenej oblasti. Niektoré diela začali svoje putovanie ihneď po svojom vzniku, iné už objednávka určila pre relatívne odľahlé teritórium. Spišská malba sa nachádza po celom Liptove, na Orave, v dedinách a mestách Šariša (Bardejov, Sabinov, Prešov a i.), v Gemeri, Malopoľsku a v dvoch prípadoch sa práce pomerne slabej úrovne zásahom objednávateľa dostali do Hronského Beňadika, situovaného vo vyspelejšej oblasti stredoslovenských banských miest. Vysokú kvalitu si takto zabezpečili bohaté Košice. Vzhľadom na kvalitatívne rozpory v produkcii tabuľovej malby sa nám javí tzv. košická maliarska škola začiatku 16. storočia ako problematická. Tento rozpor je zjavný aj v časti sochárskeho materiálu z konca 15. a začiatku 16. storočia, uloženého v súčasnosti v Košiciach.⁴

Náš výskum spracúva prevažne materiál zachovaný v teréne na pôvodnom mieste, ale aj diela umiestnené sekundárne z niektorého blízkeho objektu (adaptovaného, zrušeného a pod.). Časť skúmaného fondu sa nachádza aj v zbierkach domácich múzeí a galérií. Niekoľko tabuľových malieb známych ešte v tridsiatych, resp. začiatkom päťdesiatych rokov je v súčasnosti nezvestných (napr. malby z bývalého hlavného oltára zo Šváboviec, Vyšných Repáš, Lučivnej, Rokycian a pod.).

Príspevok si nevšíma len diela vysokých kva-



Majster svätoantonskej legendy: Klaňanie Troch kráľov, Rakúsy, okolo 1500. Foto ŠÚPS

lít. Zaoberá sa nadpriemernou, priemernou, ale aj podpriemernou tvorbou. Produkcia určená pre drobné dedinské kostoly (najmä v Liptove a v Šariši) dokladá a dokresluje charakter doby, úroveň dotykov so vzdialenými umeleckými prúdmi a preberanie konkrétnych prvkov a kompozičných vzorov z diel starších autorov. Zaujímajú nás aj kompozície obmedzené len na

statické, hieratické, bezdejové radenie figúr a formy preberania deja z obľúbených grafických predlôh, najmä z H. Schäufoleina a norimberského okruhu.⁵ Literatúra časť tejto tvorby kvalitatívne členila a skúmala.⁶ Presnejšie roztriedenie materiálu na dielenské okruhy sa však nedalo uskutočniť najmä bez hlbších znalostí iných kultúrnych kontextov. V časti literatúry figurujú aj také dielne, prípadne centrá, ktoré na danom území nikdy neexistovali. Niektoré diela sa zasa tradične spájajú s inými kultúrnymi oblasťami; zväčša tie, ktoré sú splnenými objednávkami z vyspelejších susedných centier.⁷ Tabuľová maľba dokladá súvislosť s oveľa rozsiahlejšou sieťou umeleckých stredísk, ako sa predpokladalo.

Množstvo kvalitných diel z poslednej štvrtiny 15. storočia a obdobia okolo roku 1500 čaká na Spiši na novú analýzu a zhodnotenie.⁸ Na túto tvorbu kontinuálne nadväzuje vývoj nasledujúceho obdobia.

Pre maľbu začiatku 16. storočia má podstatný význam spišskokapitulská dielňa Majstra tabuľ oltára Korunovania P. Márie. Fundátorom tohto rozmerného oltára bola rodina Štefana Zápoľského. Oltár vznikol krátko po dostavbe rodinnej kaplnky v Spišskej Kapitule (1488—1493). V. Horváth, M. Pirhalla a J. Hradský prečítali na rube predely i dnes viditeľný dátum 1499, ktorý preberá mladšia literatúra.⁹ Jeho nereprezentatívne umiestnenie a spôsob datovania len vrypom do dreva sa neodvažujeme pokladať za dostatočný doklad o dohotovení oltára. Oltár podľa štýlových náležitostí možno prijateľne datovať obdobím krátko po roku 1493. Staršou majstrovou prácou sú niektoré tabule oltára Smrti P. Márie (okolo roku 1490), značne znehodnotené premaľbami v 17. a 19. storočí, ktoré znejasňujú klasifikáciu. Fundátormi tohto oltára sú pravdepodobne tiež Zápoľskovci (?). Tomu zodpovedá najmä ikonografia tabuľ. Prácou rovnakého majstra a dielne je dnešný hlavný oltár v Sromowciach, ktorý sa tam dostal sekundárne z Červeného Kláštora. Výskum bude pravdepodobne musieť ešte pokračovať v budapeštianskych, ako aj ostrihomských zbierkach, kde je možné očakávať niekoľko ďalších malieb z okruhu tohto majstra. Na



Majster svätoantonskej legendy: Sv. Krištof a Šebastián, prvé desaťročie 16. storočia. Foto M. Horňáková

tvorbu Majstra tabuľ oltára Korunovania ako jeden z podnetov nadväzuje spišské tabuľové maliarstvo začiatku 16. storočia. V spišskokapitulskej dielni sa zrejme v deväťdesiatych rokoch 15. storočia vyškolovalo niekoľko ďalších maliarov. Časť z nich pôsobila azda priamo v Spišskej Kapitule. Niektorí prešli do najbohatšieho spišského mesta Levoče a odtiaľ dodávali svoje práce do celého Spiša, susedného Šariša, Gemera, Liptova. Pracovali sporadicky aj pre Košice, ktoré potrebovali iba doplniť umelecký fond.

Majstrovi svätoantonskej legendy, ovplyvnenému podunajským umením najmä v krajinárskych scenériách, ktorý spolu so svojou dielňou pôsobil v prvých dvoch desaťročiach 16. storočia, sme pred časom pripísali tabule mariánskeho oltára v Rakúsoch, tabule tzv. Doktorskeho oltára v Sabinove a obrazy (sv. Hieronyma a Erazma — biskupa) z oltárneho krídla neznámej lokality, ktoré sa nachádzajú v zbierkach SNM v Bratislave.¹⁰ Vďaka novému výskumu možno tvorbu tohto majstra a jeho dielne opätovne rozšíriť o ďalšie dosiaľ neznáme práce. Prvou je tabuľa so sv. Annou Samotrefou,¹¹ druhou je tabuľa so sv. Katarínou a sv. Barbarou z rovnakej lokality v Gemeri a rovnakého oltárneho celku.¹² Tieto maľby boli pravdepodobne pôvodne určené ako súčasť predely pre oltár zatiaľ nezisteného zasvätenia. Možno s ni-



Majster svätoantonskej legendy: Sv. Anna Samotretia, prvé desaťročie 16. storočia. Foto autor

mi bez rozpakov spojím ďalšiu, tretiu maľbu, so sv. Krištofom a sv. Šebastiánom — mučeníkom, ktorú získali verejné zbierky.¹³ Na vzájomnú súvislosť poukazujú predovšetkým rozmery tabuľ. Obraz so sv. Krištofom a Šebastiánom tvoril pôvodne ľavú časť oltárnej predely. V strede bola maľba so sv. Annou, na pravej strane postavy dvoch svätíc. Podľa typológie a analógií možno všetky tri torzá pripísať priamo Majstrovi svätoantonskej legendy. Tabule zaiste vznikli v prvom desaťročí 16. storočia.

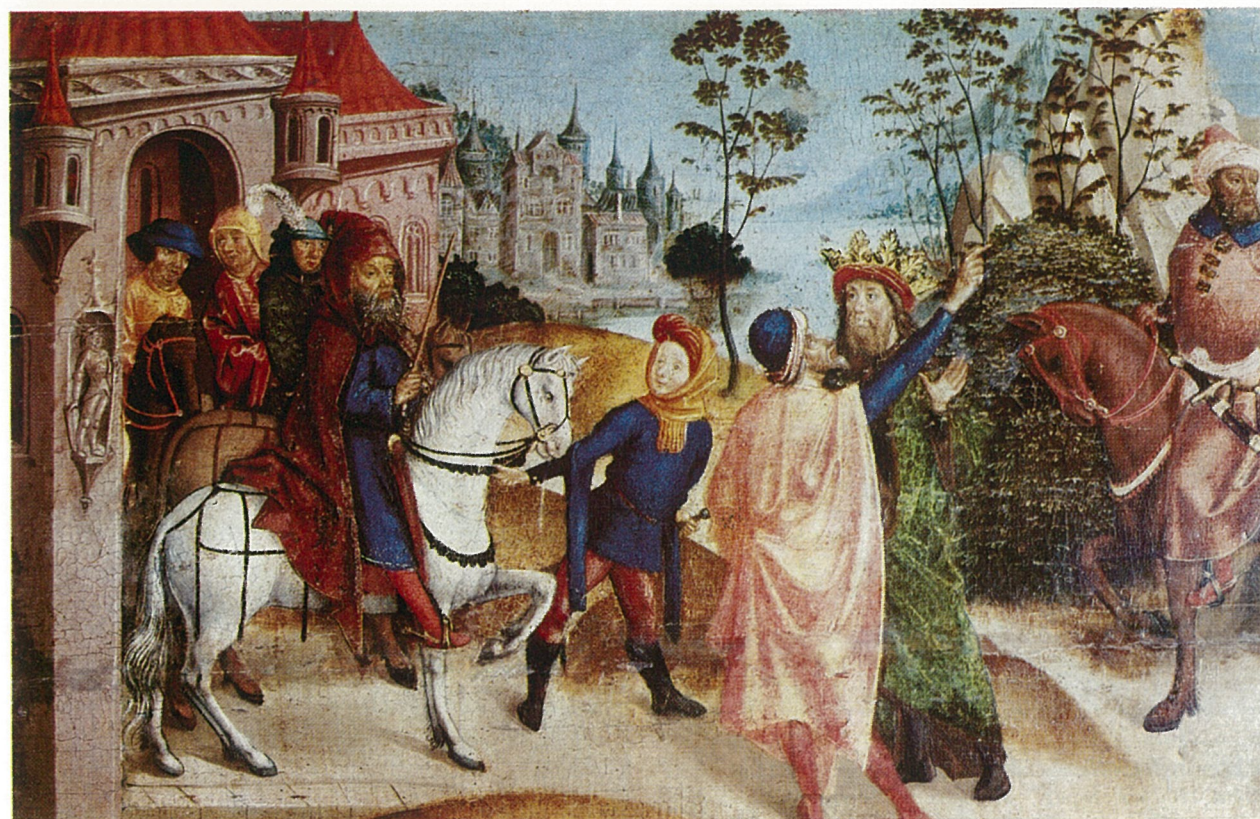
Za hlavné majstrove dielo sa pokladá oltár sv. Antona Pustovníka v Spišskej Sobote, ktorý mu dáva aj pomocné pomenovania. Oltár objednali roku 1503 a podľa provizórneho dátumu — 1507 — na zadnej neprístupnej strane pravého pevného krídla pravdepodobne v tomto roku dokončili (?). Majstrovým najstarším známym dielom sú asi tabule mariánskeho oltára v Rakúsoch (okolo roku 1500). Je autorom malieb na vonkajšej strane krídiel oltára sv. Štefana (?) — kráľa a sv. Valentína v Sabinove s obrazmi Zvestovania P. Márie (okolo roku 1500). Tieto obrazy majú nad horizontom osobitne kaligraficky nanesené, akoby „fúkané“ obláčiky, ktoré sú jedným z charakteristických detailov jeho tvorby.¹⁴ Majstrovou prácou z obdobia okolo roku 1510 je maľba predely z neznámeho oltára s Klaňaním Troch kráľov v Levoči. Okolo



Majster svätoantonskej legendy: Sv. Anton stretáva diabla v podobe poľovníka, Spišská Sobota, 1503—1507 (?). Foto ŠÚPS

roku 1515 pravdepodobne dokončil nástennú maľbu na východnej a južnej stene v kaplnke sv. Juraja v Levoči, ktorá dopĺňa sochu sv. Juraja osadenú na konzole. Doteraz poslednou známou prácou Majstra svätoantonskej legendy sú viaceré tabule z hlavného oltára sv. Margity Antiochijskej v Mlynici z konca druhého desaťročia 16. storočia. V týchto maľbách sú plnšie ženské tváre a plastickejšie jednotlivé postavy i tvary predmetov, bližšie renesančnému názoru.¹⁵ Na dvoch obrazoch tohto oltára sú na oblohe nanesené charakteristické fúkané obláčiky. Okrem samého vedúceho majstra pracovali na tomto oltári ďalší maliari, ktorých spomenieme v osobitných súvislostiach, s jednou výnimkou: stretávame sa tu aj s novou samostatnou maliarskou osobnosťou, pravdepodobne autorom štyroch obrazov s postavami svätíc v hornom rade na vonkajšej strane oltárnych krídiel. Tieto kostýmové figúry najmä členením a zakončením drapérií najvýraznejšie poukazujú na maliarovu podunajskú lekciu, a to v takej miere, s akou sme sa doteraz nestretli.¹⁶ Okrem vyrátaných diel Majstra svätoantonskej legendy je pravdepodobný jeho rukopis na tabuliach oltára sv. Mikuláša z Veľkého Slavkova z roku 1503.¹⁷ Majster sa asi čiastočne podieľal na tabuliach z bývalého hlavného oltára so svätoantonskou legendou v Spišskej Belej. K štyrom doteraz evidovaným maľbám zo Spišskej Belej, uloženým dnes v Budapešti,¹⁸ patrí pravdepodobne i ďalšia tabuľa, ktorú uvádza D. Radocsay pod lokalitou Spišská Kapitula.¹⁹ V minulosti I. Genthon a D. Csánky v súvislosti s touto maľbou uvádzali — domnievame sa, že správne — ako provenienciu Spišskú Belú.²⁰

Obraz predstavuje príchod svätca, s najväčšou pravdepodobnosťou mladého sv. Antona Pustovníka do chrámu, aby si vypočul kázeň, ktorá ho priviedla na myšlienku oddať sa pustovníckemu životu.²¹ Spišskobelanské maľby, ktorých časť je nezvestná (zničená?), vznikli pravdepodobne ešte koncom prvého desaťročia 16. storočia. Typologicky sú im blízke najmä maľby predely a krídiel levočského oltára datovaného rokom 1507. Na tejto predele je rozvinutá ikonografická schéma Krista a 14. sv.



Majster svätoantonskej legendy: Klaňanie Troch kráľov, detail predely, Levoča. Foto T. Leixnerová

pomocníkov, ktorú vytvoril sám Majster svätoantonskej legendy. Dva obrazy podávajú výjav z legendy o sv. Jánovi Almužníkovi,²² tretí sa vzťahuje na legendu o živote sv. Leonarda — opáta (Oslobodenie väzňov), posledný predstavuje výjav z legendy o sv. Leopoldovi — markgrófovi.²³ Zadné strany oltárnych krídiel zobrazujú štyri pašiové výjavy, ktorých grafické vzory literatúra už uvádza.²⁴ Na levočskom oltári z roku 1507 možno rozoznať celkom bezpečne dva spôsoby maľby, niekedy sa uvádzajú aj tri.

Tabule tzv. Doktorského oltára v Sabinove tiež preukazujú súvislosť s tvorbou Majstra svätoantonskej legendy.²⁵ Na tabuli s postavou sv. Brikcia sa nachádzajú kaligraficky maľované fúkané obláčiky.²⁶

Do priamych súvislostí s Majstrom svätoantonskej legendy a jeho najbližším okruhom možno spojiť Madonu s ružami, kedysi uloženú v múzeu v Košiciach, ktorú roku 1919 previezli

do Budapešti.²⁷ Časť literatúry, počnúc D. Csánky (1937), obraz prisudzuje tzv. košickej maliarskej škole a pripúšťa zjavný vplyv spišského maliarstva, konkrétne Majstra svätoantonskej legendy. Starší, I. Fenyő a I. Genthon, obraz správne začlenili do diela Majstra svätoantonskej legendy s datovaním do obdobia okolo roku 1520. Neskôr (1932) I. Genthon datuje obraz do obdobia okolo roku 1500 a ako provenienciu uvádza okolie Košíc (Abovská župa). Pre istú rozpornosť názorov a vzniknuté omyly venujeme tomuto obrazu viac pozornosti.

Obraz Madony s ružami sa od publikovania D. Csánky a v novej literatúre D. Radocsayom eviduje s košickou provenienciou.²⁸ Tento názor nie je napriek rozšírenosti podložený dokumentmi. Isté je, že pred rokom 1913 dielo získalo košické múzeum. Pri prvej správe o ňom, keď ho reprodukoval T. Gerevich, neuvádza sa pôvod obrazu.²⁹ Je známe, že košické múzeum získavalo umelecké zbierky prakticky



Majster svätoantonskej legendy: Madona s ružami, pred rokom 1500, Budapešť, MNG. Foto z archívu autora



Majster svätoantonskej legendy — dielňa: Sv. Augustín, detail, Sabinov. Foto M. Jurík

čiatku 16. storočia sa však ich produkcia prejavuje iba ako doplnujúca.³²

Uvedený obraz Madony s ružami nejavi ani rovnakú rukopisnú, ani typologickú podobnosť s tabuľami, ktoré sa zachovali priamo v Košiciach. Analógie prameňa z rovnakého zdroja poučení a východísk. Je ním pravdepodobne dielo Majstra oltára Korunovania P. Márie zo Spišskej Kapituly.³³ V prípade Madony s ružami sa stotožňujeme so staršou literatúrou v názore, že tvorcom bol podľa detailov Majster svätoantonskej legendy. Typológia Máriinej tváre vychádza z kapitulského Majstra oltára Korunovania. Madona však nemá pleť, ktorou Majster svätoantonskej legendy zvykol svoje posta-

vy charakterizovať. Približuje sa malbe tváre Márie zo Zvestovania v Rakúsoch.³⁴ Rozmery Madony s ružami sú podobné dielam Majstra svätoantonského oltára. V spôsobe malby sa prejavuje staršia spišská tradícia. Madona s ružami je zrkadlovou kópiou obrazu Madony s kvietkom, Ježiškom a ružencom z Trsteného v Liptove.³⁵

I keď pripustíme košickú provenienciu Madony s ružami a dieťaťom, držiacim dva kvietky klinčekov (?), dopracujeme sa iba k informáciám, implikujúcim dielu postavenie dobového importu. K roku 1522 sa vyskytuje záznam o oltári Ružencovej P. Márie v košickom farskom kostole sv. Alžbety.³⁶ Práve v tomto roku 1522 prišiel za farára do Košíc známy humanista Ján Henckel, od roku 1513 levočský farár.³⁷

Ďalším maliarom, ktorý podľa zhodných črt úzko spolupracoval s Majstrom svätoantonskej legendy, je *Majster tabuľ hlavného oltára z Hrabušíc*. Prvou jeho samostatnou prácou sú malby krídiel hlavného oltára v Chyžnom, datované na predele rokom 1508. Ako bezprostredný pomocník sa prejavuje okrem iných i na tabuliach levočského oltára z roku 1507.³⁸ Oltár Zvestovania P. Márie v Chyžnom fundoval zemepán Chyžného a Jelšavy, ktorého duchovný zástupca — sv. Juraj na koni — vystupuje na jednej z tabuľ mimo ikonografického sledu oltárnych scén. Majster hrabušického oltára na chyžnianskom oltári preberá vzory od Majstra svätoantonskej legendy.³⁹ Hrabušický maliar má podobnú, niekedy priam totožnú typológiu tváří s vedúcim Majstrom svätoantonskej legendy, preto nie je vždy ľahké rozlíšiť ich práce.⁴⁰

Okrem samého chyžnianskeho oltára možno podľa typológie a rukopisu maliarovi pripísať o niečo mladšie tabuľové obrazy z obdobia okolo roku 1510, pochádzajúce azda z mariánskeho oltára.⁴¹ V pašiových scénach sa prejavuje malá predstavivosť maliara riešiaceho pozadie s krajinou a stromčekmi schematicky.

Tretou samostatnou prácou tohto maliara sú tabule hlavného oltára sv. Vavrinca v Hrabušiciach (okolo a po roku 1515). Kvalitnejšie sú vypracované malby vnútorných oltárnych krídiel čerpajúce časti kompozícií z grafických predloh: maliar reprodukoval niektoré detaily



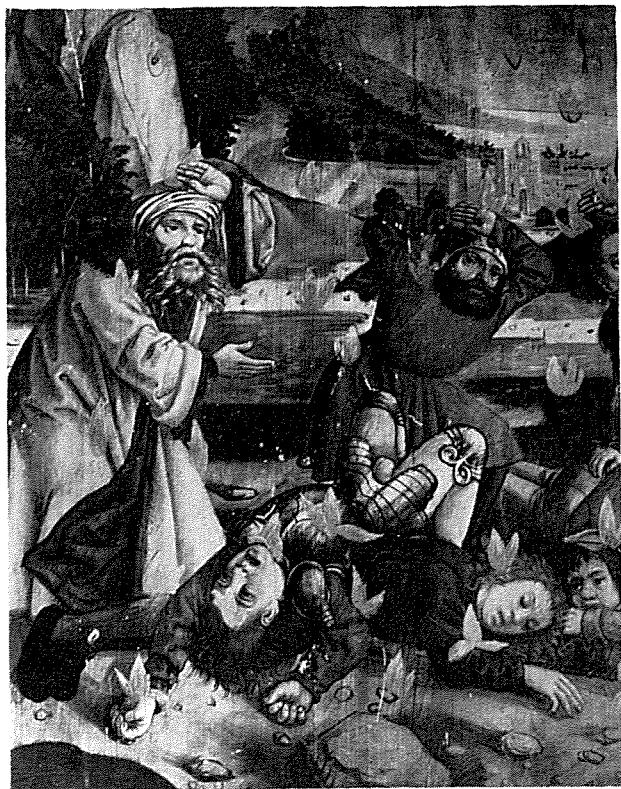
Majster tabuľ z Hrabušíc: Narodenie, Chyžné, 1508. Foto L. Borodáč

listov H. Schäufoleina, L. Cranacha a H. Baldunga.⁴² I šesť obrazov pašiového cyklu preberá kompozíciu zo Schäufoleinových grafik z roku 1507. Malba jednotlivých kompozícií je pomerne schematická; veľmi blízke sú najmä pašiové výjavy z predchádzajúceho celku.⁴³

Ďalším samostatným levočským maliarom je *Monogramista CS*, signujúci hlavný oltár sv. Juraja v Spišskej Sobote, objednaný roku 1503 a dokončený podľa dátumu na predele roku 1516. Pri maľbách postáv na vnútornej strane oltárnych krídiel sa maliar sčasti opiera o Dürerove grafické vzory.⁴⁴ V svätourajskej legende preberá v kompozíciách a detailoch grafické predlohy A. Dürera a H. Schäufoleina.⁴⁵

Monogramistovi CS je pravdepodobne možné pripísať ešte 4 obrazy na vnútorných krídlach a predelu z bývalého hlavného oltára zo Švábovíc.⁴⁶ Ten istý monogramista sa pravdepodobne čiastočne podieľal na maľbe Mučenie sv. Margity v Mlynici a na maľbe predely tohto oltára.

Samostatným maliarom, vychovaným v diel-



Monogramista CS: Oltár sv. Juraja, detail, Spišská Sobota, 1516. Foto L. Borodáč

ni Majstra svätoantonskej legendy, je *Monogramista TH*, ktorý sa zvykne v literatúre bezdôvodne stotožňovať s Teofilom Stanclom.⁴⁷ Niektoré typy tváří oltára sv. Jána od Monogramistu TH sú veľmi príbuzné hlavám na tabuli s Umučením 11 000 mučeníkov (legenda o sv. Uršule) v Mlynici. Oltár levočského Monogramistu TH je datovaný rokom 1520 a fundoval ho spomínaný Ján Henckel.⁴⁸

Domnievame sa, že ďalším levočským maliarom, ktorý vyšiel z dielne Majstra svätoantonskej legendy je *Majster pašiového cyklu levočského hlavného oltára*. Na kompozíciách však spolupracovali i ďalší maliari. Maľby vznikli jednak podľa Schäufeleinových predlôh z roku 1507, jednak podľa Cranachových grafických listov z roku 1509, čo uvádza aj doterajšia literatúra, venujúca pozornosť najmä ich rozlíšeniu,⁴⁹ menej už kvalitatívnym rozdielom maľby samej, t. j. podielu pomocníkov na jednotlivých

obrazoch. Maľby pravdepodobne dokončili okolo rokov 1515—1517 za J. Henckela.

Dielam levočského Majstra pašiových výjavov sú blízke najmä nástenné maľby rovnakej ikonografie na odkrytej západnej a čiastočne severnej stene kostola sv. Anny v Strážkach. J. Krása spoľahlivo postihol vysokú, možno najvyššiu kvalitu strážskych malieb v tvorbe začiatku 16. storočia a oprávnenne ich prirovnal k pašiovým obrazom z Levoče.⁵⁰

Istú spojitosť so strážskymi nástennými maľbami môže — ako sa zdá — preukázať nástenná maľba tympanónu portálu kaplnky sv. Juraja v Levoči, datovaná rokom 1515, napriek značnej premaľbe a poškodeniam, ktoré obmedzujú možnosti argumentácie. Je možné, že v období okolo roku 1520, ako sa zvykne datovať, vznikli i nástenné maľby s Posledným súdom v južnej predsieni kostola sv. Jakuba v Levoči, ktoré sú dnes takmer nečitateľné a zničené. Zachovali sa najmä drobné výjavy spodného pásu.⁵¹ Zdá sa, že i kresebná stránka fragmentu výjavu Krista pred Kajfášom zo západnej steny ambitu levočských minoritov má vzťah k týmto nástenným maľbám. Vďaka reprodukciám, ktoré uverejnil J. Špirko, možno azda predpokladať aj priamejšiu súvislosť.⁵² Maľba v ambite je dnes takmer zničená. Podľa miestnych údajov existovali v tomto priestore i ďalšie pašiové výjavy.⁵³

Svojím spôsobom špecifickú a čo do užitých materiálov ojedinelú kapitolu maľby dvadsiatych rokov 16. storočia tvorí kostolná zástava (koruhva) zachovaná v Spišskom múzeu v Levoči. Jej čelná časť predstavuje Sv. Annu za prítomnosti P. Márie a Ježiška, rubová Ukrižovanie s Bolestnou P. Máriou a sv. Jánom Evanjelistom. Nakoľko je na koruhvi farebná hmota zodratá až na štruktúru textilu a zanecháva iba jemné odtiene vsiaknutých pigmentov, ostáva ako jediné vodidlo kresba, ktorá pričleňuje dielo formálne k zachovaným zlomkom nástennej maľby v Levoči a v Bardejove a časovo ho zaraďuje do polovice dvadsiatych rokov 16. storočia.⁵⁴

Maľbou, ktorú literatúra dosiaľ pravdepodobne neregistrovala, je nástenná maľba v bývalej



Monogramista TH: Samopochovávanie sv. Jána (Posledná omša sv. Jána), Levoča, 1520. Foto L. Borodáč

farskej knižnici nad severnou predsieňou levočského farského kostola. Rozprestiera sa na ploche vymedzenej južným klenbovým oblúkom knižničnej miestnosti, založenej J. Henckelom. Stavbu knižnice s prvými renesančnými oknami v Levoči dokončili roku 1515, čo pripomínajú aj nástenné nápisy. Námetom maľby je genealogická konštrukcia pripravená asi pre Henckelovcov alebo Thurzovcov a príbuzné rody, zložená z okrúhlych medailónov. Kruhy sú zkomponované do rozvilinového ornamentu,

pokrivajúceho s dôslednosťou dekoratívneho koberca zmienený výsek knižničného múru. Jeden z medailónov obsahuje poprsie muža.⁵⁵ Výmaľba južného oblúka levočskej farskej knižnice vznikla podľa spôsobu maľby i kompozície na konci druhého desaťročia 16. storočia.

Od širokého okruhu levočských dielní sú závislé i maľby oltára z Lubice, datované 1521. Dve pevné krídla sú v košickom múzeu, celok oltára s pohyblivými krídlami previezli do Budapešti. Maľby s postavami štyroch svätíc z vnútorných krídiel oltára sú kvalitnejšie ako pašiové výjavy, ktorých kompozíciu prevzal maliar — ako sa uvádza v literatúre — z grafiky A. Altdorfera z obdobia okolo roku 1513. Kompozičné schémy maliar pre svoju potrebu a možnosti zjednodušil. Ich zmysel nepochopil: nepoznal podunajskú maľbu a korene, z ktorých vyrástla. Vonkajšie formy mu sprostredkovali domáce vzory: dielňa Majstra svätoantonskej legendy, bezprostrednejšie možno hrabušický maliar, Monogramista CS či Monogramista TH, čo svedčí pre jeho levočské školenie.⁵⁶

Ďalším maliarom, vyškoleným asi v Spišskej Kapitule, ktorý tam pravdepodobne načas aj pracoval, je *Majster Kristovho príbuzenstva zo Spišskej Soboty*.⁵⁷ Typológia tváří tohto maliara pripomína čiastočne dielo Majstra Martina a Majstra oltára sv. Alžbety z Levoče, ktorí v Spišskej Kapitule pôsobili, ale i Majstra okolíčianskych tabúl a Majstra svätoantonskej legendy. Od posledného z nich preberá maliar kompozíciu a techniku maľovania krajiny na pozadí, typ drobných architektúr a stromov. Jeho postavy majú graficky lomenú drapériu, podobnú prácam Majstra svätoantonského oltára z prvého desaťročia.⁵⁸ Rovnaký majster namaloval tabule oltára sv. Anny z Lubice takisto s obrazmi sv. Príbuzenstva a postavami svätíc.⁵⁹ Jeho datovanie nebude vzdialené od datovania rovnomeného spiškosobotského oltára.

Maliarom, ktorý asi takisto pôsobil od konca 15. storočia do začiatku 16. storočia v Spišskej Kapitule, je *Majster tabúl oltára sv. Mikuláša zo Spišskej Soboty*. K širšiemu okruhu jeho prác patria predela a štyri pevné štvrtinky tabúl zo skrine oltára sv. Anny zo Spišskej Novej



Majster levočského pašiového cyklu: Kristus pred Pilátom, Levoča, okolo 1515—1517. Foto ŠUPS

Vsi, tzv. typu Viereraltar, zobrazujúce sv. Jozefa a troch manželov sv. Anny⁶⁰ a dve tabule z Jakubovej Vôle. Oltár sv. Mikuláša zo Spišskej Soboty, objednaný roku 1503 pravdepodobne dokončil okolo a po roku 1510. V krajinárskych pozadiach maliar uplatňuje mäkko citené malebné scenérie s drobnopisným záujmom o vegetáciu. Aj u neho sa v charakteristike figur prejavuje záujem o módny kostým alebo doplnok.⁶¹

Na kapitulské poučenie poukazuje i malba

postavy sv. Valentína na dvoch obojstranne maľovaných tabuliach z Liptovského múzea. Ostatné 3 malby z tohto celku sú dielom Majstra votívnej tabule z roku 1510.

V Levoči pôsobil okolo roku 1520 a začiatkom dvadsiatych rokov 16. storočia významný maliar, ktorému pripisujeme 6 tabúl z oltára sv. Anny Samotretej v Levoči s Kristovým príbuzenstvom a tabule oltára z neznámej spišskej lokality z roku 1524, ktoré preniesli koncom 19. alebo začiatkom 20. storočia do biskupského paláca v Spišskej Kapitule.⁶² V malbách prichádza do úvahy maliarova norimberská orientácia, prezrádzajúca Dürerov široký okruh a čiastočná znalosť augsburskej maľby začiatku 16. storočia.

Do širšieho okruhu levočského Majstra oltára sv. Anny možno zaradiť i votívnu tabuľu J. Hüttera z Prešova.⁶³ Do rovnakého širšieho okruhu patrí votívna tabuľa či epitaf Imricha I. Czobora zo Skalice, teraz v SNG, pri ktorej maliar použil ako predlohu časť Dürerových grafických listov.⁶⁴ Z kvality a z úplného stotožnenia sa s novým programom je možné dedukovať, že maliar poznal z autopsie norimberskú tvorbu. V jeho obraze sa prejavuje pravdepodobne i znalosť švábskej výtvarnej produkcie.

Do širšieho okruhu levočskej tvorby patria tabule oltára sv. Kríža v Sabinove z dvadsiatych rokov 16. storočia so štyrmi výjavmi z legendy o sv. Kríži a 14 sv. pomocníkmi na vonkajšej strane a pevných krídlach. O málo staršie (okolo roku 1520) sú tabule oltára sv. Apolónie, Juraja a Anny v Bardejove so staršími sochami. Na vnútornej strane krídiel maliar namaľoval Martýrium 10 000 mučeníkov vo voľnej inšpirácii z Dürerovej grafickej predlohy — list B.114, ďalej 14 sv. pomocníkov, Vraždenie nevinniatok a sv. Žofiu — mučenicu s tromi dcérami. V malbách sa ozýva norimberský prízvuk, pravdepodobná znalosť prác Hansa Kulmbacha, dotyk s J. Breuom a šarišskou maľbou.

Tabule oltára pôvodne zasväteného sv. Kataríne Alexandrijskej v Spišskom Podhradí⁶⁵ v krajinomalbe nadväzujú na podunajské maliarstvo, vo figurách na Švábsko. Sú signované monogramom WE alebo WF (?) a datované 1521. Zrejme až do obdobia po tomto roku je reálne

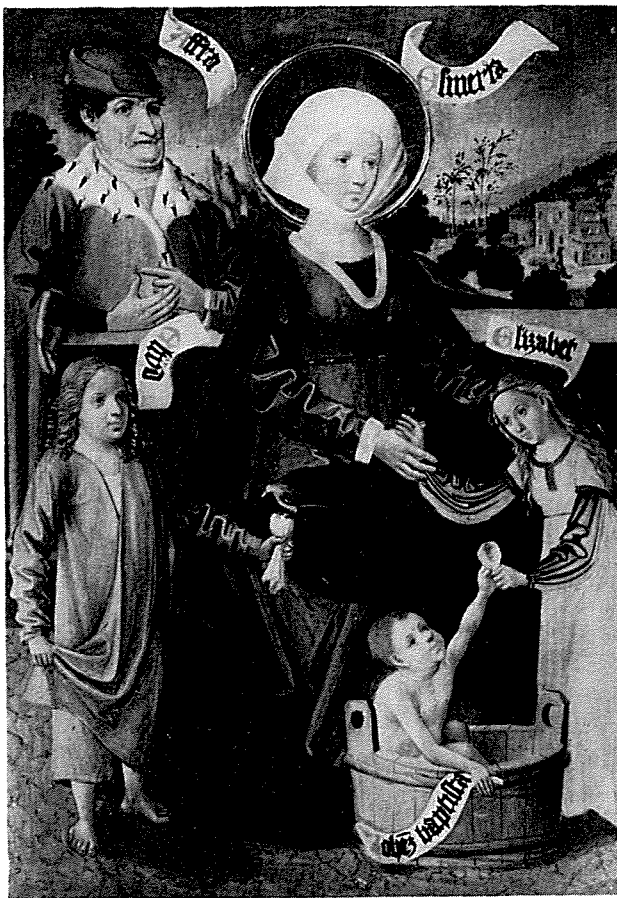


Nesenie kríža, nástenná maľba, detail, Strážky, 1510—1520. Foto ŠUPS

datovať obrazy oltára sv. Anny zo Sabinova, ktorý sa nachádza v Budapešti. Pri sabinovských malbách treba doceniť ich kvalitu.

Samostatný, podľa kvality ako dielenská práca, sa javí súbor malieb Života P. Márie z oltára Zvestovania P. Márie zo Sabinova, dnes v Budapešti. Vzorom jednotlivých kompozícií sú Dürerove grafické listy z cyklu Život P. Márie. Tabule oltára Zvestovania vznikli pravdepodobne až po polovici tretieho desaťročia 16. storočia alebo okolo roku 1530. Majstrovi dielne možno prisúdiť i dve dnes samostatné maľby: Videnie sv. Jána na ostrove Patmos⁶⁶ a na rube predchádzajúcej maľby pôvodne situovanú scé-

nu Premenenie Pána. Okrem podobných grafických predlôh zaznamenávame tu podobný maliarsky rukopis a typológiu. Obidve maľby vznikli možno ešte pred sabinovským oltárom Zvestovania a ich pôvodnou provenienciou je pravdepodobne Šariš alebo Spiš. Tretím dielom Majstra dielne Života P. Márie je votívna tabuľa — epitaf — s Bolesným Kristom na čelnej strane a s Posledným súdom na rube, neznámej šarišskej proveniencie, nachádzajúca sa v Múzeu SRR v Prešove.⁶⁷ Spoločné je dôsledné používanie aktuálnych Dürerových grafických predlôh (Bolesný Kristus — list B. 20, Posledný súd — list B. 52) a expresívnejší spô-



Majster Kristovho príbuzenstva: Oltár sv. Anny, detail, Spišská Sobota, 1503–1508 (?). Foto M. Jurik

sob maľby hláv. Dielo možno datovať pravdepodobne až začiatkom 30. rokov 16. storočia.

Podobne ako iní maliari vyučil sa v spišskokapitulskej škole a azda tu i začas pôsobil anonymný *Majster tabúl z Okoličného* nazvaný podľa tabúl rozobratého bývalého hlavného oltára P. Márie z františkánskeho kostola „S. Maria de Angelis seu de Paradiso“ v Okoličnom. Dodával svoje práce do Šariša, Liptova i Košíc. Posledným výskumom sa dala doplniť a spresniť jeho ďalšia činnosť pred okoličnianskym oltárom a po dvoch bočných oltároch zo Smrečian. Za jeho najstaršie doteraz známe dielo pokladáme tabule oltára P. Márie, sv. Erazma a Mikuláša z roku 1505 v bardejovskom kostole sv. Egidia. Pred časom sme poukázali na blízku príbuznosť týchto malieb s votívnou

tabuľou B. Czottmanna z Košíc (1516). Radocsay bardejovské maľby spájal s Majstrom svätoantonskej legendy. Domnievame sa, že podobne ako sochár tohto bardejovského oltára pôsobil v Spišskej Kapitule, i maliar bol tamojší. Oltár v kompletnosti dodali do Bardejova spoločne. Maliar bol jedným z hlavných pomocníkov a nasledovníkov významného spišskokapitulského Majstra oltára Korunovania. Bol najvernejším pokračovateľom jeho názorov, preto sa v jeho dielach prejavuje ešte nizozemská intonácia.⁶⁸ Pre Bardejov maľuje jednotlivé výjavy na úzkych vysokých tabuliach, podobne ako *Majster svätoantonskej legendy* v Spišskej Sobotě. Na vnútornej strane tabúl umiestnil u nás neobvyklý príbeh z Legendy aurey dotýkajúci sa časti života P. Márie krátko pred smrťou a jej pohreb s legendou o palmovej ratolešti z raja.⁶⁹

V poradí ďalšou prácou tohto majstra, podľa ktorej je pomenovaný, je spomenutý súbor tabúl z rozobratého bývalého hlavného oltára z františkánskeho, pôvodne P. Márii zasväteného kostola v Okoličnom. Niektoré maľby, najmä no vonkajších stranách a tabuliach pevných krídiel, vznikli za spolupráce majstrovho pomocníka.⁷⁰ O rekonštrukciu oltára sa pokúsil D. Csánky, dopustil sa však omylu, že na základe K. Divalda za stred oltára pokladal Kalváriu a Ukrižovaného Krista.⁷¹ Okoličniansky hlavný oltár vznikol po roku 1505 a pred rokom 1510, keď sú datované bočné oltáre v Smrečanoch. Oltárne tabule zrejme dokončovali okolo roku 1509 (pravdepodobne sa roku 1507 ešte na nich pracovalo). Pri pašiových výjavoch vychádzal maliar z kompozícií svojho učiteľa. Podnetom na Poslednú večeru mohla byť staršia kompozícia z hlavného oltára v Spišskej Kapitule. Niektoré kompozičné prvky a gestá zostávajú v obraze Bičovanie a Korunovanie tŕním pravdepodobne nadväzujú na poučenie z frekventovaných Schäufeleinových drevorezov z roku 1507.⁷²

Bočné oltáre z kostola Očisťovania P. Márie v Smrečanoch sú zasvätené sv. Anne Samotretej, Kristovmu príbuzenstvu a biskupom sv. Martinovi a Mikulášovi. Obidva oltáre nesú datovanie 1510 a majú na predelách namaľovaný



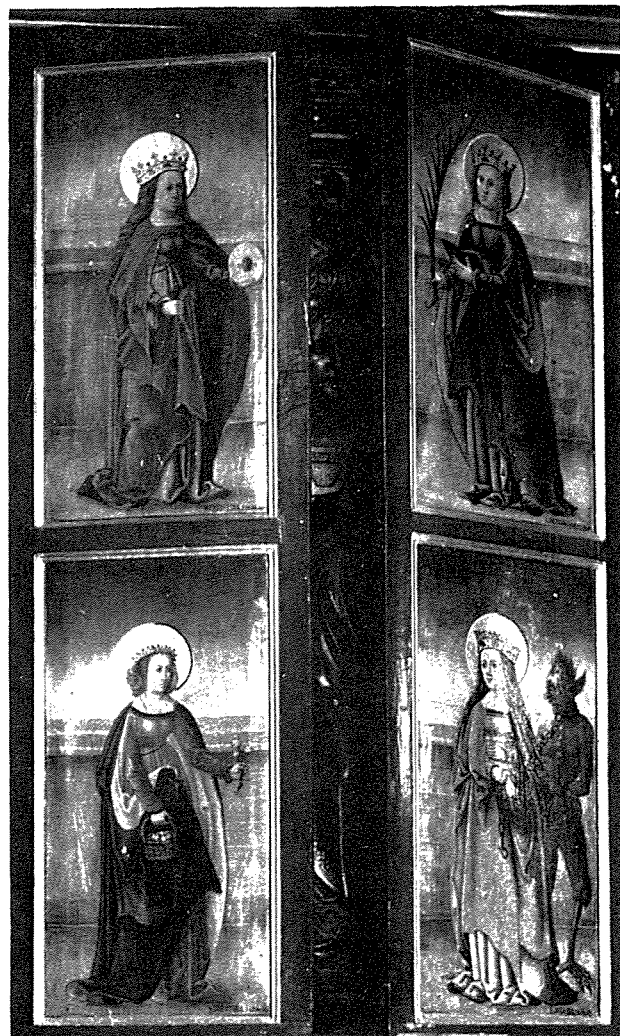
Majster tabúl oltára sv. Mikuláša: Sv. Mikuláš zachraňuje troch nevinných mužov, Spišská Sobota, okolo 1510. Foto M. Jurik

erb Smrecsányiovcov. V postave sv. Martina z Tours dal objednávateľ zobrazíť patróna spišského prepošstva a kapituly. Sv. Mikuláš tu vystupuje ako mecén a filantrop.⁷³ Na bočných tabuliach stoja hlavní cirkevní učiteľia, sv. Gregor Veľký a sv. Hieronym; rad pokračuje na vonkajších krídlach sv. Ambrózom a Augustínom. Všetci vystupujú ako cirkevní hodnostári. Pravdepodobne sú aj vzormi kanonika Krištofa, požívajúceho podobnú hodnosť. Na ľavom pevnom krídle je maľba sv. Krištofa, osobného kanonikovoho patróna, ochrancu proti náhlej smrti a proti moru. Pravé krídlo predstavuje sv. Šebastiána, vojaka a mučenika, ku ktorému mal kanonik Krištof, spišský podžupan a asi kapitán Spišského hradu ako vojak rovnako úctivý vzťah.⁷⁴ V postavách cirkevných učiteľov sa maliar mohol inšpirovať podobnými postavami zo spišskokapitulskej maliarskej školy.⁷⁵



Majster tabúl oltára sv. Anny z Levoče: Sv. Mária Salome so sv. Jakubom a Jánom, Levoča, okolo 1520–1522. Foto L. Borodáč

Na oltári sv. Anny rozdeľuje maliar kompozične rody Kristovho príbuzenstva na tri tabule. Nevylučujeme úsilie symbolizovať takto zásluhy rodu a fundátorovho príbuzenstva. Niektoré mužské postavy sa vyznačujú drobnou dávkou



Monogramista WE alebo WF: Oltár sv. Kataríny, vonkajšie krídla, Spišské Podhradie, 1521. Foto ŠUPS

individualizácie. Ženské tváre sa typologicky približujú dielu Majstra Martina a Majstra sv. Pribuzenstva zo Spišskej Soboty. Postavy majú hrdlá deformované Basedowovou chorobou. Podobne ako u Majstra Martina je kresebne vykružený cínový krčah a misa. Zadné strany tabúl predstavujú 4 výjavy z legendy o sv. Alžbete — vdove, v ktorých sa opäť zdôrazňuje dobročinnosť. Na výjave Smrti sv. Alžbety vystupujú dvaja rehoľníci, pravdepodobne symbolizujúci františkánov z Okoličného. Na týchto tabuliach, podobne ako v Okoličnom, pracovali aj pomocníci.⁷⁶



Majster dielne Zivota P. Márie zo Sabinova: Posledný súd, votívna tabuľa, Múzeum SRR, Prešov, okolo 1530. Foto H. Pavlovičová

Časovo následným dielom Majstra tabúl z Okoličného sú tabule oltára Navštívenia P. Márie v košickom dóme s datovaním 1516 na obraze sv. Jána Evanjelistu, doteraz spájané s košickou maliarskou školou začiatku 16. storočia.⁷⁷ Pre prácu Majstra tabúl z Okoličného svedčí podrobné porovnanie typov tvárí, osobitne spôsobu maľovania vlasov, identita účesov, formy ucha, krku a kľúčnych kostí. Rovnako je komponovanie výjavov, farebnosť, pozadie krajín.⁷⁸

Okrem tabúl oltára Navštívenia možno dielni tohto majstra pripísať i votívnu tabuľu košického lekárniky Bartolomeja Czottmanna a jeho manželky z roku 1516, ktorú našiel v skladišti dómu Ž. Bubics a umiestnil ju do dómu. Okrem klačiach postáv donátorov indentifikovaných erbmi je na obraze osobný patrón sv. Bartolo-



Majster tabúl z Okoličného: oltár P. Márie, sv. Erazma a Mikuláša, Bardejov, 1505. Foto J. Sláma

mej s anjelom a na spôsob rodostromu komponovaná, rozvilinami orámovaná skupina sv. Anny Samotretej, P. Márie s Ježiškom na polmesiaci a 22 polpostáv svätcov a svätíc, ochrancov proti chorobám a morovým epidémiám.⁷⁹

U Majstra tabúl z Okoličného sa prejavuje švábsky vplyv statického opisu príbehu a obrysová kresebnosť. V obrazoch prevláda jasná kompozícia, prejavuje sa úsilie o konštrukciu

priestoru s dojmom optickej jednoty, ktorá je nahradená empirickým pozorovaním. Komponovať sa naučil od svojho učiteľa pomocou formálnej výstavby obrazovej plochy prevažne do trojuholníkových schém. Prevzal od neho aj ilúziu perspektívy vybudovanú na kontraste drobných postáv umiestnených v zadnom pláne, slúžiacich ako meradlo vzdialeností. S touto schémou súvisel i spôsob nazerania krajiny v pozadí príbehu. Okoličniansky majster prijal



Majster tabúl z Okoličného: oltár so sv. Martinom, Mikulášom, Kristofom a Šebastiánom, Smrečany, 1510.
Foto H. Fialová

pozoruhodné detaily aj od iných maliarov zo spišskokapitulskej školy.⁸⁰

Na vzťahy medzi spišským maliarstvom a maľbou zachovanou v Košiciach poukázal už Vl. Wagner a D. Csánky. Obidvaja konštatovali dostatok analógií medzi Majstrom z Okoličného a maliarskymi pamiatkami z košického dómu. Nepredpokladali však, že bude možné analógiami dokázať autorstvo tohto majstra na košických tabuliach.

Jedným z najpozoruhodnejších, kvalitou veľmi významných obrazov spišského maliarstva začiatku 16. storočia je obraz patrónky baníkov sv. Anny Samotretej v Rožňave, pôvodne vo

farskom, dnes katedrálnom kostole. Tabuľa je signovaná dodatočne opravovaným *monogramom LA* a rokom 1513. Trojuhelníková kompozícia hlavnej scény v prednom pláne je na bohatom, rozličnými krajinárskymi scenériami členenom a výjavmi z banského života a práce oživenom pozadí. Obraz s dokonalým opisom dobývania a spracovania rúd je nielen vzácnym dokumentom, ale súborom (adíciou) pozoruhodných žánrových výjavov v neobvyčajne členitej krajine. Dielo, vďaka krajine a architektúre naznačujúce rozvinutý vplyv podunajskej maľby, sa doteraz mylne spájalo s tvorbou stredoslovenských banských miest jednoducho preto, že

jeho pozadím boli banské výjavy. Na typológii tvári rožňavských figúr sa ukazujú blízke vzťahy so spišským maliarstvom.⁸¹ Predpokladáme, že Monogramista LA prišiel s Majstrom okoličnianskeho oltára nielen do styku, ale že s ním mohol aj spolupracovať.

Súčasťou oltára, ktorého ikonografickým i formálnym stredom bol obraz sv. Anny v Rožňave, bola pôvodne tabuľa s Narodením P. Márie na líčnej strane a fragmentom maľby na rube, ktorá postupne putovala do súkromného majetku.⁸² Maľba s Narodením P. Márie z Budapešti preukazuje všetky zásadné rukopisné a typologické znaky zhodné so sv. Annou Samotrefou v Rožňave a ďalšími dielami Monogramistu LA. Ikonografiou a rozmermi zodpovedá predpokladu, že tvorila čiastku, podľa ikonografických zásad azda spodnú časť krídla oltára sv. Anny v Rožňave. K dokázaným oblastiam importu spišskej maľby pribúda takto znova ešte Gemer druhej polovice 15. a prvej štvrtiny 16. storočia.

Iné dielo tohto maliara zachované v košickej kapitulskej sakristii, ktorá bola pôvodne kaplnkou sv. Jána, je obojstranne maľovaná tabuľa s obrazom sv. Jána Evanjelistu mučeného v kotle vriaceho oleja, na rube ktorej je Kristov krst. V časti literatúry ju dávali prvými rokmi 16. storočia. Pripisujú ju Monogramistovi LA asi za spoluúčasti dielne Majstra z Okoličného ju datujeme neskoršie.

Časť maďarskej literatúry mylne pokladá za pôvodnú provenienciu obrazu katedrálny kostol v Jágri (Eger, MLR), zdôvodňujúc túto úvahu zobrazením patróna jágerskej diecézy sv. Jána Evanjelistu.⁸³ Podľa analógií oltárna tabuľa patrí primárne do Košíc. Ak by sa podarilo v budúcnosti dokázať jej jágerský pôvod, čo nepredpokladáme, bola by iba dokladom mimoriadne rozsiahleho importu tabuľového maliarstva zo Slovenska. Majster i dielňa, z ktorej tento obraz pochádza, vyrastajú a bohato ťazia zo spišskej maliarskej aktivity. Náš názor dokladajú analógie s dielom Majstra tabúl z Okoličného.⁸⁴ Novým prvkom, ktorý sa popri všetkých analógiách prejavuje originálne, sú obláčiky, pripomínajúce kaligrafiu „fúkaných obláčikov“ Majstra svätoantonského oltára. Domnievame sa,



Majster tabúl z Okoličného: oltár sv. Mikuláša a Martina, sv. Hieronym, detail, Smrečany, 1510.
Foto T. Biath

že tabuľa z košickej kapitulskej sakristie vznikla až v druhom desaťročí 16. storočia, najskôr okolo a krátko po roku 1510. K dielenským prácam Monogramistu LA patria na základe spoločných prvkov aj maľby na krídlach drobného domáceho cestovného oltárika neznámej, pravdepodobne košickej proveniencie. Oltárik v súčasnosti vystavili v Národnom múzeu v Budapešti. Jeho skrinka obsahuje v strede staršie strieborné tepané plastiky Zvestovania P. Márie zo začiatku 15. storočia. Krídla zdobia maľby prorokov Izaiáša a Ezechiela s nápisovými páskami.⁸⁵ Drobné maľby oltárika, určeného k súkromnej pobožnosti, možno datovať druhou polovicou druhého decénia 16. storočia a pripojiť pre štýlovú a rukopisnú súvislosť k dielenským prácam uvedeného monogramistu.



Majster tabůl z Okoličného: Klaňanie Troch kráľov, Košice, 1506—1509. Foto T. Leixnerová

Majster tabůl z Okoličného: fragment P. Márie, Okoličné, 1506—1509. Foto T. Leixnerová ►





Monogramista LA: Sv. Anna Samotretia, Rožňava, 1513. Foto ŠÚPS

Velmi početnú skupinu tvoria maľby z druhého a tretieho desaťročia 16. storočia, vyznačujúce sa nižšou remeselnou úrovňou, v niektorých prípadoch i zápasmi o základ remesla. Zosilneli rustikalizačné črty, mnohé diela sa posunujú na pomedzie ľudového prejavu. Tieto maľby objednávali zemepáni poväčšine pre drobné dedinské patronátne kostoly. Ostali na Spiši, v obciach Šariša, v Liptove, na Orave a v Malopoľsku. Ich maliari sa obmedzili na zobrazenie jednotlivých postáv, na adiciu svätcov, alebo na jednoduché kompozície prevažne zo života P. Márie a pašiové výjavy s najnutnejším počtom figúr. Využívajú ako predlohy najmä Schüffeleinove grafické listy z roku 1507 a pod. V tejto kvalitatívnej vrstve sa užíva už od 14. storočia u nás zdomácnený typ oltára zvaný Viereraltar.

Maľby možno rozčleniť na niekoľko samostatných okruhov podľa charakteristických dielenských črt.

Oltár kaplnky Najsv. Trojice pri Spišskej Novej Vsi, pochádzajúci pravdepodobne z farského kostola, mohol podľa všetkých súvislostí byť zasvätený sv. Michalovi Archanjelovi. Je datovaný 1512.⁸⁶ Hlavným dielom rovnakého maliara je dvanásť malieb hlavného oltára v kostole býv. Strážcov Božieho hrobu v Lendaku, podľa ktorého označujeme tohto majstra. Maľby vznikli v druhom decéniu 16. storočia, nedlho po vzniku novoveského oltára z roku 1512. Nasledujúcou prácou tohto maliara sú maľby mariánskych scén na oltárnych krídlach, ktoré daroval roku 1930 do Szépművészeti Múzea v Budapešti Fridrich Glück.⁸⁷ Oltárne krídla javia úzku nadväznosť na maľby hlavného oltára z Lendaku a vznikli v priebehu druhého desaťročia 16. storočia. *Majstrovi lendackého oltára* možno pripísať i fragment tabule so sv. Jakubom Apoštolom, ktorá patrila k väčšiemu oltárnemu celku s postavami apoštolov.

Iný dielenský okruh *Majstra votívnej tabule z Hronského Beňadika* vytvoril tabuľové maľby datované rokom 1510. Pochádzajú z Hronského Beňadika, odkiaľ ich koncom 19. storočia odviezli do Ostrihomu (Esztergom, MLR).⁸⁸ Je prekvapujúce, že dielenské práce spišského maliarstva nachádzame v špecifickej oblasti vyspelej



Monogramista LA: Narodenie P. Márie z Rožňavy, Budapešť, MNG, 1513. Foto z archívu autora

výtvarnej kultúry stredoslovenských banských miest, v ktorej sa prejavovali významné maliarske osobnosti školené najmä začiatkom 16. storočia na podunajskom umení. V tomto prípade však je dôležitá osoba objednávateľa malieb. Autor votívnej tabule hronskobeňadického oltára patril k vrstve provincionálneho spišského maliarstva. Jeho postavy majú nepevnú, takmer gumovitú stavbu, neohybné ruky, mäkké široké tváre a nosy s gulovitým zakončením. Je pravdepodobné, že i ďalšie mariánske a pašiové výjavy, ktoré pochádzajú z Hronského Beňadika a skončili svoju cestu v Ostrihome,⁸⁹ súvisia s tvorbou alebo okruhom tohto spišského maliara. Pre ich kompozíciu boli podkladom grafické predlohy. Vznikli až v druhej polovici druhého decénia 16. storočia.

Majster votívnej tabule z Hronského Beňa-



Monogramista LA — dielňa: prenosný oltárik Zvestovania P. Márie s prorokmi Izaiášom a Ezechielom na krídlach (stred strieborná plastika zo začiatku 15. storočia), Budapešť, MNM, 1510—1520.
Foto z archívu autora



Majster lendackého oltára: tabule so sv. Egidiom a Benediktom, Spišská Nová Ves, 1512. Foto ŠÚPS

dika asi dielensky usmernil dve ďalšie tabule z neznámej spišskej alebo šarišskej lokality⁹⁰ a dve tabule z Liptovského múzea.

Na niektoré, najmä typologické a rukopisné príbuznosti s okruhom Majstra votívnej tabule z Hronského Beňadika súvisle nadväzuje súbor zaujímavých malieb, najmä pašiových obrazov hlavného oltára v Lipanoch, ktorého fundátorom bol zrejme kráľovský komorník Mikuláš Tarczay.⁹¹ V maľbách sa prejavuje rovnaká dávka rustikalizácie. Dôsledne sa využívajú grafické predlohy viacerých autorov. Okrem podunajskej zložky, zrejmej v krajinárskych scenériách, v drobných kompozíciách pozadí pravdepodobne badať priamu alebo sprostredkovanú znalosť diela Martina Schaffnera. Maľby hlavného oltára v Lipanoch je možné reálne datovať aj vzhľadom na súčasne vytvorenú plastiku a osobnosť fundátora okolo rokov 1525—1526. Lipanské maľby, ako sa zdá, nesúvisia s tvorbou bardejovského maliara Hansa Koellera, ktorý signoval monogramom HK tabuľu z roku 1522 v Šarišskom múzeu v Bardejove, ako tradovala doterajšia literatúra.

Početné tabuľové maľby, v ktorých proces rustikalizácie najviac pokročil, sa nachádzajú v súčasnosti na 14 oltároch. Na tabuliach sa dôsledne využíva striebrené, niekedy lazúrované pozadie s brokátovým vzorom. Štylizácia postáv a tvarov dosahuje priam ornamentálnu dekoratívnosť. Krajina sa v pozadí vôbec nevyskytuje. Ako vzor slúžia najmä pašiové výjavy grafických listov H. Schäufoleina. Schémy figúr nemajú individuálne detaily, neistý hrubý obrys ohraňuje miesto pre koloristické uplatnenie sa farby. Amorfná drapéria takisto trpí kresbovými deformáciami. Postavy majú drobnú hlavu, hrubú tvár, namiesto charakterizačných prvkov hnevľivý výraz, vráskavé čelo, niekedy naznačené dvoma čiarami nad nosom, opuchnuté líca. Rozpačitá línia a tvar tu pôsobia takmer groteskne, proti autorovej vôli. Postavy majú plutvovité, neohybné ruky, len s náznakom jednotlivých článkov.

Dielni jedného z takto stručne charakterizovaných anonymov, ktorého nazývame *Majstrom*

tabuľ oltára *Klaňania Troch kráľov z Palúdzky*, možno v súčasnosti pripísať 15 oltárnych celkov. Z jedného oltára na druhý sa preberajú bez možnosti rozlíšenia a zmien zjednodušené mariánske kompozície.

Do obdobia okolo či po roku 1510 možno zaradiť 4 pevné štvrtinky tabuľ oltára sv. Mikuláša v Žehre s postavami svätcov — biskupov. Inou prácou sú krídla bývalého hlavného oltára sv. Márie Magdalény z Danišoviec.⁹² Vnútorňú stranu krídiel pokrývajú 4 výjavy z legendy o Márii Magdaléne — kajúnci, na rube obidvoch krídiel je maľba zničená. Zachovali sa iba nepatrné čiastočky obrysovej podkresby Ukrižovaného. Z konca druhého desaťročia pochádzajú krídla oltára P. Márie z Danišoviec.⁹³ Na každom z nich vytvoril maliar po dvoch sväticiach, na rube Zvestovanie P. Márie, zničené v súčasnosti až na časti obrysovej línie v podkresbe.

V krátkom časovom úseku vznikli i krídla oltára sv. Kataríny Alexandrijskej z Vyšných Repáš (?) so sv. Barborou, Dorotou, Apolóniou a Otiliou, ktorý po zrušení Diecezálneho múzea preniesli do farského kostola v Levoči. Ďalšie maľby z tohto oltárneho celku sú nezvestné. Krídlový oltár P. Márie, ktorý sa dnes nachádza v Klčove, pochádza z okolia Kežmarku. Do Klčova ho preniesli v tridsiatych rokoch 20. storočia. V pašiových výjavoch vychádza maliar z grafiky. Azda ešte do konca druhého desaťročia možno datovať maľby z kaplnky pri radnici v Spišských Vlachoch. Maľby krídiel s postavami svätcov a svätíc z oltára *Klaňania Troch kráľov z Palúdzky*,⁹⁴ podľa ktorých *Majstra tabuľ z Palúdzky* nazývame, vznikli pred a okolo roku 1520.

Oltár sv. Mikuláša z Dúbravy v Liptove z roku 1519 je jediným datovaným dielom na tabuli sv. Erazma a Vavrince.⁹⁵ Oltárne krídlo s postavami sv. Elígia, Štefana Prvomučeníka a so sv. Damiánom na rube je v súčasnosti nezvestné. Rovnako nezvestné sú dve krídla a predela so 14 sv. pomocníkmi z bývalého hlavného oltára sv. Petra a Pavla z Lučivnej.⁹⁶ Okolo roku 1520 vznikol mariánsky oltár z Dúbravy,⁹⁷ ku ktorému patrí i predela s obrazom Krista a 14 sv. pomocníkov. Mariánske výjavy opakujú bez zmien



Majster votívnej tabule z Hronského Beňadika: Votívna tabuľa, Esztergom, Kresťanské múzeum, 1510.
Foto z archívu autora

mariánske kompozície oltára v Klčove, predela opakuje rovnakú kompozíciu z Lučivnej. Pravdepodobne po roku 1520 vznikli tabule oltára v Hermanovciach. Pre kompozíciu Zoslanie sv. Ducha a azda i pre Zmŕtvychvstanie použil maliar zjednodušenú grafickú predlohu H. Schäufoleina. Vonkajšia strana krídiel je pokrytá maľbou hieraticky rozčlenenej skupiny svätcov.⁹⁸ Začiatkom dvadsiatych rokov 16. storočia vznikol oltár P. Márie v Liptovských Sliachoch. Maľby opakujú rovnaké výjavy i typy svätíc podľa predlôh použitých v Klčove a v Dúbrave. Na predele sa uplatňuje Veraikon s nosičmi — anjelmi, podľa staršieho príkladu spišskej maľ-



Majster oltára z Palúdzky: Kristus a 14. sv. pomocníkov, predela, Dúbrava, okolo 1520. Foto SNG

by konca 15. a začiatku 16. storočia, rovnako ako na predele oltára v Križovanoch.

Za sliackym oltárom P. Márie časovo nasleduje oltár sv. Mikuláša, taktiež zo Sliacov, s predelou pomalovanou tromi polopostavami uhor-ských krajinských patrónov, pravdepodobne podľa vzoru rovnakých postáv na oltári v spišských Krempachoch (PLR) z roku 1516. Zadnú stranu krídiel pokrývajú malby postáv sv. Kozmu a Damiána, podobne ako v Dúbrave. Spôsob malieb na posledných dvoch oltároch je najbližší malbám hlavného oltára sv. Kríža v Križovanoch pri Prešove. Dvanásť obrazov archy v Križovanoch preberá a zjednodušuje známe kompozície grafických listov H. Schäufoleina z roku 1507. Zvýšená schematickosť a zhrubnuté traktovanie postáv poukazujú pravdepodobne na obdobie po polovici tretieho desaťročia 16. storočia. Na predele sa opakujú schémy postáv sv. Filipa a sv. Jakuba ml., známe zo Sliacov. Za povšimnutie azda stojí, že okrem uvedeného provizórneho, červenou hlinkou načrtnutého dáta a nápisov na oltári sv. Mikuláša z Dúbravy, teraz v SNG, na obrube šiat muža polievajúceho Pilátovi ruky sú v Križovanoch zreteľné rozmerné písmená VN, pričom N je obrátené.⁹⁹

Posledným známym dielom Majstra tabúl

z Palúdzky a jeho veľmi aktívnej dielne je predela s malbou Oplakávanie Krista podľa grafického listu H. Schäufoleina (Oldenbourg 186). Maliar upravil iba drapériu na spôsob podunajsky sprostredkovaných foriem.¹⁰⁰ Domnievame sa, že predela vznikla v posledných rokoch tretieho desaťročia 16. storočia alebo okolo roku 1530.

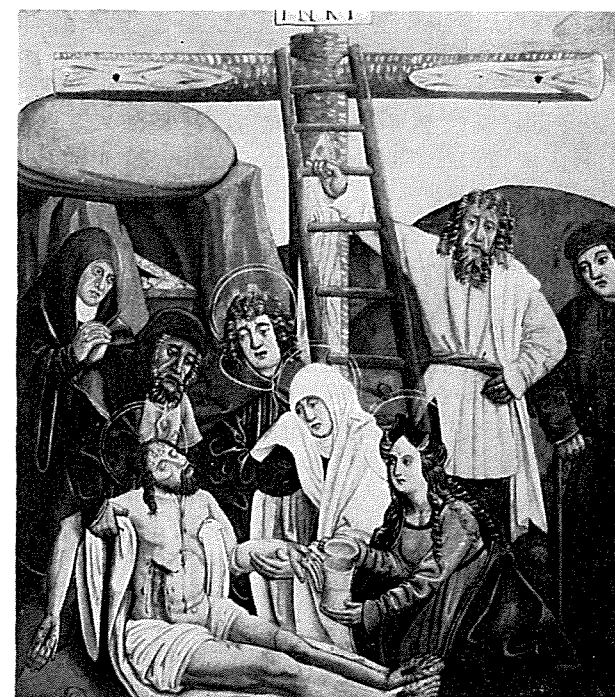
Druhú veľkú dielenskú skupinu provinciálnej spišskej malby spájame pod názvom dielňa *Majstra oltárov zo Strážiek*. Dielňa pôsobila v druhom a treťom desaťročí 16. storočia. Vytvorila 18 doteraz identifikovateľných samostatných oltárnych celkov v rôznych lokalitách. Maliarsku formu charakterizuje remeselná úroveň, štylizácia tvaru, napr. systém účesov urovnaných akoby do lokní, dekoratívnosť so zdôraznenou obvodovou líniou, vyplnenou farebným pigmentom v kolorujúcej funkcii. Pozoruhodná je variabilita módných kostýmov, charakterizujúcich jednotlivé postavy a z nej vyplývajúce romantické ladenie. Mnohé z obrazov preberajú kompozície zo starších domácich diel, častejšie z frekventovaných grafických listov, ktoré sa zjednodušujú, prípadne dopĺňajú lokálne dôležitým detailom. Vďaka obmeňovaniu predlôh nachádzame v diele Majstra oltárov

zo Strážiek zaujímavé ikonografické motívy a kompozičné celky, ktoré pravdepodobne vychádzajú zo stratených malieb dobrej úrovne. Mnohé z diel sú datované priamo, takže ich možno chronologicky zoradiť. Väčšina z nich pochádza zo spišských lokalít, časť sa nachádza v Šariši, v dvoch prípadoch v Liptove, v jednom v poľskej obci Klimkowke. Sídlo dielne nie je predbežne možné bezvýhradne lokalizovať. Najreálnejším sa zdá Kežmarok, kde sa prítomnosť výtvarnej aktivity potvrdzuje aj sochárskymi pamiatkami.¹⁰¹

Najstaršou datovanou prácou je oltár Šimona a Júdu z roku 1513 v Strážkach, nasledujú tabule oltára z Hervartova,¹⁰² ktorý je datovaný rokom 1514. Malby anjelských figúr s nástrojmi Umučenia prejavujú až vypracované spomenuté charakteristické znaky majstra a jeho dielne. Zdá sa, že malby na krídlach tohto oltára: postava sv. Bernardína zo Sieny a sv. Egídia — opáta, sú o málo kvalitnejšie ako malby po stranách strednej časti oltára.

Oltárne tabule sv. Valentína — biskupa z kostola sv. Valentína v Krempachoch sú datované na obraze Nesenie kríža rokom 1516.¹⁰³ Čelné strany zaplňajú skupiny svätcov, na rube sú pašiové výjavy komponované podľa grafických predlôh.¹⁰⁴ Najmä pašiové scény preukazujú súvislosť so skupinou strážskych oltárov. Maliar na dvoch obrazoch použil nasadené kaligrafické obláčiky, známe z Majstra svätoantonského oltára.

Ďalšou prácou tejto dielne sú tabule oltára sv. Mikuláša z Liptovského Trnovca, ktoré roku 1903 preniesli do Liptovského Mikuláša a použili vo farskom kostole ako hlavný oltár. Štyri výjavy z legendy o sv. Mikulášovi z Mýry prevzal maliar z kompozície Majstra z Okoličného uplatnenej na bardejovskom oltári z roku 1505; mohol ich však poznať i z diela Majstra Martina či Majstra svätoantonskej legendy z oltára z Veľkého Slavkova. Na rube krídiel je sv. Michal Archanjel a Kristus z Posledného súdu, pre ktorých maliar použil grafickú predlohu. V druhom desaťročí 16. storočia vznikli pravdepodobne v tejto dielni tabule oltára Sedembolestnej P. Márie vo farskom kostole



Majster oltárov zo Strážiek: Oplakávanie, Bojnice — múzeum, 1528. Foto A. Bieliková

v Bardejove. Značné premalby znížili čitateľnosť a možnosť väzby na analógie. V strede skrine stojí kamenná socha Piety zo začiatku 15. storočia, zrejme import zo Sliezska.¹⁰⁵ Nasledujúcou prácou tohto majstra sú tabule hlavného oltára sv. Anny Samotretej v Strážkach. Dva výjavy zo života sv. Anny majú zaiste svoje staršie domáce vzory a pre dva obrazy z Kristovho príbuzenstva nachádzame vzor na tabuliach spišskosobotského Majstra sv. Príbuzenstva. Klaňanie Troch kráľov z predely vzniklo podľa vzoru levočskej tzv. vianočnej predely. Na zadných krídlach sú torzá deštruovaných štyroch pašiových výjavov podľa predlôh. Spomenutý oltár sv. Šimona a Júdu v Strážkach¹⁰⁶ má na čelnej strane 4 výjavy zo života svätcov a na rube 4 výjavy z Podobenstiev, prevzaté priamo z drevorezov Dürerovho okruhu zo začiatku 16. storočia.

Oltár v Strážkach, ktorého stredom je v súčasnosti iba socha P. Márie s Ježiškom, má na čelnej strane krídiel mariánske výjavy a na rube 4 pašiové obrazy namaľované voľne podľa grafických predlôh. Pre obraz Najsv. Trojice

v nadstavci slúžil za vzor list H. S. Behama — G. 191. Na obraze Zvestovanie bolo v minulosti viditeľné datovanie 1524 (v súčasnosti posledná číslica chýba). Tieto pašiové scény neopakujú výjavy zobrazené už na hlavnom oltári, čo len potvrdzuje našu úvahu o pravidle, podľa ktorého v rovnakom období objekt spravidla nemával viac ako jeden oltár s rovnakým ikonografickým sledom. K strážskym obrazom možno priamo priradiť i tri drobné maľby so Zvestovaním, Narodením a Klaňaním Troch kráľov miestnej proveniencie.¹⁰⁷

Pre Lipany vytvorila dielňa Majstra strážskych oltárov oltár sv. Anny, datovaný rokom 1526. Na jeho vnútorných krídlach sú výjavy zo života P. Márie, na rube a pevných krídlach osem postáv svätíc.¹⁰⁸ Maľby na vnútorných krídlach a maľba predely poukazujú na maliara, ktorý namaľoval tabuľové maľby z neznámej, azda spišskej lokality, datované rokom 1527.¹⁰⁹ Na dvoch tabuliach sa rozvíjajú príbehy zo života sv. Mikuláša a na ďalších dvoch zo života sv. Sabína — biskupa. Osem pašiových obrazov, pre ktoré maliar voľne využíval grafické predlohy, pokrýva rubové a pevné tabule. Pre obrázky zo života sv. Mikuláša slúžili za priamy vzor kompozície oltára sv. Mikuláša v Spišskej Sobotě a kompozície oltára sv. Mikuláša z Veľkého Slavkova. Maliar sa sústredil na zdôraznenie dobových kostýmov v odeve, klobúkoch, druhoch textilu a kožušín. Detailne referuje o typoch a druhoch brnení, zbraní, o topánkach a pod. O krajinomaľbe sa jednak poučil na grafických predlohách, jednak od domáceho prostredníka podunajskej orientácie, čo je zrejme z interpretácie stromov a kríkov. Vyskytuje sa tu aj renesančný detail, napr. motív balustru, a to v takej podobe, ktorá svedčí o sprostredkovaní informácii. V názorovej blízkosti týchto malieb vznikol i fragment oltárnej predely s dvoma postavami lotrov z výjavu Nesenia kríža.¹¹⁰ Nasledujúcou prácou toho istého maliara je tabuľa s Kameňovaním sv. Štefana Prvomučeníka na čelnej, s Oplakávaním na rubovej strane.¹¹¹ Možno vysloviť hypotézu o pôvode tejto tabule z Bušoviec na Spiši. Tamojší kostol bol do 18. storočia zasvätený sv. Štefanovi Prvomučeníkovi (v súčasnosti sv. Vavrin-

covi-diakonovi). Rok 1528, ktorým je datovaná maľba, zodpovedá obdobiu vzniku sôch pochádzajúcich z bušovského hlavného oltára.

V druhej polovici dvadsiatych rokov vytvoril totožný maliar tabule hlavného oltára sv. Pavla Apoštola v Starej Lesnej. V pôvodnom stave ostali iba maľby vonkajších strán krídiel, ostatné sa zmenili neskôr na nepoznanie premaľbou inými (novšími) výjavmi. Maľba s Oplakávaním Krista z poľskej Klimkowky je prácou dielne strážskych oltárov a vznikla v priebehu tretieho decénia 16. storočia.¹¹² Podobne tu vznikli v druhej polovici dvadsiatych rokov 16. storočia i tabule malého oltára sv. Anny Samotretej v Kolačkove.¹¹³ Je pravdepodobné, že pomocník z kežmarskej dielne namaľoval dve horné maľby a postavu svätice z ľavého dolného krídla vnútornej strany oltára Tela Kristovho v Liptovskom Mikuláši. Ostatné maľby na tomto oltári preukazujú odlišný rukopis veľmi rustikálneho maliara, činného neskôr pre obec Sv. Kríž v Liptove. Oltár v Liptovskom Mikuláši vznikol koncom tretieho decénia, v období okolo roku 1530.¹¹⁴

V remeselne menej skúsenej, ľudovejšej vrstve vyučenej v kežmarskej dielni vznikli aj ďalšie maľby, ktoré sa okrem príznačných detailov najviac približujú tabuliam svätíc z Lipian a dielenskej produkcii druhej polovice dvadsiatych rokov 16. storočia všeobecne. Domnievame sa, že ich vytvoril ďalší samostatný pomocník. Ide o 4 tabule s legendou o sv. Kataríne Alexandrijskej a o dve tabule s Bičovaním a Ukrižovaním. Pochádzajú z neznámej spišskej lokality.¹¹⁵ Maľby sú datované rokom 1526 a nie 1520, ako doteraz interpretovala datovanie maďarská literatúra. Preberajú grafické predlohy, a najmä v type ženských hláv možno pozorovať vplyv Cranachových vzorov. Po nich vytvoril maliar okolo a po roku 1527 i tabule hlavného oltára Všetkých svätých v Ludrovej — Kútoch. Oltár má v strede skrine plastickú kompozíciu Korunovania P. Márie, ktorá je podstatne kvalitnejšou spišskou rezbárskou prácou.

Maliar pracuje s rovnakými typmi figúr. Drží sa kresbovej osnovy, čo vidieť najmä na odevoch, zaznamenáva módne kostýmové doplnky a zvláštnosti ženských účesov. Farba slúži na

kolorovanie obrysovej línie. Ľavé obojstranne maľované pohyblivé krídlo roku 1944 odovzdali do Liptovského múzea v Ružomberku.¹¹⁶ Pravé oltárne krídlo je nezvestné. Na pevných krídlach je vždy po dvoch trojiciach svätcov radených v pásoch nad sebou, rovnako ako na vnútorných krídlach. Na vonkajších stranách pohyblivých krídiel je vždy po dvoch a dvoch postavách. Oltár je pozoruhodný ikonografiou; je zasvätený Všetkým svätým. Stred vyplňa Korunovanie P. Márie za prítomnosti Najsv. Trojice. Na krídlach sa rozdeľujú skupiny postáv podľa hieratickej dôležitosti. Na vnútorných krídlach možno identifikovať 12 apoštolov. K nim pripojil maliar 14 sv. pomocníkov, z ktorých 12 umiestnil na pevné krídla, kým sv. Juraja a Eustacha na vonkajšiu stranu pravého pohyblivého krídla nad dvojicu svätíc, Máriu Magdalénu a Apolóniu. Na ľavé vonkajšie krídlo umiestnil zástupcov krajinských kráľovských patrónov — sv. Štefana a Ladislava, v dolnej časti veľmi frekventovaných svätcov — vyznavačov, sv. Mikuláša a Leonarda.¹¹⁷ Takto uviedol všetkých hlavných predstaviteľov a kategórie známe z litánií ku Všetkým svätým. Na predele zobrazil Misericordia Domini medzi Bolestnou P. Máriou, sv. Jánom Evanjelistom a anjelov s nástrojmi Umučenia.

Najmenej fundovaným maliarom prvej polovice 16. storočia tvoriacim od konca dvadsiatych rokov 16. storočia je *Majster svätokrížskej legendy*, svojho hlavného diela, ktoré namaľoval pre Sv. Kríž v Liptove.¹¹⁸ Staršou jeho prácou, ako sme už spomenuli, sú čiastky vnútornej strany tabuľ a štyri pašiové výjavy rubových strán oltára Oltárnej sviatosti v Liptovskom Mikuláši. Tabule zo Sv. Kríža vznikli až koncom tridsiatych rokov 16. storočia. Na vnútorných stranách rozmerných krídiel bývalého hlavného oltára sa rozvíja legenda v zmysle patrocínia kostola a na vonkajšej strane pašiové výjavy. Maľby sa vyznačujú dekoratívnymi architektonickými prvkami renesančného tvaroslovia. Typológia ženských hláv čiastočne nadväzuje na dielňu Majstra oltárov zo Strážiek. Podľa detailov v nej pravdepodobne i napriek nízkej profesionalite maliar nejaký čas pobudol. Jeho práce najmä v pašiových scénach predstavujú

najrustikálnejší príklad doznievania neskorogotického umenia vyznačujúci sa základnými nedostatkami remesla a naivnou predstavivosťou. K rustikálnym maľbám možno priradiť — pravdepodobne i autorsky — nástenné maľby Posledná večera, Olivová hora, Kristus pred Pilátom (?) na severnej a východnej stene lode kostola sv. Martina v Dovalove. Vznikli azda okolo polovice alebo po polovici 16. storočia a preukazujú rozpaký provinčného maliara neschopného ďalšieho výtvarného vývinu.

Okrem formálne a často i tematicky rozlíšiteľných dielenských skupín ostáva niekoľko diel bez užšej príslušnosti, napr. štyri pevné štvrtinky tabuľ s postavami svätíc z oltára P. Márie z Liptovského Trnovca (začiatok 16. storočia),¹¹⁹ vinou premalieb ťažšie klasifikovateľné, podobne ako štvrtinky tabuľ oltára P. Márie zo Sv. Kríža (okolo a po roku 1510) a oltárne tabule s mariánskymi a pašiovými výjavmi z okolia Dovalova (koniec tretieho desaťročia 16. storočia).¹²⁰ Mimo súvislostí s uvedenými dielami ostávajú zatiaľ i oltárne obrazy z bývalého dovalovského hlavného oltára sv. Martina a Brikcia, biskupov z Tours.¹²¹ Tieto obrazy sú zaujímavé expresívnym maliarskym rukopisom, poznamenaným poučením na podunajskom maliarstve. Pašiové výjavy sa opierajú o grafické vzory. Žiadne ďalšie dielo ich autora už nepoznáme.

Bez bližších súvislostí je predbežne rozmerná maľba tabule z Liptovskej Mary so siedmymi sv. Pomocníkmi a Kristom uprostred.¹²²

Ikonograficky zaujímavá tabuľa s P. Máriou, sv. Annou a sv. Katarínou z Alexandrie je datovaná rokom 1519. Koncom 19. storočia ju preniesli do košického múzea. Maľba — ako sme zistili — pochádza zo sakristie kostola sv. Juraja v Spišskej Sobotě.¹²³

Pôvabne naivné maľby domáceho oltárika zo Spišskej Soboty využívajú v piatich obrazoch grafické predlohy H. Baldunga Griena z roku 1507. Oltárik fungoval ako súkromný kultový predmet, pravdepodobne majetok miestneho duchovného, ktorý sa zaslúžil o vybavenie spišskosobotského kostola neskorogotickými oltármi.

Z konca tretieho desaťročia 16. storočia pochádzajú tri zachované fragmenty malieb so sv.

Agnesou, Katarínou a Barborou z Plavča,¹²⁴ vytvárajúce oltárny celok so sochou uloženou v Budapešti.¹²⁵

Epitaf Czerocziocov zo Spišskej Starej Vsi z roku 1529 je nemožné klasifikovať pre agresívnu premalbu zo 17. storočia.

Do dvadsiatych rokov 16. storočia možno datovať nástennú maľbu v refektóriu kartuziánskeho Červeného Kláštora. Maľby sú dnes fragmentmi pôvodných christologických výjavov, a to Krista na Olivovej hore, Bičovania, Nesenia kríža, Ukrižovania. Popri tomto cykle vystupujú dvaja rádoví svätci. Prvým je pravdepodobne sv. Bruno, zakladateľ kartuziánov.¹²⁶ Kompozície pašii interpretujú grafické predlohy. Prevládajúca kresbovosť malieb naznačuje formálnu príbuznosť napr. s tabuľami z roku 1527 v SNG, pochádzajúcimi zo Spiša.¹²⁷ Zdá sa, že kartuziánske maľby sú oproti spomenutým tabuľiam kvalitnejšie, ich úroveň je však remeselná. Renesančný kandelábrový motív v ostení okna má analógiu v rovnakých motívoch malieb v skrini oltára sv. Šimona a Júdu v Strážkach.¹²⁸ Je azda reálne datovať maľby z Červeného Kláštora do tretieho desaťročia 16. storočia, pravdepodobne po jeho polovici. Ich objednávateľom bol pravdepodobne prior Ján IV.

Honosná výzdoba fasády levočského patricijského domu č. 44 na námestí, ktorú odkryli koncom šesťdesiatych a začiatkom sedemdesiatych rokov, nie je štýlovo vzdialená nástenným maľbám z Červeného Kláštora. Fasáda je iluzívne pokrytá kazetovaním s rozlične modelovanými kvetmi vnútri kaziet. Poschodia oddeľujú iluzívne profilované maľované brvná s listovcami, vajcovcami a ďalšou ornamentikou, podopreté bočnými stĺpkami. Medzi okná zakomponovali tri figurálne výjavy: Scénu sv. Šebastiána — mučenika, v strede sv. Annu Samotretiu s Bohom-Otcom a symbolom sv. Ducha nad postavami, a figúru sv. Krištofa s Ježiškom.¹²⁹ Maliar použil pravdepodobne pre kresbu postáv staršie grafické predlohy. Z Dürerovej grafiky je i polopostava Boha-Otca. V postave sv. Krištofa sa prejavuje cranachovský vplyv.¹³⁰ Typológia tváre sv. Anny má spoločné črty s tvárou Bolestnej P. Márie v maľbách refektória v Čer-

venom Kláštore. Maľované kazety s neskorogotickými rozvilinovými ružicami sa, samozrejme v inej modifikácii, vyskytujú ako kazety na tabuľovej maľbe levočského pašiového cyklu hlavného oltára.¹³¹ Dekoratívno-tektonické renesančné prvky, uplatnené na iluzívnych okených rímsach levočského domu č. 44, má rokom 1530 datovaný kamenársky portál v susednom dome č. 40.¹³² Portály bardejovskej radnice (1506), levočské oltáre (okolo 1520) a oltáre v Strážkach pri Kežmarku disponujú týmito formami renesančnej ornamentiky. Medzi maľovanými iluzívnymi kazetami na fasáde domu č. 44 v Levoči a konkrétnym dreveným stropom s maľovanými kazetami v lodi kostola sv. Uršuly vo Výbornej, ktorý v strede podopierajú dva konkrétne drevené torčované neskorogotické stĺpy, je veľmi malý časový interval.¹³³ Spomenutý drevený maľovaný strop dedinského kostola a dekoratívna výzdoba oltárnej skrine v Strážkach (z roku 1513), zhodné vo využití renesančných prvkov, sú iba dokladom rýchleho šírenia nového tvaroslovia aj do odľahlých dedinských kostolov. Za celkom prirodzenú pokladáme prítomnosť tohto tvaroslovia a jeho variant v kráľovskom meste Levoči. Štýlová stránka fasády podporuje datovanie obdobím okolo roku 1530. Požiar mesta, zaznamenaný roku 1550, nepochybne porušil strechy domov; kamenné murované fasády sa poškodzovali zväčša iba sekundárne — dymom alebo drobnými mechanickými zásahmi. Túto skutočnosť bolo možné overiť aj pri poslednom požiari roku 1972.

Náročnú výmalbu levočských meštianskych domov dosvedčujú napr. interiérové maľby v bývalom Hainovom dome na levočskom námestí č. 40, datované priamo 1542 a 1543.¹³⁴ Figurálna a alegorická výzdoba prízemnej miestnosti sa zachovala v troch nikách, pravdepodobne sediliách a čiastočne pod dreveným stropom, na 1. poschodí pod dreveným stropom a v priestore, kde dominuje primárne situovaný kamenný renesančný portál z roku 1530.¹³⁵

Na názorovej hranici medzi gotickou a renesančnou životnou filozofiou stojí tabuľová maľba piateho desaťročia 16. storočia ako posledný z didaktických výtvarných programov.

Vo všetkých maliarskych dielach tohto obdobia sa prejavuje výrazná saská, cranachovská orientácia, ktorá sa sporadicky prejavovala od druhého desaťročia, ale na konci druhej štvrtiny 16. storočia je dominujúca.¹³⁶

Výsledky spišskej maľby tohto obdobia tvoria ucelenú skupinu; je dokonca možné predpokladať tvorbu jedného majstra. Posledné výskumy doplnili vedomosti o maliarskom fonde z obdobia štyridsiatych rokov 16. storočia o niektoré poznatky.

Rozmernú tabuľu s polopostavou Bolestného Krista (Misericordia Domini) zo Spišskej Starej Vsi,¹³⁷ v ktorej sa výrazne prejavuje cranachovská, saská orientácia, treba časovo posunúť do konca tridsiatych rokov 16. storočia.¹³⁸ Dôkazom je súvislosť s maľbami družiacimi sa okolo tabule so sv. Jurajom z roku 1542, podľa ktorej pomocne pomenúvame aj majstra. Tabuľa so sv. Jurajom bola publikovaná v odbornej literatúre už roku 1937¹³⁹ a predstavuje všetky charakteristické znaky majstrovej tvorby. Tvorila pravdepodobne stred oltárneho retabula. Do súvislého vývinu spišskej maľby ju zatiaľ nikto nezačlenil.¹⁴⁰ Maliar jej kompozíciu našťudoval z Dürerovej medirytiny z obdobia 1502—1503.¹⁴¹ Prevzal svätcov postoj, jeho rytiersky pancier; vynechal z predlohy krajinu a draka. Oproti predlohe je postava na obraze nižšia a územčistejšia. Drobné zmeny zaznamenala zástava so svätoturajským krížom a hlava sv. Juraja, na ktorej chýba čiapka. Svätžiara je zlátená, tvár má odlišné črty: na rozdiel od predlohy formuje sa tu portrét vtedajšieho šľachtica. Cranachovský akcent je však výrazný; Juraj pripomína saských veľmožov.¹⁴² Je možné, že obraz sv. Juraja je stredom oltárneho celku, ku ktorému patrilo krídlo s postavou P. Márie zo Zvestovania a postavou Bolestného Krista na rube;¹⁴³ túto postavu vypracoval maliar tiež podľa grafickej predlohy A. Dürera — list B. 20, zmenil však gestá rúk; nie je vylúčené, že podľa predlohy Hansa Baldunga zo Speculum passionis z roku 1507. Spomínanú Dürerovu predlohu Bolestného Krista použil maliar znovu na votívnej tabuli z roku 1548 v Spišskom Podhradí.

Veľká votívna tabuľa zo sakristie nového minoritského kostola v Levoči je datovaná 1540.¹⁴⁴



Majster svätokrižskej legendy: Bičovanie Krista, Martin, SNM, okolo 1540. Foto SNM, Martin

Maľby pokračujú v saskej orientácii. Je dokonca možné, že votívna tabuľa (či epitaf) je produktom dielenského okruhu Majstra tabule sv. Juraja. Pre túto hypotézu by svedčilo použitie Dürerových a Altdorferových grafických predloh, mierne prispôbovaných, možno aktualizovaných. Na votívnej tabuli je výrazná silnejšia väzba na L. Cranacha, z čoho možno predpokladať študijnú znalosť saskej tvorby z jeho okruhu.

Majster tabule sv. Juraja vytvoril i tabule z Prosieka,¹⁴⁵ ktoré sa zachovali vo fragmentoch. Predstavujú sv. Pavla Apoštola — rub Bičovania, a sv. Juraja — mučenika — rub Zmŕtvychvstanie. Tabule tvorili pravdepodobne pravé pohyblivé oltárne krídlo v hornej časti so sv. Pavlom, v dolnej so sv. Jurajom. Maliar opäť používal vo voľnejšej interpretácii staršie grafické vzory; napr. pre Bičovanie rovnomený list H. Schäufeleina z roku 1507 (Oldenbourg



Majster tabule sv. Juraja: Sv. Juraj, Košice, Východoslovenské múzeum, 1542. Foto Vsl. múzeum, Košice

180). Postavám dvoch drábov upravil kostýmy a priestor, v ktorom sa odohráva Bičovanie, zaklenul na rozdiel od predlohy, na ktorej je trámový strop. Pozadie otvoril oknom. Pre Zmŕtvychvstanie použil pravdepodobne kompiláciu z grafík H. Schäufoleina a iných vzorov.¹⁴⁶ Obrysová kresebnosť postáv, predmetov i celej kompozície dominuje. Malba je menej výrazná, vyznačuje sa saským poučením, dokonca vykazuje príbuznosti. Typika tváre sv. Pavla a malba Zmŕtvychvstania nezaprú svoj cranchovský vzor. S predchádzajúcimi dielami je spoločný názor na konštrukciu a význam ľudskej postavy, jej štylizáciu, úpravu drapérie. Do cviklov pašiových výjavov umiestnil maliar obdobné renesančné ornamenty, ako na votívnej tabuli z Levoče, datovanej 1540.¹⁴⁷

K dvom skúmaným fragmentom tabúl z oltárneho krídla patrila i tabuľa s Adoráciou Oltárnej sviatosti (Tela Kristovho) z tej istej lokality, ktorá tvorila stred oltára. Premaľba zo začiatku 18. storočia pokrýva a znejasňuje pôvodný vzhľad.¹⁴⁸

E. Dubnická správne konštatovala súvislosť fragmentov z Prosieka s tabuľou s Bolestným Kristom.¹⁴⁹ Súvislosť s oltárom so sv. Jurajom z roku 1542 je našou hypotézou. Malbu oltárneho krídla s P. Máriou zo Zvestovania a Bolestným Kristom datoval Radocsay do rokov 1520—1530.¹⁵⁰ Týmto rokmi datuje maľby z Prosieka (pôvodne z Liptovskej Anny) aj E. Dubnická. Domnievame sa, na základe priamo datovaných majstrových diel a na základe súboru tvorby orientovanej na Sasko, že tabule z Prosieka sú neskoršie a že vznikli krátko po roku 1542.

V Spišskom Podhradí sa zachovalo dielo sasky orientovaného maliara, ktoré sme pokladali za stratené.¹⁵¹ Pôvodný vzhľad pokrývajú premaľby z roku 1677, nie však natoľko, aby nebolo možné porovnanie a atribúcia diela Majstrovi tabule so sv. Jurajom. Malba preukazuje rovnaké rukopisné a typologické detaily. I tu sa maliar dôsledne opieral o Dürerove grafické predlohy. Pre kompozíciu Bolestného Krista použil list B. 20 z obdobia okolo roku 1500. Oproti predlohe a tabuli s rovnakou ikonografiou v Budapešti je postava Krista štíhlejšia. Pre Posledný súd na rube použil maliar čiastkovo list B. 51 z cyklu Malých pašii, a to pri postave Krista, anjelských trubačoch a dolnej časti kompozície, rozdelenej na skupinu vyvolených a zatratených. Medzi nebeskou a pozemskou sférou je v maliarskej interpretácii z formálnych dôvodov užší priestor. Aj skupina vyvolených má charakter lokálneho nazerania. Premaľba z roku 1677, ktorá zasiahla najmä drobné postavičky v dolnej časti výjavu, však môže byť rozhodujúca pre súčasný výzor diela. Podľa pôvodnej skoby v ráme slúžil obraz ako voľne otáčavá votívna tabuľa či epitaf.

Súbor diel Majstra sv. Juraja nedostal už tabuľovú maľbu na Spiši po dvadsiatych rokoch 16. storočia z letargie. Malba sa priamo viaže na podnety zo Saska a Wittenbergu a zodpo-

vedá malému záujmu šíriaceho sa reformačného hnutia o reprezentáciu, špičkovú výtvarnú kvalitu a výtvarnú kultúru. Ťažisko kultúrnych výbojov preberá oblasť slova a literatúra.

Nasledujúce obdobie sa prezentuje dekoratívnou výzdobou (napr. tabuľa s veľkým mestským erbom Levoče z roku 1550 zo sakristie

farského kostola) alebo tvorbou nevelkých remeselne zvládnutých epitafov pre mestský patriciát a drobnú šľachtu.

Reprezentatívna zložka maľby sa orientuje na dekoratívnu a alegorickú výzdobu meštianskych domov a zvoníc.

Chronológia maliarov a dielní pôsobiacich na Spiši v prvej polovici 16. storočia podľa zachovaných diel

1. Majster svätoantonskej legendy spolu s dielňou pôsobil v prvom a druhom desaťročí 16. storočia. Jeho pomocníci a samostatní majstri: (2.—5.)
2. Majster oltára z Hrabušíc — pôsobil azda samostatne ca od roku 1508 do konca druhého desaťročia 16. storočia,
3. Monogramista CS (maliar oltára sv. Juraja v Spišskej Sobote z roku 1516, na ktorom je signovaný) — pôsobil v druhom desaťročí 16. storočia a okolo roku 1520,
4. Majster levočského pašiového cyklu — pôsobil v druhom desaťročí a okolo roku 1520,
5. Monogramista TH (doložený monogramom na oltári sv. Jána v Levoči) — pôsobil koncom druhého desaťročia a okolo roku 1520.
6. Majster tabúl okoličnianskeho oltára — pôsobil v období prvého a druhého desaťročia 16. storočia, dodával svoje práce pre Bardejov, Liptov, Košice.
7. Monogramista LA (značený na obraze sv. Anny z roku 1513 v Rožňave) — blízky Majstrovi z Okoličného.
8. Majster Kristovho príbuzenstva zo Spišskej Soboty — pôsobil v prvom a čiastočne v druhom desaťročí 16. storočia.
9. Majster oltára sv. Mikuláša zo Spišskej Soboty — pôsobil v období okolo roku 1500 do začiatku druhého desaťročia 16. storočia.
10. Monogramista WE (alebo WF) — signovaný monogramom a datovaný rokom 1521 na oltári sv. Kataríny (dnes P. Márie) v Spišskom Podhradí.
11. Majster tabúl oltára sv. Anny z Levoče (maliar norimbersko-augsburskej orientácie) — pôsobil okolo a po roku 1520; rokom 1524 datované maľby zo Spiša, dnes v Budapešti, spolu s okruhom diel v Šariši.
12. Majster Života P. Márie zo Sabinova — pôsobil s dielňou v období dvadsiatych a začiatkom tridsiatych rokov 16. storočia.
13. Majster tabúl oltára z Lendaku (označený podľa hlavného oltára z Lendaku) — pôsobil v druhom desaťročí 16. storočia; rokom 1512 je datovaný oltár zo Spišskej Novej Vsi.
14. Majster votívnej tabule z Hronského Beňadika z roku 1510 — pôsobil od konca prvého desaťročia až do tretieho desaťročia 16. storočia.
15. Majster tabúl oltára Klaňania Troch kráľov z Palúdzky. (16.)
16. Produktívna dielňa pôsobiaca v druhom a treťom desaťročí 16. storočia (oltáre na Spiši, v Šariši, Liptove a pod.).
17. Majster oltárov zo Strážiek. (18.—20.)
18. Produktívna dielňa pôsobiaca v druhom a treťom desaťročí 16. storočia. Najstaršie datované dielo je z roku 1513, najmladšie z roku 1528. Z tejto dielne možno zreteľne rozoznať dvoch maliarov.
19. Pomocníka — autora tabúl zo SNG (1527), vnútorných strán krídiel a predely oltára sv.

Anny v Lipanoch (1526), tabuľ hlavného oltára v Starej Lesnej a tabule z roku 1528 v Bojniciach.

20. Pomocníka — autora svätokatarínskej legendy (1526) v Budapešti a oltára z Ludrovej-Kútov.

21. Majster svätokrížskej legendy — pôsobil od

Poznámky

¹ Tento príspevok bol pôvodne pripravený na sympóziu „Historická Olomouc a její současné problémy IV“ zamerané na aspekty umenia a kultúry obdobia 1500—1650, ktoré usporiadala v dňoch 9.—12. februára 1982 Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci. Rukopis s poznámkovým aparátom som odovzdal do tlače Zborníka z tohto sympózia vo februári 1982.

² DIVALD, K.: Szepesvármegye művészeti emlékei. Zv. 2. Budapest 1906; FENYŐ, I. — GENTHON, I.: A Magyar Nemzeti Múzeum szárnyasoltárképei. Magyar Művészet, 7, 1931, s. 493—519; GENTHON, I.: A régi magyar festőművészet. Vác 1932; WAGNER, VI.: Krídlový oltár z Dovalova v Slovenskom národnom múzeu. Časopis Muzeálnej slovenskej spoločnosti, 26, 1935, s. 1—7; WAGNER, VI.: Príspevok k pozdnegotickému maliarstvu severného Slovenska. Bratislava, 10, 1936, s. 316—340; CSÁNKY, D.: Szepeshelyi táblaképfestészet a XV—XVI században. Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Evkönyvei, 7, 1937, s. 7—100; CSÁNKY, D.: Tanulmányok a szepességi táblaképfestészet XVI. századi történetéből. Magyar Művészet, 13, 1937, s. 338—348; HOFFMANN, E.: Jegyzetek a régi magyar táblaképfestészethez. Archeologiai Értesítő, 50, 1937, s. 1—30. — Umění na Slovensku. Praha 1938; SCHÜRER, O. — WIESE, E.: Deutsche Kunst in der Zips. Brno-Wien-Leipzig 1938; WAGNER, VI.: Neskorogotická tabuľová maľba slovenská. Sborník Matice slovenskej, 18, II. — História, 1940, s. 184—224; WAGNER, VI.: Gotické tabuľové maliarstvo na Slovensku. Martin 1942; WAGNER, VI.: Gotické tabule v Liptovskom Sv. Mikuláši. Historický sborník, 2, Martin 1944, č. 2, s. 122—125; GENTHON, I.: Esztergomi műemlékei. Zv. 1. Budapest 1948; RADOCSAY, D.: A középkori Magyarországi táblaképei. Budapest 1955; RADOCSAY, D.: Gotische Tafelmalerei in Ungarn. Budapest 1963.

³ KOTRBA, V. — KOTRBA, F.: Levočský oltár Majstra Pavla. Bratislava 1955, s. 60—68; LAJTA, E.: Adalékok a régi magyarországi szobrászathoz és festészethez. Művészettörténeti Értesítő, 9, 1960, č. 2, s. 89 n.; PAŠTĚKA, J.: Tabuľové maľby oltára. In: Majster Pavol z Levoče. Bratislava 1961, s. 88—124; STANGE, A.: Deutsche Malerei der Gotik. Zv. 11. München — Berlin 1961; VÉGH, J.: Ismeretlen Szent Katalin so-

tridsiatych rokov 16. storočia do polovice 16. storočia.

22. Majster tabule sv. Juraja z roku 1542 (maliar výraznej saskej orientácie) — pôsobil od konca štvrtého desaťročia 16. storočia do obdobia okolo roku 1550; datované diela rokmi 1542 a 1548.

rozat a Szepességből. Művészettörténeti Értesítő, 13, 1964, č. 2, s. 79—88; BOSKOVITS, M. — MOJZER, M. — MUCSI A.: Az esztergomi Keresztény Múzeum képtára. Budapest 1964; CIDLINSKÁ, L.: Niektoré gotické oltáre v Liptove. In: Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1965, s. 95—107; CIDLINSKÁ, L.: Stredoveká tabuľová maľba (Klenoty spišskej gotiky). Krásy Slovenska, 44, 1967, č. 11, s. 428—430; Súpis pamiatok na Slovensku. Zv. 1—3. Bratislava 1967—1969; Pamiatky hnutelné Východoslovenského kraja v štátnych zoznamoch II. Prešov 1969. Zost. A. Frický; CIDLINSKÁ, L.: Oltár sv. Mikuláša vo farskom kostole v Levoči. Monumentorum tutela, 5, 1969, s. 89—113; KLUBERT, Š.: Ikonografické poznámky k dvom dielam Majstra Pavla. Monumentorum tutela, 5, 1969, s. 54—88; CIDLINSKÁ, L.: Poznámky k ikonografii pozdne gotické tabuľové maľby na Slovensku. Umění, 19, 1971, č. 6, s. 509—513; Hnutelné pamiatky Stredoslovenského kraja v štátnych zoznamoch. Banská Bystrica 1972; CIDLINSKÁ, L.: Oltár sv. Anny v levočskom farskom kostole. Ars, 1971, č. 1—2, s. 156 n.; VACULÍK, K.: Gotické umenie Slovenska. Bratislava, SNG 1975, s. 52—56; DVORÁKOVÁ, V. — KRÁSA, J. — STEJSKAL, K.: Stredoveká nástenná maľba na Slovensku. Bratislava 1978; CIDLINSKÁ, L.: Gotika. Maliarstvo (1450—1520). In: Slovensko. Zv. 4. Kultúra, 1. časť. Bratislava 1979, s. 689—690; DUBNIC-KÁ, E.: Neznáme gotické tabuľové maľby z Liptovskej Anny. Ars 77/81, 1981, s. 63—88.

⁴ Archívne štúdium a inventáre zberateľských inštitúcií dokladajú, že výtvarný materiál lokalizovaný literatúrou do Košíc má iný pôvod. Veľká časť materiálu, ktorú treba brať do úvahy v domácich kontextoch, je súčasťou maďarských verejných a cirkevných zbierok (Budapešť — Magyar Nemzeti Galéria, predtým Nemzeti Múzeum a Szépművészeti Múzeum, Ostrihom (Esztergom, MLR) — Keresztény Múzeum). Časť zbierok previezli do Budapešti koncom 19. storočia, druhú začiatkom 20. storočia, no prevažný počet diel doviezli až roku 1919 z košického múzea. Z viacerých slovenských lokalít získavali diela maďarské zbierky v priebehu dvadsiatych a tridsiatych rokov prostredníctvom súkromných zberateľov a darcov, ktorí vyku-
povali zariadenia cirkevných objektov.

⁵ Najmä pri skupinách diel z druhého a tretieho desaťročia 16. storočia, keď je táto úroveň tvorby veľmi rozšírená a dokresluje situáciu v poddanských dedinách.

⁶ DIVALD, K.: c. d.; WAGNER, VI.: Krídlový oltár z Dovalova..., s. 1 n.; WAGNER, VI.: Príspevok..., s. 340; CSÁNKY, D.: Tanulmányok..., s. 338 n.; RADOCSAY, D.: A középkori..., s. 175—178, 500—501; CIDLINSKÁ, L.: Niektoré gotické..., s. 95 n.

⁷ V nejednom prípade opravujeme svoje vlastné staršie názory z roku 1971, pozri GLATZ, A. C.: Doplnky k spišskej tabuľovej maľbe obdobia 1440—1540. In: Zborník SNG Galéria 3 — staré umenie. Bratislava 1975, s. 23—60.

⁸ Od posledných prác z tridsiatych rokov 20. storočia (CSÁNKY, D.: Szepeshelyi...; SCHÜRER, O. — WIESE, E.: c. d.) tu výskum veľmi nepokročil.

⁹ HORVÁTH, V.: Szent Márton püspökről címzett szepesi székesegyház. Levoča 1885, s. 36 n.; PIRHALLA, M.: A szepesi prépostság vázlatos története. Levoča 1899, s. 117; HRADSZKY, J.: Initia Capituli Scepusiensis. Sp. Podhradie 1901—1902, s. 164.

¹⁰ GLATZ, A. C.: c. d., s. 45, 46, poznámka č. 6 na s. 57 a č. 79 na s. 59.

¹¹ Rozmery novšieho rámu: 59,3 × 69,5 cm, maľby: 50 × 60 cm. Charakteristický typ tváre P. Márie a sv. Anny poukazuje na bezprostredné rukopisné príbuznosti, dokonca priame zhody s maľbami oltára sv. Antona Pustovníka v Spišskej Sobote — porovnaj anjela a Bolestnú P. Máriu z predely tohto oltára. Blízke sú aj kompozičné a typologické podobnosti sv. Anny Samotretej s rovnomennou maľbou na predele oltára sv. Mikuláša z Veľkého Slavkova, dnes v expozícii Nemzeti Múzea v Budapešti (MNG, inv. č. tabuľ oltára 53.541.3—11), priamo datovanou 1503. Figúry sediace na kamennej kvadratickej lavici na novoobjavenej maľbe sú síce vzájomne kompozične viazanejšie, avšak rovnako rozložené. Drapéria má podobnú kresbu, pozadie tvoria oblé kopčeky a strom. Totožný je typ, gestá a postoj Ježiška. Lámaná drapéria a hranaté prsty žien majú rovnaké znaky ako na oltári v Spišskej Sobote.

¹² Ihličnaté drevo, 50 × 61,7 cm (rám 59 × 68,7 cm). Typ tváre sv. Kataríny je identický s tvárou P. Márie zo skupiny sv. Anny prostrednej tabule predely toho istého oltára.

¹³ Rozmery tabule 50 × 61 cm, maľba: 46,5 × 60,5 cm, hrúbka tabule 2,5 cm. Horná časť maľby je vyplnená ažúrovňovým zláteným vyrezávaným ornamentom (14,6 × 59 cm). Pre súvislosť svedčia rukopisné a typologické príbuznosti — porovnaj tvár sv. Šebastiána s tvárou sv. Juraja z levočskej oltárnej predely z roku 1507, rovnaký typ baculatého dieťaťa, ako je dieťa z predely z Veľkého Slavkova. Riasenie drapérie sv. Šebastiána porovnaj s podobným riasením z tabule zo Spišskej Belej, tvár sv. Krištofa s tvárou kráľa z oltára v Rakúsoch alebo jedného z mučeníkov z Martýria 10 000 na sabinovskom Doktorskom oltári. Analógie poskytuje

aj sv. Mikuláš z Veľkého Slavkova alebo sv. Leopold z levočského oltára z roku 1507. Oblé kopčeky, trsovité a homolovito košaté listnaté stromy v pozadí sú tiež porovnateľné.

¹⁴ Stredná tabuľa sabinovského oltára sv. Štefana (?) — kráľa a Valentína — biskupa i vnútorné maľby krídli sú dielom úplne inej maliarskej individuality s rozlíšiteľným rukopisom. Ich autor čerpá tiež zo spišskokapitulského zdroja, napr. z oltára sv. Michala v Spišskej Kapitule alebo azda i z vonkajších krídiel oltára v Arnutovciach.

¹⁵ Porovnaj napr. Sfatie sv. Margity, na ktorom vystupuje svätica ako elegantná plnoštíhla mladá dáma v zamatovom odevu s módnym účesom. Pri jej nohách kľučí drobná postavička donátorky, typom totožná s postavami starien alebo programovo staro prezentovaných žien, známych z malieb vzniknutých v prvom desaťročí pôsobenia Majstra svätoantonského oltára.

¹⁶ Isté obecnější analógie poskytuje sv. Barbora z Košického graduálu z roku 1518 a postavy svätíc na obrazoch z Ilje.

¹⁷ Vonkajšie tabule krídiel nám, žiaľ, neboli dostupné.

¹⁸ Magyar Nemzeti Galéria, inv. č. 53.563—53.565 a súkromný majetok: RADOCSAY, D.: A középkori..., s. 434; Valagatás magyar magángyűjteméyekből (výstavný katalóg). Budapest, MNG 1981, s. 52, č. kat. 6 a vyobr. na s. 167.

¹⁹ RADOCSAY, D.: c. d., s. 444. Preukázateľná je rovnaká typológia tváre a kresbovosť so spišskobelanskými maľbami a totožný rozmer, pozri RADOCSAY, D.: c. d., s. 434 a Sokrovišča vengerského umenia za 1000 let (výstavný katalóg). Moskva 1971, nestr., obr. č. 95.

²⁰ GENTHON, I.: A régi..., s. 68; CSÁNKY, D.: Szepeshelyi..., s. 116.

²¹ Obraz s podobným námetom evidoval ešte DIVALD, K.: c. d., s. 90 v kostole v Spišskej Belej.

²² Tieto tabule preukazujú čiastkové súvislosti s maľbami hlavného oltára z Chyžného. Využívajú kombinácie častí grafických listov: pre obraz Sv. Jána Almužník rozdáva almužnu použil maliar Schongauerov list B. 44 a čiastočne ho kombinoval s listom B. 13. Pre dolný obraz použil u troch postáv Schäufoleinovu predlohu (Oldenbourg 177) a pre psička našiel vzor v Dürerovom Nesení kríža — list B. 10.

²³ Táto scéna súvisí aj námetom s podunajskými výtvarnými zdrojmi, ako je napr. maľba E. Altdorfera z Klosterneuburgu. Poslednú STANGE, A.: Malerei der Donauschule. München 1964, s. 64, 139, vyobr. č. 64, prekvapivo pripísal Ruelandovi Frueaufovi ml. Staršia literatúra ju atribuovala E. Altdorferovi. Na súvislosť klosterneuburskej tabule s levočskou maľbou upozornila CIDLINSKÁ, L.: Oltár sv. Mikuláša..., s. 96. Okrem tohto obrazu poznáme zobrazenie postavy sv. Leopolda v neskorogotickom umení na Slovensku ešte v dvoch prípadoch: na tabuli krídla oltára v Jazernici z roku 1517 a na hlavnom oltári v Jure pri

Bratislave; pri týchto dielach je preukázateľný priamy vzťah k podunajskému umeniu.

²⁴ Naposledy CIDLINSKÁ, L.: c. d., s. 96, 112, ktorá rozlíšila na tomto oltári práce troch maliarov.

²⁵ Okrem pribuznosti s levočskými maľbami z roku 1507, maľbami oltára sv. Mikuláša z Veľkého Slavkova a krídlom oltára s postavami sv. Hieronyma a Erazma zo SNM.

²⁶ Lavé krídlo má na vnútornej strane sv. Theopompa (?) — biskupa, sv. Augustína — cirkevného učiteľa a na vonkajšej sv. Martina z Tours a sv. Brikcia — biskupa. Právě krídlo: sv. Valentín — biskup, Ukrižovaný a 10 000 mučeníkov, na vonkajšej strane Omša sv. Gregora Veľkého — pápeža, Svätec — biskup.

²⁷ V súčasnosti Magyar Nemzeti Galéria, inv. č. 55.910. Rozmery obrazu s rámom: 71 × 60,5 cm, obrazová plocha 51 × 41 cm. Pozri RADOCSAY, D.: A középkori..., s. 164—166, 347, obr. CLXXXIV; RADOCSAY, D.: Gotische..., s. 30, 31, 57—58. Tam pozri aj ostatnú literatúru.

²⁸ CSÁNKY, D.: Szepeshelyi..., s. 86. RADOCSAY, D.: Gotische..., s. 57, obr. 28; Régi művészet a Magyar Nemzeti Galériában (výstavný katalóg). Budapest, MNG 1974, nestr., obr. 25.

²⁹ Gch (GEREVICH, T.): A kassai múzeum. Vasárnapi Ujság 20. 7. 1913, s. 573 a obr.

³⁰ Nakoľko obraz roku 1919 odviezli do Budapešti, zohral svoju úlohu údaj o pôvodnom uložení v Košiciach. Prevzal sa bez úvahy ako údaj o proveniencii a takto sa tradoval v spojitosti s košickou maliarskou školou. Podobné omyly sa dodnes trajú aj v súčasnej literatúre i pri iných druhoch umenia.

³¹ KEMÉNY, L.: A kassai Szent Erzsébet egyház történetéhez. Archeologiai Értesítő, 15, 1895, s. 54—55; KEMÉNY, L.: A kassai Szent Erzsébet-egyház történetéhez. Tamže, 17, 1897, s. 41—49, 414—415; KEMÉNY, L.: A kassai kópíró czeh. Aestetikai jegyzetek. Košice 1899; KEMÉNY, L.: A kassai kópíró czéhről. Arch. Ért., 22, 1902, s. 410—412; KEMÉNY, L.: A kassai kópíró czéh. Művészet, 8, 1909, s. 253—255; ÉBER, L.: XVI. századi magyar festő műve a kassai székesegyházban. Arch. Ért., 22, 1902, s. 385—395.; IVÁNYI, B.: Adalék a kassai festőczeh történetéhez. In: Történelmi Köz. Abauj-Torna várm. és Kassa multjából. Košice 1910, s. 289.

³² Iluminácie Košického graduálu z roku 1518, ktoré nesú výrazné znaky poučenia na podunajskom umení, spojila so spišskou maľbou začiatku 16. storočia A. Güntherová. GÜNTHEROVÁ, A. — MIŠIANIK, J.: Stredoveká knižná maľba na Slovensku. Bratislava 1961, s. 23, 62, 63. Druhou prácou mimo kontextu je podstatne premaľovaná tabuľa s Bičovaním Krista z roku 1522, ktorá sa nachádza v Budapešti, MNG, inv. č. 55.912.

³³ Bol v čase dobudovania kapitúlskeho kostola sv. Martina učiteľom viacerých maliarov, ktorí prevzali podobnú typológiu tvárí, názor na ľudskú postavu, krajinné pozadie atď.

³⁴ Hlava Ježiška je totožná s hlavou dieťaťa na tabuli so sv. Augustínom z tzv. Doktorského oltára v Sabínove. Pre typ dieťaťa, jeho bacuľaté teličko, postoj, gestá a ďalšie detaily slúži na porovnanie dieťa z predely veľkoslavkovského oltára z roku 1503 a dieťa z novoobjavenej tabule so sv. Annou. S dielňou Majstra svätoantonského oltára badať bezprostredné súvislosti.

³⁵ Obraz sa nachádza v Budapešti, MNG, inv. č. 55.642 — pozri RADOCSAY, D.: A középkori..., s. 98, 395, vyobr. LII, patrí k okruhu spišsko-šarišského maliarstva. V literatúre ho datujú obdobím rokov 1460—1470. Pre analógie je dôležité rovnaké držanie Ježiška, ruka Márie s kvietkom, štvorhranný výstrih šiat, typ koruny na brokátovanom pozadí, rozvilinové brokátové pozadie, rovnaký rám s ozdobami a relikviárovými otvormi v hranách. Zmenila sa iba akcia nožičiek dieťaťa, ktoré na rozdiel od staršieho hravejšieho typu sú statickejšie. Na sliezsku typologickú nadväznosť už poukázala staršia literatúra. Dve mladšie repliky trstenského typu madony pochádzajú z Poľska. Pozri CSÁNKY, M.: A bártfai Madona kép. In: Az Országos Magyar Szépműv. Múzeum Évkönyve, 10, Budapest 1941, s. 47, vyobr. s. 75.

³⁶ WICK, B.: Dóm sv. Alžbety v Košiciach. Košice 1936, s. 226 na základe prác L. Keménya.

³⁷ WICK, B.: c. d., s. 62, pozn. 1; KLUBERT, Š.: c. d., s. 61—62. Od roku 1518 bol Ján Henckel spišský kanonik, od roku 1522 turniansky archidiakon, neskôr odaný spovedník uhorskej kráľovnej Márie. Nie je náhoda, že práve s jeho príchodom vzniká mariánsky oltár s tradičným centrálnym obrazom. Ako fundátor oltára a donátor obrazu Madony s ružami spišského typu nie je dokázaný. Vieme však o ňom, že sa sám podieľal na nových devocionálnych programoch už v Levoči.

³⁸ Sú to predovšetkým maľby s legendou o sv. Jánovi Almužníkovi. Neskôr ako pomocník pri pašiových maľbách hlavného oltára v Levoči.

³⁹ Porovnaj mariánske výjavy z Rakús. Pre výjav Ukrižovania maliarovi poslušil za vzor Dürerov list B. 59, ktorý si čiastočne upravil. Maľba predely oltára v Chyžnom je prácou Majstra svätoantonskej legendy. Časti kompozícií pašiových obrazov vznikli za jeho spolupráce.

⁴⁰ Zaľudňuje svoje obrazy nižšími, zavalitejšími postavami. Figúry majú široké tváre, neraz s maskou prejavovanej emócie, ktorú celok postavy nevyjadruje. Krajina v pozadí je schematickejšia, s kríkmi a stromami.

⁴¹ V súčasnosti sa nachádzajú v Budapešti. Ide o mariánske a pašiové výjavy. MNG, inv. č. 53.375—53.377, 55.916.1—55.916.4. Ako proveniencia sa v literatúre uvádza Spišská Kapitula (pozri CSÁNKY, D.: c. d., s. 64—66, vyobr. s. 69—70, RADOCSAY, D.: c. d., s. 172, 443—444). S odvolaním sa na ikonografickú väzbu kapitúlských oltárov, kde už pri vzniku tabúl bol oltár tohto mariánskeho zasvätenia, sa domnievame, že pri-

márnou provenienciou bola niektorá iná, neurčená spišská lokalita. V biskupskom paláci sa koncom 19. a začiatkom 20. storočia zhromaždil základný fond pôvodného spišskokapitúlskeho múzea, ktorý potom spišský biskup deponoval ako majetok biskupského úradu do múzea v Košiciach. Niektoré diela prešli zo Spišskej Kapituly darom do Budapešti, iné do Gyöngyösu. Tak sa stalo i v tomto prípade. Časť tabúl preniesli roku 1916 do Budapešti. Tabule s Narodením a Obetovaním v chráme (vzadu torzá pašiových výjavov) ako majetok biskupského úradu deponovali do košického múzea pred rokom 1913, pravdepodobne ešte krátko pred rokom 1907 (ev. č. depozitov L 138, L 143). Aj posledné odviezli roku 1919 z Košíc do Budapešti, kde sa v súčasnosti nachádzajú v Maďarskej národnej galérii. Povšimli si ich I. Genthon — I. Fenyő, pripísali ich Majstrovi svätoantonskej legendy a identifikovali ich ako súčasť rovnakého oltárneho celku. Tabuľa s obrazom Krista na Olivovej hore (dnes nezvestná) ostala v kaštieli v Štiavniku, kedysi letnom sídle spišských biskupov. Možno azda vysloviť hypotézu, či Spišský Štiavnik alebo jeho cisterciácky kláštor nebol pôvodnou lokalitou. Kláštor zanikol v druhej štvrtine 16. storočia. V Národnom múzeu v Lublane, SFRJ, sa od roku 1930 nachádza obraz Kristovho príbuzenstva (130 × 121 cm), inv. č. 3681, ktorý sa tam dostal zo Szápáryovského zámku v Murskej Sobote. Pôvodnou provenienciou bol Gemer. Obraz je prácou dielne Majstra svätoantonskej legendy (Majstra z Hrabušíc) s výnimkou postáv P. Márie, Salome a Memelie, ktoré namaľoval iný, kvalitnejší maliar. Tabuľa je komponovaná podľa smrečianskeho sv. Príbuzenstva a tabúl Majstra sv. Príbuzenstva zo Spišskej Soboty. Vznikla v rokoch 1510—1520. Lit.: Tuji slikarji od 14. do 20. stoletja. Ljubljana 1983, č. kat. 53, obr. 53.

⁴² V obraze mučenia sv. Vavrinca použil maliar pre postavu sv. Vavrinca a drába Schäufoleinov list (Oldenbourg 153) z roku 1507, pre dve postavy z ľavého okraja Cranachov list B. 16 a pre postavu vladára na koni list rovnakého autora — B. 44. Pre obraz sv. Vavrinca pred cisárom preberá Schäufoleinov list (Oldenbourg 178) a kombinuje ďalším (Oldenbourg 179). V dolnej tabuli s Umučením sv. Vavrinca na rošte preberá a prispôbuje si grafický list H. Baldunga z roku 1505 — list G. 67.

⁴³ Porovnaj napr. u oboch Ukrižovaní tváre P. Márie a sv. Jána, schematický spôsob maľovania obličných kopčekov a cestičiek, alebo obrazy Krista na Olivovej hore. Obe dva využívajú rovnaký grafický vzor. Takmer rovnako sa využíva maska bolestného výrazu na povrchu tváre i spôsob maľovania vlasov a pod.

⁴⁴ Pre postavu sv. Floriána použil maliar rovnomenú postavu z listu B. 116, pre sv. Krištofa čiastočne listy B. 103 a B. 104 a pre sv. Stanislava postavu sv. Ulricha z listu B. 118.

⁴⁵ Pre prvý obraz svätojurajskej legendy maliar použil čiastočne Schäufoleinov list z pašii (Oldenbourg

153), pre druhý obraz použil čiastočne list Schäufoleina (Oldenbourg 169), pre tretí obraz (postavy s vladárom) Dürerov list B. 117, pre štvrtý obraz (postavy pravého okraja) Schäufoleinov list z roku 1507 (Oldenbourg 182), figúru letiaceho anjela prevzal z Dürerovho listu B. 70, pre piaty obraz (v dolnom rade Dürerovu predlohu B. 61 a pre ohnivé oblaky v ôsmom obraze tiež Dürerovu predlohu B. 120).

⁴⁶ Pašiové výjavy namaľoval odlišný, slabší maliar. Obrazy roku 1929 deponovali do Východoslovenského múzea v Košiciach (Dep. 20—327/29). V súčasnosti sú nezvestné.

⁴⁷ K osobnosti maliara Teofila Stancla: ŠEFČÁKOVÁ, E.: Výmalba bardějovskej radnice se zvláštním zreteľom na osobnosť Teofila Stancla. Príspevok sympózia vo februári 1982. In: Historická Olomouc a její současné problémy IV. Olomouc 1983, s. 221—236.

⁴⁸ KŐSZEGHY—WINKLER, E.: Jean de Gerson emléke Lőcsen. Szepesi Híradó z 18. júna, 2., 4., 16., 31. júla a 13. a 17. augusta 1938; VÉGH, J.: Adatok táblakép festészetünk ikonográfiájához. Művészettörténeti Értesítő, 8, 1959, č. 2—3, s. 143, 144, 151; VÉGH, J.: Das ikonographische Programm des Johannesaltars von Levoča. Acta historiae artium, 13, 1967, č. 1—3, s. 235 n; KLUBERT, Š.: c. d., s. 61—62, 81—83.

Na zadnej strane ľavého pevného krídla kľačí Jean Gerson pod krížom s nápisovou páskou Sursum corda. Pre tento výjav maliar použil prispôbenú rovnomenú grafickú predlohu Hansa Baldunga z roku 1509, pozri: Prints and Illustrated Books from Six Centuries. Catalogue no. 1 (aukčný katalóg). Alan Wofsy Fine Arts, San Francisco 1974, obr. na s. 4, č. kat. 4.

⁴⁹ PAŠTEKA, J.: c. d., s. 91—92. Na kompozíciách pašiových obrazov sa tiež čiastkovo podieľali: Majster z Hrabušíc, Monogramista CS a azda i Monogramista TH.

⁵⁰ DVOŘÁKOVÁ, V. — KRÁSA, J. — STEJSKAL, K.: c. d., s. 37, 63, 147—148. Strážske nástenné maľby prevyšujú čo do kvality levočské pašie hlavného oltára. Fundátorom strážskeho kostola postaveného začiatkom 16. storočia bol Krištof Wankotsch de Nobschitz, majiteľ Strážiek a Krížovej Vsi od konca 15. storočia, keď sa priženil do rodiny Tarczay. Neskôr získal ďalšie majetky v Jurskom, Kišovciach a pod. Bol kapitánom hradu a mesta Kežmarok v službách tšinskej kňažnej Hedvivy, manželky Štefana Zápoľského. Podľa vzniku malieb v Strážkach bol pravdepodobne ich objednávateľom. Zomrel roku 1520. J. Krása našiel grafické vzory nástenných malieb sčasti v Schäufoleinových listoch (1507), prevažne v listoch L. Cranacha st. (1509). Maľby vznikli koncom druhého desaťročia 16. storočia, pravdepodobne krátko po dostavbe kostola. K osobe zakladateľa Krištofa sa viažu kvalitou. Ostatné vybavenie kostola v Strážkach, vyjmúc sochy oltára P. Márie z roku 1524, nedosahuje ani zďaleka vynikajúcu úroveň nástenných malieb.

⁵¹ Pre Krista a dvoch anjelov z kompozície mohol

maliarovi poslúžiť grafický vzor H. Baldunga — list G. 191. E. Wiese sa iste právom domnieval, že v strednej sfére kľačiaci postava predstavuje levočského farára Jána Henckela a pravdepodobne i ďalších významných levočských mešťanov a patricijov. Poukazuje na to porovnanie s tabuľovou maľbou na oltári sv. Jána, kde je rozhodujúca pravá kľačiaci figúra na obraze sv. Ján pred otvoreným hrobom (Samopochovávanie sv. Jána Ev.).

⁵² ŠPIRKO, J.: Starý kláštor minoritov v Levoči. Martin 1940, s. 30, obr. č. 9.

⁵³ Ak išlo o celok, súbor, je pravdepodobné, že ho minoriti dostali ako donáciu podľa objednávky bohatého a významného patricija, hospodára kostola sv. Jakuba, Melchiora Messingschlagera alias Polierera (zomrel roku 1522), ktorý tomuto kláštoru venoval značnú pozornosť a pričínal sa o jeho reštaurovanie — pozri HAIN, C.: Zipserische oder Leütschaverische Chronika undt Zeit- beschreibung. Vydané pod názvom: Hain Gáspar Lőcsei krónikája. Levoča 1910, zv. 1, s. 20; ŠPIRKO, J.: c. d., s. 5.

⁵⁴ Levoča, Spišské múzeum, inv. č. 1208 (1094?). Rozmery: 48 × 42 cm. Treba upozorniť na tento svojho druhu výnimočne zachovaný predmet v múzejných zbierkach, ktorému by sa zišla sústredená reštaurátorská starostlivosť. Láka tu možnosť súvislostí. Rubovú stranu s Ukrižovaním komponoval maliar pravdepodobne na základe grafických listov. Obidve scény ohraničuje rámec zo sústredene zoradených, listami obalených balustrov, použitý na kamenárskych prácach v bardejovskej radnici. Podľa ikonografie patrila zástava pravdepodobne v tom čase v Levoči agilnému bratstvu Corporis Christi. Pozri aj poznámku 47. Analógie kresbovej kaligrafie, najmä zdôrazňovania svalových úponkov (Kristove lýtka) a priestorová ilúzia vo figurálnych scénach docieľovaná skreslením oválu hlavy a narušením rovnováhy medzi tvarom jej elipsoidu a takmer okrúhly tvárou, sa nachádzajú v dolnom páse figurálnej posledného súdu levočskej južnej predsiene, najmä však na odkrytej časti posledného súdu T. Stancla z rokov 1507—1509 v bardejovskej radnici.

Po uzavretí nášho textu objavili v októbri 1982 nástennú maľbu vynikajúcej kvality v sedle priechodu domu č. 48 na levočskom námestí. Na ploche ca 1,5 × 1,5 m vidieť torzo kompozície poprsí zoradených javiskovým spôsobom na iluzívnej tribúne v spodnej časti potiahnutej drapériou. Torzo muža vľavo je individualizované ako pištec. Jeho hlava sa nezachovala. Muž vpravo nemá atribút; jeho trištvrtocne natočenú hlavu, pokrytú baretom charakterizuje sústava vrások, dozadu ubiehajúce čelo, nakrivený široký nos, hlboko posadené pichľavé oči pod markantným obočím, výrazné líce kostí, plné a mäkké ústa. Priestor okolo poprsí a medzi nimi vyplňujú nápisové pásy. Individualizačnými črtami, v kontexte neskorostredo-vekej maľby na Slovensku výnimočnými, dotýka sa táto maľba švábskych portrétnych tradícií, napr. diela

Hansa Malera, pôsobiaceho v Tirolsku v okruhu augsburskej fugggerovskej faktórie. Iste nie sú zanedbateľné norimberské výdobytky tohto žánru. Maľbu datujeme koncom dvadsiatych, či začiatkom tridsiatych rokov 16. storočia.

⁵⁵ V tomto prípade sa maliar mohol opierať o norimberskú grafickú tvorbu nadväzujúcu na staršie príklady iluminátorského umenia, konkrétnejšie o teoretický spis o konštrukcii rodostromov, vydaný Andreom Joaom v Norimberku prvýkrát roku 1505. Tiež: ŠEFCÁKOVÁ, E. — ONDREJČEKOVÁ, Z.: Premeny drevorezu (výstavný katalóg). Bratislava — Banská Bystrica 1972, s. 41—42, č. kat. 85, 86, obr. 86 na s. 42. Torzo pochádza z väčšieho listu. Pozri: Hans Baldung Grien (výstavný katalóg). Karlsruhe 1959, II B I—1.

⁵⁶ Hlavy v lubických kompozíciách majú tváre stuhnuté v grimasách naivných a nezodpovedajúcich akcií. S rovnakou rustikálnejšou provinčnou úrovňou je možné sa stretnúť v skupine diel porovnateľnej s Bičováním Krista z Lubice a rovnomennou scénou v Krempanoch z roku 1516. Oltár sa dostal ako pôžička — depozit rím.-kat. farského úradu v Lubici do košického múzea začiatkom 20. storočia a neskôr ho odviezli do Budapešti, MNG, ev. č. 53.578.8 — 53.578.15. Pevné tabule, ktoré ostali v košickom múzeu, mali depozitné č. L 170. Rozmery krídiel: 181,5 × 64,5 cm, tabuľových malieb 83 × 53,8 cm.

⁵⁷ Oltár sv. Anny v Spišskej Sobote objednali roku 1503 a dokončili okolo rokov 1508—1514 (?). Pôvodne bol určený pre severnú kaplnku kostola sv. Juraja, ktorá sa od 18. storočia stala kaplnkou sv. Jozefa.

⁵⁸ Jednotlivé rody Kristovho príbuzenstva maliar obliekol do módnych dobových kostýmov, s rovnako efektnými prikrývkami hláv. Kresebnosť kostýmov sa dopĺňa výraznou farebnosťou a druhovým rozlíšením látok. Podobne u postáv svätíc na vnútornej strane krídiel. Vzniká domáca prehliadka módnych kostýmov v bohatých meštianskych a nobilitovaných rodinách, kde nechýbajú ani deti. Ikonografia sa objasňuje iba v nápisových páskach.

⁵⁹ Oltár pôvodne zapožičali do košického múzea, dep. č. L 171. Neskôr ho odviezli do Budapešti, MNG, inv. č. 53.574.9 — 53.574.20 (tabuľ. maľby).

⁶⁰ Predela oltára sa nachádza v SNG v Bratislave a zobrazuje: Misericordia Domini medzi Bolestnou P. Máriou, sv. Jánom Ev., sv. Bonifácom IV. — pápežom a sv. Wolfgangom — biskupom. Inv. č. 0314. Oltár sv. Anny preniesli v 19. storočí do Novomeskej Huty, od roku 1973 sa opäť nachádza v rím.-kat. farskom kostole Nanebovzatia P. Márie v Spišskej Novej Vsi.

⁶¹ Pozri napr. Martýrium sv. Uršuly z predely oltára.

⁶² Okolo roku 1907 alebo pred rokom 1913 deponovali obrazy v košickom múzeu, depozit biskupského úradu v Spišskej Kapitule, ev. č. L 125a, L 125b. Depozit odviezli roku 1919 do Budapešti, dnes MNG, inv. č. 55.842.1 — 55.842.8. Pozri RADOCSAY, D.: c. d.,

s. 335, vyobr. CCV (sv. Bartolomej—apoštol). Na maľbe sv. Lucie je datovanie 1524. Levočské maľby oltára sv. Anny vznikli však krátko po roku 1520 (najneskôr v rokoch 1521—1522) a ich fundátorom mohol byť buď J. Henckel, o ktorom je známe, že širil kult sv. Anny, alebo jeho príbuzný z Thurzovcov.

⁶³ V súčasnosti sa dielo nachádza v Budapešti, MNG, inv. č. 53.566. Pre svoje kompozície si maliar vybral Dürerove grafické predlohy (listy: B. 83 — kompozícia interiéru, B. 87 — kompozícia P. Márie s Ježiškom a sv. Jozef, B. 89 — polopostava Boha-Otca).

⁶⁴ GLATZ, A. C.: c. d., s. 52, 59, 60.

⁶⁵ Oltár sv. Kataríny spomína vo farskom kostole kanonická vizitácia z roku 1700 (HRADSZKY, J.: Ad-ditamenta ad Initia. Spišské Podhradie 1903—1904, s. 155). Gotickú sochu sv. Kataríny koncom 19. storočia upravili na P. Máriu.

⁶⁶ Vzor: Dürerov list B.71 kombinovaný časťou listu B.74 — postava anjela s krížom a mečom, Budapešť, MNG, inv. č. 7639. Rozmery 120 × 74 cm. Pozri RADOCSAY, D.: c. d., s. 186, 432, obr. CCXXVIII—CCXXIX. FEUCHTMÜLLER, R.: Die Auswirkungen der Donauschule in Ungarn. Alte und moderne Kunst, 10, 1965, Heft 80, s. 31, obr. na s. 30 (č. 2). Do tridsiatych rokov 20. storočia sa tabuľa nachádzala v súkromnej zbierke v Mänästírea (RSR), roku 1939 ju Rudolf Bedő venoval do Szépművészeti Múzea. Ten istý majiteľ vlastnil viacero tabuľových malieb zo Slovenska, napr. tabule z Dovalova.

⁶⁷ Rozmery 79,3 × 59 cm, s pôvodným rámom 88,5 × 68,5 cm. Tabuľu premaľovali roku 1643.

⁶⁸ Jeho kompozície sú prehľadné, jednotlivé postavy sa zdržujú emócií. Od majstra prevzal skúsenosti s typológiou tváří, napr. ženské hlavy zahalené v šatke z kompozície Oplakávania Krista z Okoličného, hlavy žien oltára sv. Príbuzenstva zo Smrečian a podobné hlavy z kompozície Ukrižovania na oltári Korunovania P. Márie v Spišskej Kapitule. Podobne postupoval pri hlavách anjelov a mladých svätcov. Je rovnakého názoru na maľovanie obrazu krajiny s drobnými postavami v pozadí. Pre oblú všísky použil príklad Majstra podhradských tabuľ alebo bližšie svojho súčasníka, Majstra svätoantonskej legendy.

⁶⁹ Rozmery jedného obrazu: 78 × 37 cm. Pozadie obrazov na tejto strane tvorí abstraktné zlatené brokátovanie. V dvoch horných vystupujú vždy iba dve postavy v scénach s týmto obsahom: 1. Anjel prinášajúci palmovú ratolesť P. Márii z raja krátko pred jej smrťou, aby ju niesli pred jej marami; 2. P. Mária odovzdáva ratolesť sv. Jánovi Evanjelistovi. V spodných obrazoch kompozície je dej: 3. Židovský veľkňaz sa pokúša zhodiť mŕtve telo P. Márie; 4. Vlastný pohreb do údolia Jozafátu za asistencie apoštolov.

Na ľavom pevnom krídle sú dva príbehy z legendy o sv. Vavřincovi — diakonovi, ktorého socha stojí v strede oltárneho nadstavca. Na dvoch vonkajších stranách pohyblivých krídiel sú štyri výjavy z obľúbe-

nej legendy o sv. Mikulášovi z Mýry, na pravom pevnom krídle dva výjavy z legendy o sv. Erazmovi — biskupovi, mučeníkovi.

Postavy na obrazoch sú štíhle. Typológia tváří je totožná s formami doteraz známymi z diela Majstra z Okoličného. Porovnaj napr. P. Máriu z Bardejova s P. Máriou a ženskými hlavami z tabule Oplakávanie Krista z Okoličného alebo Kristovým príbuzenstvom zo Smrečian, Bičovanie sv. Erazma s Bičováním Krista z Okoličného a sv. Šebastiánom zo smrečianskeho oltára. Možno porovnať typ tváre sv. Mikuláša z Bardejova s typom sv. Mikuláša zo Smrečian a hlavu žobráka z výjavu sv. Vavřinec rozdáva almužnu s hlavou muža zo sv. Príbuzenstva v Smrečanoch či apoštolom z Poslednej večere z Okoličného (Východoslovenské múzeum Košice). Podobá sa aj postava krajného muža z ľavej hornej pevnej tabule a pravej hornej pevnej tabule v Bardejove s hlavou drába v Korunovaní trním z Okoličného (Východoslovenské múzeum Košice).

Podľa staršej literatúry je oltár v Bardejove na troch miestach datovaný rokom 1505 a na zadnej strane pevného krídla bolo vidieť monogram AR umiestnený v erbovom štítku. Doteraz sa uvažovalo, že tento monogram patrila maliarovi. Domnievame sa, že sa pravdepodobne viaže na fundátora oltára. Jestvujú publikované archívne údaje k dátumu 1505. Podľa týchto iniciál prichádzajú do úvahy: richtár Andreas Rauber alebo starosta Andreas Reich. Mimoriadne bohatá vdova po A. Reichovi obdarovala bardejovský augustiniánsky kláštor, dala zaklenúť kláštorňú kostol, dala tam postaviť hlavný oltár, darovala striebornú monštranciu, postavila kaplnku sv. Kríža a nechala postaviť celý pre mníchov práve v období okolo roku 1505. (MYSKOVSZKY, V.: Bártfa középkori műemlékei. Zv. 2. Budapest 1880, s. 114). Je preto možné, že z manželovej fundácie objednala oltár aj pre bardejovský farský kostol sv. Egídia. K tomuto výkladu smeruje nezvyčajná ikonografia mariánskych výjavov, vzťahujúca sa na vdovstvo a smrť P. Márie.

⁷⁰ Najmä Posledná večera a Zmŕtvychvstanie. Drobné torzo tabule s P. Máriou zo Zvestovania a fragmentom Krista na Olivovej hore na rube sa nachádza v Okoličnom, dve tabule prešli zo súkromného majetku v Liptovskom Mikulášovi do Oravskej galérie v Dolnom Kubíne, dve tabule sa dostali okolo roku 1907 alebo pred rokom 1913 ako depozit spišského biskupstva do košického múzea, ev. č. dep. L 140, L 141, kde sa v súčasnosti nachádzajú. Ďalšiu obojstranne maľovanú tabuľu odviezli do Budapešti, torzá dvoch polopostáv z predely: Bolestná P. Mária a sv. Ján Evanjelista putovali do Budapešti cez ostrihomskú zbierku, MNG, inv. č. 184, 52.643, 52.644. U súkromných zberateľov nachádza sa dnes rozpílená tabuľa s Kľaňaním Troch kráľov a Ukrižovaním (Kalváriou). Jedna obojstranne maľovaná tabuľa z hornej časti pravého pohyblivého krídla, pravdepodobne s Narodením na líci a Kristom pred Pilátom na rube, je nezvestná.

⁷¹ CSÁNKY, D.: Szepeshelyi..., s. 120. Socha Ukrižovaného však pochádza ešte z konca 15. storočia.

⁷² Fundátorom okoličnianskeho hlavného oltára bola bohatá patronálna rodina Zápoľských, pravdepodobne kňazná Hedviga, vdova po Štefanovi Zápoľskom a jej syn Ján. Pri objednávke mohol pôsobiť i spišský kanonik Krištof, žijúci na Spišskej Kapitule v rokoch 1499—1518 v službách Zápoľskovcov. V rokoch 1505—1512 bol spišským podžupanom a nie je vylúčené, že dokonca kapitánom Spišského hradu. V jeho okolí sa totiž zakúpil na niektorých majetkoch v spišských dedinách, ktoré v testamente z roku 1518 poručil Spišskej Kapitule. O jeho vzdelanie sa pravdepodobne zaslúžili Zápoľskovci. Stal sa doktorom slobodných umení, od roku 1513 bol kanonikom — lektorom a roku 1518 obdržal titul apoštolského notára. Krištof, v prameňoch vedený ako Krištof s predikátom de Zemerchen či Zmerchan (Zemerchen — Smrečany), je i objednávateľom obidvoch bočných oltárov v Smrečanoch.

⁷³ Jeho postava má starší vzor v postavách sv. Mikuláša z oltára sv. Mikuláša z Veľkého Slavkova (1503).

⁷⁴ V tomto období nie je militantný kanonik výnimkou, bol ním i spišský prepoš Ján Horváth z Lomnice.

⁷⁵ Tabule sa dostali do Budapešti, v súčasnosti MNG, inv. č. 55.917.1—55.917.6. Pozri vyobrazenie: CSÁNKY, D.: c. d., s. 60, obr. č. 77.

⁷⁶ V krajinnom pozadí maliar čiastočne opúšťa zaoblenú siluetu kopčiek.

⁷⁷ Fundátorom oltára — ako objavil L. Kemény — bol bohatý košický kupec Michal Günthert a jeho manželka Margita Zimmermannová. Polopostavy patrónov obidvoch fundátorov zobrazil maliar na predele oltára.

KEMÉNY, L.: A kassai szent Erzsébet egyház történetéhez. Archeologiai Értesítő, 15, 1895, s. 54, 55, KEMÉNY, L.: A kassai Szent Erzsébet egyház történetéhez. Tamže, 17, 1897, s. 46; WICK, B.: c. d., s. 228.

⁷⁸ Porovnaj tvár Márie zo Zvestovania z Okoličného s tvármi Márie na tabuliach v Košiciach. Typy ženských figur zahalených do šatky na košickej predele a tvár P. Márie v Bardejove (oltár z roku 1505) sú spoločné Oplakávaniu Krista z Okoličného, tabuliam z oltára sv. Anny v Smrečanoch, rovnako aj typ dieťaťa s typmi detí Kristovho príbuzenstva zo Smrečian. Tvár sv. Jozefa z košického Narodenia sa podobá stavbou sv. Jozefovi z tabúl zo Smrečian a Žobrákovi, ktorého umýva sv. Alžbeta z toho istého oltára. Tvár kráľa Baltazára z Košíc má opäť rovnakú stavbu ako tvár sv. Krištofa zo Smrečian, tvár sv. Jána Ev. z Košíc je rovnaká s tvárou sv. Šebastiána zo Smrečian. Anjeli z Úteku do Egypta v Košiciach sú rovnakými typmi anjelov ako v obraze Smrti sv. Alžbety v Smrečanoch. Sv. Jozef z Úteku do Egypta z Košíc sa typologicky zhoduje s drákom z Bičovania v Okoličnom a so sv. Emériom v Smrečanoch. Vegetáciu zastupuje rovnaký druh vysokých malolistých stromov v Košiciach i na oltári sv. Martina a Mikuláša v Smre-

čanoch. Zhoduje sa spôsob využitia krajinných pozadí s architektúrou.

Ženy, najmä Mária, majú plnšie tváre so zmyslom pre stavbu lebky; vychádza sa tu z kapitúlskeho Majstra oltára Korunovania. Rozdiel medzi učiteľom a žiakom sa javí ako rozhodný posun od neskorej gotiky 15. storočia k renesancii 16. storočia. Majster okoličnianskych tabúl hľadá súmernosť a harmóniu bez dramatického napätia. Uplatňuje isté znalosti v zobrazení nahého ľudského tela (sv. Šebastián z oltára zo Smrečian). Zvýšilo sa pomerné meradlo postáv a v nadväznosti naň znížil sa zadný horizont. Príroda sa stáva spoluúčastníčkou vo výstavbe obrazových plánov. Spôsob maľby Majster z Okoličného zaoblené homolovité kopčeky a pahorky, nadväzujúce na staršiu spišskú tradíciu, napr. na Majstra podhradských tabúl alebo na Majstra Martina. S podobnými pracuje i Majster svätoantonskej legendy a jeho pomocník Majster hrabušického oltára. Postupne sa však zaoberá iným, varírovanejším typom krajiny, čo čiastočne dokazujú už maľby oltára sv. Martina a Mikuláša v Smrečanoch, a najmä košické maľby z roku 1516.

⁷⁹ Postavy možno porovnať napr. s tabuľami z Bardejova (1505). Czotmannova votívna tabuľa preukazuje blízky vzťah k maľbám bardejovského oltára z roku 1505 a k smrečianskemu oltáru sv. Príbuzenstva.

WICK, B.: c. d., s. 287—294 a obr., uvádza staršiu literatúru.

⁸⁰ Súvislosti sa prejavujú i na niektorých kompozičných zhadách, napr. v Klaňaní Troch kráľov z oltára P. Márie v Liptovskom Mikuláši (práca spiškokapitulských maliarskych dielni); Okoličnianskeho majstra zrejme ovplyvnil i spiškokapitulský maliar oltára sv. Alžbety v Levoči z roku 1493, ktorý poznal dielo Majstra z Uttenheimu.

⁸¹ Porovnaj napr. P. Máriu z Rožňavy s P. Máriou z obrazov oltára Navštívenia v Košiciach, horného anjela nad sv. Annou, Ježiška z Rožňavy a Archanjela Gabriela z obrazu Zvestovania na košickom oltári Navštívenia. Polopostavy Boha-Otca z Rožňavy a z Kristovho krstu v Košiciach sa zhodujú. Krajina v pozadí s architektúrou, mostom a riekou, nazeraná z vysokého nadhľadu, v Rožňave obsahuje s výnimkou pracujúcich postáv veľmi podobné motívy ako krajina Kristovho krstu v Košiciach alebo krajina obrazu sv. Barbory v oltári Navštívenia v Košiciach. Typy i druhy stromov nemožno pokladať za zvyčajné; sú charakteristické pre porovnávané diela, rovnako ako podobný spôsob ich maľovania. Drobné figurky sa čiastočne zhodujú v kresbe a typológii, čo možno porovnať s podobným názorom uplatneným na oltári v Bardejove z roku 1505 alebo na votívnej tabuli z roku 1516 v Košiciach, majú však inú funkciu.

Lákavou hypotézou, ktorú však dosiaľ dokladáme iba analógiami by bolo užšie spojenie Monogramistu LA s Majstrom z Okoličného, predbežne však zotrývame v rovine hypotéz. Vyskytujú sa drobné rozdiely,

ktoré hovoria buď o dvoch individualitách, alebo o časovom a štýlovom odstupe.

⁸² Banát—Lipova pri Timișoare, RSR a odtiaľ roku 1907 do Budapešti. V súčasnosti je v zbierkach Maďarskej národnej galérie, inv. č. 3403. Rozmery 80,5 × 55 cm. Túto tabuľu doterajšia literatúra pokladala za sedmohradskú prácu: FENYŐ, I. — GENTHON, I.: Régi magyar képek a Szépművészeti Múzeumban. Magyar Művészet, 4, 1928, s. 86, obr. s. 80; PÉTER, A.: A magyar művészet története. Zv. I. Budapest 1930, s. 130; ROTH, V. — MÜLLER, C. TH. — REITZENSTEIN, A. — ROSEMANN, H. R.: Die deutsche Kunst in Siebenbürgen. Berlin — Sibiu 1934, s. 143, č. kat. 176, obr. 176; RADOCSAY, D.: c. d., s. 186, 265, 484, obr. CCXXV.

⁸³ Do Košíc sa podľa literatúry presťahoval obraz ako inventár jagerskej kapituly po roku 1597, keď Turci dobyli Jäger (Eger, MLR). Táto hypotéza nie je však ničím podložená. Hovorí proti nej skutočnosť, že jagerská kapitula nesídlila — okrem roku 1604 — do roku 1671 v košickom farskom kostole, ale vo františkánskom kostole sv. Mikuláša a v kláštore v Jasove. Pri košickom farskom kostole sv. Alžbety naproti tomu okolo roku 1472 dal pristavať košický mešian A. Cromer kaplnku zasvätenú sv. Jánovi, ktorú, samozrejme, vybavili oltárom. Je pravdepodobné, že košická tabuľa pochádza práve z neho. Kaplnku sv. Jána premenili neskôr na kaplnku sv. Križa a od roku 1824 užívali ako kapitulskú sakristiu. Obraz sa zachoval v kaplnke na oltári z roku 1897 zrejme vďaka tradícii.

⁸⁴ Rozmery 155,5 × 92 cm (rám 169,5 × 104,5 cm), v súčasnosti ako pôžička rím.-kat. farského úradu sv. Alžbety v Košiciach v inštalácii Východoslovenského múzea v Košiciach.

Pre kompozíciu Mučenia sv. Jána Evanjelistu mohol voľne poslužiť list A. Dürera — B. 61, kde sa vyskytuje podobne riešená postava drába lejúceho oleja, pre Kristov krst mal túto funkciu azda list M. Schongauera — B. 55.

Ako doklad analógií porovnaj muža upravujúceho oheň obráteného k divákovi chrbtom, s podobne chápanou postavou zo Zmŕtvychvstania z Okoličného (Oravská galéria, Dolný Kubín); motív pohodeného rúcha sv. Jána možno porovnať s podobným motívom v Bičovani z Okoličného alebo v Bičovani z oltára Korunovania P. Márie v Spišskej Kapitule. Muž lejúci olej na sv. Jána je typom podobným paholkovi z Bičovania z Okoličného. Cisár Domicián je analógiou vladára z Umučenia sv. Erazma v Bardejove, kráľa z Klaňania na oltári Navštívenia v Košiciach i sv. Mikuláša zo Smrečian. Charakteristické sú hlavy mužov v klobúkoch: muža v klobúku z košického obrazu, hajdúcha z Bičovania z Okoličného, iného muža v klobúku a muža v pozadí scény so sv. Vavrincem z bardejovského oltára z roku 1505. Možno porovnať aj hlavu muža na okraji scény s Domiciánom s hlavami mládenčov, ktorých zachraňuje sv. Mikuláš na bardejovskom

oltári a muža z ľavého okraja scény Vyhnanie sv. Alžbety zo Smrečian. Zaujímavé je porovnanie Krista z Krstu v Košiciach s hlavou Krista v Bičovani z Okoličného. Navyše je analogická výstavba obrazových plánov s krajinou v pozadí a osadenie drobných figur do zadných plánov v Bardejove, Okoličnom i v Rožňave a na košickej kapitúlskej tabuli. Maliari používali podobné druhy a typy stromov a navyše ich obdobne technicky realizovali.

⁸⁵ Typológia tvárí, rukopis pri formovaní fúzov a vlasov alebo šerpami previazaný odev, ktorého motív sa vyskytuje u Monogramistu LA i v okruhu diel Majstra z Okoličného, sú charakterizačnými prvkami, poukazujúcimi na uvedený okruh.

Oltárik sa nachádzal v Košiciach, odkiaľ ho odviezli do Budapešti. D. Radocsay ho v korpuse tabuľovej maľby z roku 1955 neuvádza. Inv. č. 57.1100.6; Lit.: A történelmi főcsoport hivatalos katalógusa. I. časť (výstavný katalóg). Budapest 1896, s. 114, č. kat. 1449; VARJÚ, E.: Vezető a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Osztálya kiállított gyűjteményeiben. Budapest 1929, s. 30; FENYŐ, I. — GENTHON, I.: c. d. (1931), obr. s. 495; GENTHON, I.: c. d., s. 10.

⁸⁶ Maliar na oltári z roku 1512 namaľoval na každú tabuľu po jednej postave svätca s hlavným dôrazom na obrysovú kresbu.

Oltár sv. Michala, ktorý sa nachádzal v rovnomennej kaplnke na severnej strane farského kostola Nanebovzatia P. Márie v Spišskej Novej Vsi, spomínajú staré kanonické vizitácie, napr. z roku 1700 (HRADSZKY, J.: Additamenta..., s. 158).

⁸⁷ A Szépművészeti Múzeum 1929 — ben és 1930-ban. Az Országos Magyar Szépműv. Múzeum Évkönyvei, 6, 1931, s. 237, s. 240, obr. č. 2.

MNG v Budapešti, inv. č. 6409. Tabule pravdepodobne pochádzajú z Dovalova, nie je však vylúčený aj pôvod z okolitých filiálnych kostolov buď v Pribyline, alebo v Liptovskej Kokave. Je totiž nepravdepodobné, že by mal dedinský kostol hneď dva mariánske oltáre z toho istého obdobia s rovnakými výjavmi, keď aj hlavný oltár — do tretice — mal mariánsku ikonografiu.

Na súvislosť malieb z Dovalova (?) a Lendaku upozornil už CSÁNKY, D.: Tanulmányok..., s. 344 a RADOCSAY, D.: c. d., s. 175, 500.

⁸⁸ Keresztény Múzeum, inv. č. 55.91—55.96. Maľby objednal hronskobeňadický benediktínsky opát Ján IV. Chula alebo Cwla (1510—1522), ktorý bol zároveň v rokoch 1509—1518 cisterciáckym opátom kláštora P. Márie v Štiavniku na Spiši. (Súčasne opravujeme nepresné údaje z článku: GLATZ, A. C.: Dve nepublikované tabule z Liptovského múzea. Vlastivedný časopis, 29, 1980, č. 3, s. 140). Dokladom je jeho votívny obraz s relikviárom Kristovej krvi a Bolestným Kristom pochádzajúci z tohto oltára, pašiové scény podľa grafických predlôh a tabuľa so 14 sv. pomocníkmi. Táto rozšírená schéma, pochádzajúca z cisterciáckeho kláštora vo Vierzeheiligen, našla domácu pôdu najmä

vďaka cistercitom. Po obdržaní ďalšieho úradu v benediktínskom kláštore v Hronskom Beňadiku zdôraznil cisterciacký opát Ján príslušnosť k reguli benediktínov darom votívneho oltára pre hronskobeňadický opátsky kostol. Došlo asi k istej aktualizácii zásluh tým, že opát relikvii Kristovej krvi, darovanej pápežom Pavlom II. Matejovi Korvínovi a od roku 1483 uloženej v gotickej monstrancii v Hronskom Beňadiku, postavil takmer „osobný“ oltár v rovnomennej kaplnke.

VENCKO, J.: Dejiny štiavnického opátstva na Spiši. Ružomberok 1927, s. 69.

⁸⁹ Keresztény Múzeum, inv. č. 55.89—55.90. Mariánske výjavy odvodené z Dürerových listov z rokov 1510—1511, Zvestovanie — B.19 a Navštívenie — B.84, vznikli zrejme až v druhej polovici druhého desaťročia 16. storočia.

⁹⁰ Prv v zbierke bývalého banskobystrického biskupa A. Ipolyi — Stummera, dnes v Ostrihome, Keresztény Múzeum, inv. č. 55.83, 55.84. Podľa obrazu Dišputy sv. Kataríny Alexandrijskej súvisia s Majstrom votívnej tabule z roku 1510 typom tvárí, rukopisom maľby v krajinných kríkoch, stromoch a pozadí. Pre spoločný zdroj hovorí i úroveň obrazov. Maľby pravdepodobne vznikli ešte koncom prvého desaťročia 16. storočia.

RADOCSAY, D.: c. d., s. 328. Pozri obr. v Acta historiae artium, 12, 1966, č. 1—2, s. 205.

⁹¹ Maľby hlavného oltára v Lipanoch typologicky prezrádzajú rukopis aspoň dvoch maliarov.

⁹² Od roku 1946 v Spišskom múzeu v Levoči, predtým v súkromnej zbierke grófa G. Csákyho v Hrhove. Rozmery krídiel 171 × 43 cm, maľby 78,8 × 34 cm (161 × 34,3 cm).

⁹³ Od roku 1946 v Spišskom múzeu v Levoči. Rozmery krídiel 155 × 70,5 cm, jednotlivých malieb 70 × 62 cm (146 × 62 cm).

⁹⁴ V súčasnosti v expozícii Slovenského národného múzea na Bratislavskom hrade.

⁹⁵ Slovenská národná galéria v Bratislave, inv. č. 0 2634, 0 2635. GLATZ, A. C.: Gotické umenie v zbierkach Slovenskej národnej galérie — kritický katalóg. Bratislava 1975, s. 326—329, rukopis v Archíve SNG v Bratislave; GLATZ, A. C.: Gotické umenie Slovenska (Stručný sprievodca po gotickom umení v zbierkach SNG). Bratislava 1977, s. 7.

⁹⁶ Krídla uložili v tridsiatych rokoch 20. storočia v Diecezálnom múzeu v Spišskej Kapitule. Lučivniansky oltár vznikol pravdepodobne za pôsobenia farára Mateja (pozri VENCKO, J.: c. d., s. 241). Za fotografie vďačíme dr. Márii Mariani.

⁹⁷ Slovenská národná galéria v Bratislave, inv. č. 0 1520, 0 1518, 0 1519, 0 909 (predela); GLATZ, A. C.: Gotické umenie..., s. 330—335; GLATZ, A. C.: Gotické umenie Slovenska, 1977, s. 7.

⁹⁸ 1. Svätci kráľovského pôvodu: sv. Ladislav, sv. Štefan, sv. Imrich. 2. Svätci — rytieri a vojvodcovia vo vecnom a duchovnom zmysle: sv. Martin z Tours, sv. Michal Archanjel, sv. Juraj. V dolnom rade: 3.

Svätci — vojaci: sv. Florián, sv. Šebastián, sv. Achácius. 4. Zástupcovia cirkvi: sv. Štefan Prvomučeník — diakon, sv. Valentín — biskup, sv. Vavrínek — diakon.

⁹⁹ Za upozornenie na túto skutočnosť vďačíme Ing. O. Šujanovej z ÚŠPS v Bratislave.

¹⁰⁰ Predela je uložená vo Východoslovenskom múzeu v Košiciach, omylom určená ako akvizícia z dómu sv. Alžbety. Nie je vylúčené, že maľba je súčasťou oltára sv. Kataríny z Rokycian, ktorého plastiky prešli z košického múzea asi roku 1919 do Budapešti. Literatúrou zaregistrované oltárne krídla sú dnes nezvestné. Rozmery predely 54,2 × 240 cm, inv. č. S 1504. Pozri: GLATZ, A. C.: Gotické umenie v zbierkach múzeí a galérií na Slovensku — katalóg, IV, diel. Bratislava 1979, s. 69—73, rukopis v SNG v Bratislave.

¹⁰¹ Význam tohto mesta upadol; stalo sa po rokoch slobodnej existencie závislé od Zápoľských. Meštianska kultúrna veľkorysosť polovice 15. storočia musela ustúpiť skromnejšej remeselnej praxi.

¹⁰² Rozmermi pomerne malý oltár datovaný 1514 pochádzal zo sakristie augustiniánskeho kláštora v Bardejove, neskôr sa dostal do Hervartova. Pred rokom 1896 prešiel do múzea v Košiciach, odtiaľ ho roku 1919 odviezli do Budapešti. Oltár bol pôvodne zasvätený Telu Kristovmu (Oltárnej sviatosti). V súčasnosti MNG v Budapešti, inv. č. 53.902.1—53.902.3.

¹⁰³ Stredná časť oltára: sv. Stanislav, sv. Valentín, sv. Mikuláš — biskupi, rozmery 143 × 99 cm. Lavé oltárne krídlo: sv. Šebastián a sv. Vojtech, sv. Apolónia a sv. Ján Krstiteľ, na rubnej strane Kristus pred Pilátom, Nesenie kríža. Rozmery 152,5 × 54,5 cm (68 × 43 cm). Pravé krídlo: sv. Florián, Svätec — rytier (sv. Juraj?) a sv. Štefan, Imrich, Ladislav, na rubnej strane Bičovanie Krista a Ukrižovanie. Stredná tabuľa oltára je dodnes umiestnená na hlavnom oltári, krídla sú umiestnené na južnej stene kostola. Oltár sv. Valentína spomínajú staršie kanonické vizitácie v kostole sv. Valentína, ktorý sa nachádza na cintoríne. Administratívne patrí k farskému kostolu, pôvodne zasvätenému sv. Servácovi — biskupovi, ktorý od 18. storočia nesie patrocinium sv. Martina.

¹⁰⁴ WALICKI, M.: Pierwowzory graficzne sztuki polskiej XV i XVI wieku. Sprawozdania Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. Zv. 1. Warszawa 1935, s. 61, obr. XV.; OLSZEWSZKI, A. M.: Pierwowzory graficzne późnogotyckiej sztuki malopolskiej. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 66—68, obr. 105, 107.

¹⁰⁵ Nie je vylúčené, že oltár vyhotovili pre iný, drobný kostol alebo kaplnku v okolí mesta. Maľby kvalitou nezodpovedajú adekvátnym nárokom architektúre kostola.

Pre obraz Snímanie z kríža použil maliar grafickú predlohu H. Baldunga-Griena z roku 1505 — list G. 64. Pre Premenenie Pána mohol mu poslužiť ako vzor drobný grafický list z roku 1509 (GOLLOB, H.: Der Wiener Holzschnitt in den Jahren 1490—1550. Wien

1926, s. 27). Na tabuli so sv. Pavlom a Antonom — pustovníkmi na púšti prevzal Dürerovu rovnomennú kompozíciu listu z roku 1502 — B. 107. Scénu s pochovávaním sv. Pavla Pustovníka zrejme poznal od Majstra svätoantonskej legendy v Spišskej Sobote. Pre dva obrazy z legendy o sv. Jánovi Almužníkovi poslúžili za kompozičnú predlohu rovnaké obrazy z levočského oltára z roku 1507 a pre postavu sv. Jána Krstiteľa našiel vzor v grafike M. Schongauera — list B. 54. Je pravdepodobné, že i pre výjav Uloženia do hrobu sa nájdu grafické predlohy.

¹⁰⁶ Oltár sv. Šimona a Júdu bol pôvodne umiestnený na južnej strane lode.

¹⁰⁷ Fundátorom strážskych oltárov bola rodina Warkotsch de Nobschitz. Oltár P. Márie je pravdepodobne najmladšou maliarskou pamiatkou. V dekoratívnych rezbárskych prvkoch sa na ňom uplatňujú renesančné motívy, podobne technicky traktované ako ornamentika obidvoch predchádzajúcich strážskych oltárov. Strážski zemepáni boli príbuznými Tarczayovcov v šarišských Lipanoch.

¹⁰⁸ Na ľavom pohyblivom krídle: Zvestovanie P. Márie, Klaňanie Troch kráľov, rub: sv. Apolónia, sv. Agnesa. Pravé pohyblivé krídlo: Narodenie, Smrť P. Márie, rub: sv. Otília, sv. Uršula. Lavé pevné krídlo: sv. Barbora, sv. Dorota, pravé: sv. Katarína, sv. Margita. Na predele s obrazom Misericordia Domini medzi Bolestnou P. Máriou a sv. Jánom Evanjelistom.

¹⁰⁹ Diela získal v 19. storočí do svojej zbierky gróf Zichy vo Voderadoch, od roku 1950 sa nachádzajú v zbierkach SNG v Bratislave, inv. č. 0 321a—324b. GLATZ, A. C.: Gotické umenie..., (1975), s. 338—345.

¹¹⁰ Tamže, s. 336—337. Slovenská národná galéria v Bratislave, inv. č. 0 1863, rozmery 53 × 46 cm.

¹¹¹ Tabuľa je v zbierkach Múzea v Bojniciach, inv. č. G XI 302, rozmery 104 × 93 cm. Pri kompozícii Kameňovania sv. Štefana Prvomučeníka použil maliar upravený grafický list Hansa Baldunga — Griena (G. 71), pre Oplakávanie Krista prevzal list H. Schäufelina z roku 1507 (Oldenbourg 185).

¹¹² Maľbu uložili v Diecezálnom múzeu v Przemysli, pozri: WALICKI, M.: c. d., s. 61 a obr.

¹¹³ Oltár sv. Anny v Kolačkove pôvodne pochádza z Lomničky. Kolačkov patrili v minulosti ako filia k farnosti v Lomničke. Oltár sv. Anny v Lomničke spomína napr. i kanonická vizitácia spišského prepošta Jána Peltza z roku 1731 (pozri rukopis: Visitatio Ecclesiae Terrae Scepusiensis per I. R. D. Joan. Peltz. A. D. 1731, s. 242, v Štátnom oblastnom archíve v Levoči).

Krídlo so sv. Jánom Krstiteľom má na rube sv. Rocha, krídlo so sv. Michalom Archanjelom má rubnú stranu s figúrou sv. Šebastiána — mučeníka. Rozmery 80,5 × 35 cm.

¹¹⁴ Krídlo 184 × 41,5 cm, tabuľa: 84,2 × 31 cm. Rezby anjelov adorujúcich Oltárnu sviatosť (Telo Krista) preukazujú kvalitnú dielenskú prácu Majstra Pavla z Le-

voče (Majster oltára Zvestovania zo Sabinova). Najbližšie sú im plastiky anjelov zo sabinovského oltára Zvestovania P. Márie, vytvorené v rovnakom období konca dvadsiatych rokov 16. storočia. Je pravdepodobné, že k oltáru Oltárnej sviatosti patrila pôvodne aj socha sv. Jána Evanjelistu, ktorú neskôr premiestnili na oltár P. Márie. V súčasnosti je zapožičaná na výstave v Galérii P. M. Bohúňa v Liptovskom Mikuláši s provenienciou neodôvodnene určenou ako Okoľičné.

¹¹⁵ Na prelome 19. a 20. storočia ich uložili v biskupskom paláci v Spišskej Kapitule. Asi pred rokom 1907 alebo pred rokom 1913 ich deponoval spišský biskupský úrad ako svoj majetok do múzea v Košiciach, ev. č. dep. L 145a—145e, L 139 (Bičovanie). Odtiaľ ich s výnimkou Bičovania roku 1919 odviezli do Budapešti. V súčasnosti v Maďarskej národnej galérii, inv. č. 55.914.1—55.914.5. VÉGH, J.: Ismeretlen Szent Katalin..., 79—88 a obr., Východoslovenské múzeum Košice, inv. č. S 842, rozmery 107,2 × 102,7 cm (105 × 100 cm).

¹¹⁶ Inv. č. H 440, rozmery 203 × 86 cm (maľba 190 × 71,2 cm). GLATZ, A. C.: Gotické umenie..., 2. diel (1977), s. 56—59.

¹¹⁷ Lavé pohyblivé krídlo: sv. Matej, sv. Ondrej, sv. Jakub st. — sv. Šimon, sv. Bartolomej, sv. Juda Tadeáš. Zadná strana: sv. Štefan a sv. Ladislav — sv. Leonard a sv. Mikuláš. Pravé pohyblivé (nezvestné) krídlo: sv. Peter, sv. Ján Evanjelist, sv. Pavol — sv. Filip, sv. Tomáš, sv. Jakub ml. Rub: sv. Juraj, sv. Eustach, — sv. Mária Magdaléna, sv. Apolónia. Lavé pevné krídlo: sv. Erazmus, sv. Blažej, sv. Egídius — sv. Vít, sv. Krištof, sv. Pantaleón. Pravé pevné krídlo: sv. Cyriak, sv. Dionýz, sv. Achácius — sv. Margita, sv. Katarína, sv. Barbora.

¹¹⁸ V zbierkach SNM v Martine, inv. č. KH. 3534, 3535. Rozmery celého krídla: 215 × 84 cm, obrazov: 96 × 69 cm.

Maliar nadväzuje na dielňu Majstra strážskych oltárov (svätokatarínska legenda z roku 1526 a tabule z Ludrovej).

Na súvislosť malieb oltára Oltárnej sviatosti z Liptovského Mikuláša a obrazov zo Sv. Kríža upozornil už roku 1944 WAGNER, Vl.: Gotické tabule z..., s. 125. K uvedeným maľbám zo Sv. Kríža nepatrili zachovaný korpus Krista z vífazného oblúka.

¹¹⁹ Lavé pevné krídlo: sv. Margita, sv. Katarína, pravé: sv. Dorota, sv. Barbora, 159 × 21 cm (jedna postava 77 × 21 cm).

¹²⁰ Tabule vznikli až okolo roku 1530. Predstavujú veľmi rustikálnu polohu. Maľby čerpajú podnety z dielne Majstra strážskych oltárov, najmä z obrazov z roku 1527, ktoré sa nachádzajú v SNG.

Diela predisponoval roku 1938 do Budapešti Rudolf Bedó, v súčasnosti MNG, inv. č. 7640, pozri RADOCSAY, D.: c. d., s. 297.

¹²¹ Oltár figuroval v literatúre s inou ikonografiou:

sochy mali predstavovať sv. Martina a sv. Mikuláša, alebo sv. Martina a sv. Štefana Prvomučeníka. Pevné krídla odviezli roku 1928 do Budapešti, v súčasnosti MNG, inv. č. 6254, 6255. Archa s pohyblivými krídlami sa nachádza v zbierkach SNM v Martine. Podľa diela GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ, A.: Pamiatky pozdnej gotiky v Turci, Martin 1938, s. 82, je oltár na zadnej strane datovaný 1520, čo je ešte v súčasnosti overiteľné. Plastiky sv. Martina a Brikcia štýlovo prislúchajú širokému okruhu Majstra Pavla z Levoče. Ich autor mal viedenskú školenie.

¹²² Dnes v Budapešti, MNG, inv. č. 55.882. Pozri FENYŐ, I. — GENTHON, I.: A Magyar..., s. 455, obr. s. 453; RADOCSAY, D.: c. d., s. 370.

¹²³ PISCH, ADALBERT: Liber Memorabilium Ecclesiae et Parochiae Montis Sancti Georgii, rukopis z roku 1868 uložený na rím.-kat. farskom úrade v Spišskej Sobote, vysvetľuje ikonografický význam maľby z roku 1519. Tiež CIDLINSKÁ, L.: Poznámky..., c. d., s. 509—510, obr. 2 na s. 510.

Lit.: A történelmi fécsoport..., s. 126, č. kat. 1601; A kassai múzeum gyűjtémenyeinek léiro lajstroma. Košice 1903, s. 14, č. kat. 84; RADOCSAY, D.: c. d., s. 129, 333, obr. CXXV; CIDLINSKÁ, L.: c. d., s. 509—510 a obr. GLATZ, A. C.: Doplnky..., c. d., s. 33 (kde je omylom uvedený rok 1516 namiesto roku 1519).

¹²⁴ Ako depozit rím.-kat. farského úradu v Plavči ich roku 1906 uložili v Šarišskom múzeu v Bardejove, ev. č. 1269—1271. V šesťdesiatych rokoch 20. storočia z Bardejova tabuľu so sv. Agnesou zapožičali do múzea v Sabinove.

¹²⁵ Maďarská národná galéria, inv. č. 7184. Plastika patrí k dielenským prácam širokého okruhu Majstra Pavla a nezodpovedá datovaniu do 15. storočia, ktoré sa doteraz uvádzalo v literatúre.

¹²⁶ Sv. Bruna uctievali podľa rozhodnutia pápeža Leva X. (1513—1521) najmä vnútri regule, široká cirkevná obec ho mohla uctievať až po roku 1623.

¹²⁷ Porovnateľná je typologická charakteristika postáv, napr. v Ukrižovaní, SNG, inv. č. 0 322 b.

¹²⁸ Maľby datujeme začiatkom tretieho desaťročia 16. storočia. Rovnaký motív sa objavuje v renesančných rezbárskych článkoch oltára sv. Anny v Levoči (okolo 1521—1522).

¹²⁹ Podľa erbov nad portálom a postavy sv. Šebastiána, patróna majiteľa domu a ochrancu pred morovými nákazami, i podľa ďalšej ikonografie, podľa výkladu ktorej je sv. Anna okrem iných funkcií aj ochrankyňou rodinného domáceho spoločenstva a sv. Kr.štof ďalším patrónom protimorovým, ochrancom maloletých detí, záštitou proti slepote a proti náhlej smrti. Podstatný je zároveň jeho patronát nad cestujúcimi, teda i kupcami a prístahovalcami. Zobrazovali ho na čestné miesto i z vďaka za vykonanie dobrej cesty a šťastlivý príchod. Objednávateľom náročnej fasády bol prístahovaný obchodník Šebastián Krupek, príbuzný Thurzovcov.

¹³⁰ S Cranachovým vplyvom sa stretávame už skôr na rozmernej tabuľi Salvatora Mundi, ktorú nadobudlo prešovské múzeum (rozmery 220 × 89 cm). Tabuľa nie je doteraz publikovaná. Na jej rube je datovanie 1516. Obraz pokrývajú viaceré premaľby, najmä z roku 1775. Okrem norimberskej zložky obsahuje aj výraznú saskú — cranachovskú. Možno ho pokladať za príklad nástupu saských vplyvov, aktuálnych najmä v druhej štvrtine 16. storočia.

Archívne pramene uvádzajú, že v dome na levočskom námestí č. 44 sa zakúpil Š. Krupek roku 1529. Doteraz publikované články datujú maľbu obnovou po veľkom požiari v Levoči roku 1550. Domnievame sa však, že bohatý obchodník Krupek dom opravil, prestaval a objednal maľbu a realizáciu fasády v čase, keď sa v ňom chystal usadiť, teda nedlho po zakúpení. Systém zakupovania sa na námestí kráľovských miest k tomu priamo zaväzoval. Je takmer isté, že obnova domu je časovo bližšia dátumu zakúpenia ako dátumu požiaru. Predpokladáme, že sa tak stalo okolo roku 1530. Výzdoba fasády s goticko-renesančnými prvkami existujúcimi popri sebe tomu nasvedčuje.

Lit.: TAKÁTSOVÁ, J.: Riešenie architektonických detailov na fasáde domu č. 44 — Mierové námestie, Levoča. Pamiatky a príroda, 1981, č. 3, s. 27, obr. s. 28, 29; FRICKÝ, A.: Reštaurovanie maľovanej fasády domu č. 44 na Mierovom námestí v Levoči. Pamiatky a príroda, 1981, č. 3, s. 30, 31; KRÁL, K. — CHALUPECKÝ, I.: Obnova kultúrnych pamiatok v mestskej pamiatkovej rezervácii Levoča. Vlastivedný časopis, 30, 1981, č. 2, s. 58—60 a obr.

¹³¹ Porovnaj Bičovanie a Kristus pred Pilátom.

¹³² Portál v tzv. Hainovom dome č. 40 dal vyhotoviť spišský prepoš Ján Horváth z Lomnice.

¹³³ Jednotlivé nosné profilované brvná stropu majú v reze rebrovú formu, zatiaľ čo na hranách kaziet s listami sa uplatňuje maľovaná renesančná ornamentika. Kazety vo Výbornej pravdepodobne pri údržbe premaľovali, poškodené čiastočne doplnili alebo upravili, keď postavili drevené protestantské emporiá. Datovanie stropu záverom 16. a začiatkom 17. storočia alebo jeho datovanie rokom 1575 je nepravdepodobné, pretože je motivované datovaním kamennej krstiteľnice a emporií. Kazetový strop pravdepodobne vznikol ešte koncom prvej štvrtiny 16. storočia. Je dokonca pravdepodobné, že ho fundovali majitelia Strážok, ktorí vlastnili isté majetkové podiely vo Výbornej. Dedina bola v držbe a závislosti Kežmarského hradu. Nie je vylúčené, že pri vzniku kostolného stropu zohrali Warkotschovci úlohu donátora alebo arbitra.

¹³⁴ Dom od roku 1529 patrili spišskému prepoštovi Jánovi Horváthovi z Lomnice.

Lit.: HROMADOVÁ, L.: Nástenné maľby v dome č. 40 na Mierovom námestí v MPR v Levoči. Pamiatky a príroda, 1973, č. 4, s. 42; CHALUPECKÝ, I.: Nástenné maľby v meštianskom dome v Levoči. Vlastivedný časopis, 23, 1974, č. 1, s. 41—42; Pamiatky a prí-

roda, 1974, č. 2, s. 23—24; SUCHÝ, M.: Dejiny Levoče. Zv. 1. Košice 1974, s. 159; HROMADOVÁ, L.: Levoča. Bratislava 1979, s. 64; KRÁL, K.: Čo reštaurujú reštaurátori PKZ v MPR v Levoči. Pamiatky a príroda, 1980, č. 5, s. 24; KRÁL, K. — CHALUPECKÝ, I.: c. d., s. 60—61, obr. s. 62.

¹³⁵ Honosný kamenný portál s delfínmi, balustrami a erbom, ktorý sme spomínali ako jeden z datovacích prvkov, doplnia pestrá farebná polychrómia kamenných článkov a nástenná maľba (miestami s figurálnymi alegorickými výjavmi) pôvodne koncipovaná na celú miestnosť. Spolu s figurami sa uplatňujú hlavne neskorogoticko-renesančné rozviliny s úponkami, oživené symbolickým vtáctvom, kvetinami, girlandami ovocia. Táto dekoratívna maľba súvisí názorovo s kamenárskou koncepciou a pravdepodobne vznikla v priamom vzťahu k renesančnému portálu.

¹³⁶ V ostatnej oblasti strednej a severnej časti Európy sa tento vplyv prejavil takmer v rovnakom čase, od konca druhého desaťročia 16. storočia, a to predovšetkým v Čechách, Sliezske, Pomorí a v Poľsku.

¹³⁷ GLATZ, A. C.: Doplnky..., s. 52, obr. s. 51; — porovnaj s nasledujúcou poznámkou.

¹³⁸ SCHADE, W.: Die Malerfamilie CRANACH. Dresden 1974, obr. 87.

¹³⁹ Výstava Staré umění na Slovensku (výstavný katalóg). Praha 1937, s. 54, č. kat. 403; RADOCSAY, D.: c. d., s. 336; GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ, A.: Evanjelické oltáre 17. storočia na Slovensku. In: Po stopách výtvarnej minulosti Slovenska. (Výber z diela A. Güntherovej-Mayerovej.) Bratislava 1975, s. 130.

¹⁴⁰ Pochádza pravdepodobne z neznámej spišskej lokality, odtiaľ ju preniesli do biskupského paláca v Spišskej Kapitule. Ako majetok biskupského úradu v Spišskej Kapitule ju pred rokom 1913 alebo pred rokom 1907 uložili ako depozit do košického múzea (ev. č. L 142), kde sa zachovala. Rozmery: 167 × 122 cm (s rámom), obraz 149 × 107 cm.

¹⁴¹ Peší sv. Juraj s drakom — list B. 53.

¹⁴² SCHADE, W.: c. d., obr. č. 56, 57, 134, 113, 114, 122 (212), s. 415, príp. obr. 188 (Hans Cranach).

¹⁴³ Krídlo má spišskú provenienciu. Ako majetok biskupského úradu v Spišskej Kapitule ho deponovali okolo roku 1913 do košického múzea (ev. č. depozitu L 146)

Попытка выделения округов живописи в Спише в первой половине 16-го века

Предметом изучения настоящей работы является живопись в Спише в первой половине 16-го века, представленная наиболее распространенной продукцией, предназначенной для украшения створчатых алтарей, дарственных картин и эпитафий. Часть художественной активности проявилась в виде настенной живописи

а roku 1919 odviezli do Budapešti, v súčasnosti MNG, inv. č. 55.839. Rozmery 147 × 47 cm. RADOCSAY, D.: c. d., s. 335.

¹⁴⁴ Zadná strana maľby so Zmŕtvychvstaním nebola počas výskumov prístupná.

¹⁴⁵ Pôvodne pochádzali azda z Liptovskej Anny. Rozmery: 49,6 × 39,6 cm (51 × 40 cm), zasadené do nového rámu 62 × 52 cm. Chýba asi jedna štvrtina spodnej časti tabuľ s maľbou. Roku 1971 rím.-kat. farský úrad tabule zapožičal do Galérie P. M. Bohúňa v Liptovskom Mikuláši.

Lit.: BALAŠA, G.: Reštaurátorské akcie v r. 1969, 1970 a 1971. Spravodaj SÚPSOP — stredisko Banská Bystrica, 4, 1973, s. 118; GLATZ, A. C.: Gotické..., diel 2. (1977), s. 65—68; KAHOUN, K.: Výber zo zbierok starého umenia. Galéria P. M. Bohúňa (výstavný katalóg — leporelo). Liptovský Mikuláš 1979, nestr., DUBNICKÁ, E.: c. d., s. 64 n.

¹⁴⁶ List — Oldenbourg 188, SCHADE, W.: c. d., obr. s. 88 a č. 201 (L. Cranach ml.).

¹⁴⁷ Podobnosti pašiových výjavov z Prosieka s tabuľovou maľbou v Malopoľsku, na ktoré sa poukazuje v mladšej literatúre, sú založené na spoločných príbuzných grafických kompozíciách, z ktorých tieto diela nezávisle od seba čerpajú. Porovnaj DOBRZENIECKI, T.: Malarstwo tablicowe — katalog zbiorów (Galeria sztuki sredniowiecznej). Warszawa 1972, s. 70, č. kat. 24, obr. 24 Bla; OLSZEWSKI, A. M.: c. d., s. 163, 168, obr. 112.

¹⁴⁸ Vďaka fyzikálno-chemickému prieskumu ing. O. Šujanovej je možné pôvodný vzhľad rekonštruovať — pozri: Tabuľový obraz Prosiek — fyzikálno-chemický prieskum diela, 1967 (Archív ŠÚPS Bratislava — R 571).

Lit.: BALAŠA, G.: c. d., s. 118; DUBNICKÁ, E.: c. d., s. 64, 69—72, 77 a obr. Rozmery tabule 126 × 82 cm.

¹⁴⁹ DUBNICKÁ, E.: c. d., s. 78, obr. s. 79. Pozri pozn. 143.

¹⁵⁰ RADOCSAY, D.: c. d., s. 335.

¹⁵¹ MARIANI, M.: Evidenčný zoznam. Rukopis 1947, č. 73; GLATZ, A. C.: Doplnky..., c. d., s. 57, 60, pozn. 118. Rozmery s rámom: 100 × 80,5 cm, obrazová plocha 89,5 × 70,5 cm. Na obraze s Bolestným Kristom je citát z evanjelia sv. Jána 12, 44—48.

в богослужебных и светских объектах, особенно во второй четверти 16-го века. Мы уделяем ей внимание в той степени, в какой она связана с нашей первоочередной программой и позволяет уточнить и характеризовать отдельные округа мастерских, активных в рассматриваемом периоде живописью. Этот скорее

Versuch um die Begrenzung der Malerkreise in der Zips in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts

In diesem Beitrag wird die Malerei der Zips in der ersten Hälfte des 16. Jahrhundertserörtert, repräsentiert durch die breiteste Produktion, die zur Ausschmückung von Flügelaltären, Votivbildern und Epitaphien bestimmt war. Einen Teil dieser Maleraktivität bildet die Wandmalerei in sakralen und profanen Objekten, besonders in dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts. Wir widmen uns dieser, inwieweit sie mit unserem vorrangigen Programm zusammenhängt und uns ermöglicht, die einzelnen Werkstattkreise der Maler, die in diesem Zeitraum tätig waren, zu präzisieren und zu charakterisieren. Diese eher formelle als qualitative Analyse der Kunstwerke knüpft an unsere nach dem Jahre 1971 durchgeführten Forschungen an, besonders jedoch an jene ältere Literatur, die einige Werkstattkreise schon bestimmte, einige andeutete.

In diesem Zusammenhang soll erwähnt werden, dass die Werke Zipser Provenienz teilweise schon im 15. Jahrhundert die territoriale Begrenzung der Zips durch Bestellungen für andere Gebiete überschritten, teilweise ihre Standorte im Laufe der geschichtlichen Ereignisse gewechselt hatten. Wir versuchten die Wege der Zipser Malerei des definierten Zeitraumes von ihrem Entstehen bis zur gegenwärtigen Lokalisation zu verfolgen. Die Beziehungen mit den Zipser Werkstätten hielten besonders einige Lokalitäten in Šariš, Liptov, Orava und in Kleinpolen aufrecht. Als weniger zahlreich evidieren wir die Bestellungen aus Gemer und aus der königlichen Stadt Košice, die sich aber eine überdurchschnittliche Qualität sicherte.

Das Ergebnis unseres Studiums — die Elimination der Malerkreise, ihre Charakteristik und Lokalisation legen wir als Arbeitsthesen zur Diskussion und zur weiteren Forschung vor.

Chronologie der Maler und Werkstätten, die in der Zips in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts laut den erhaltenen Werken wirkten, ist folgende:

1. Der Meister der Antoniuslegende wirkte zusammen mit seiner Werkstatt im ersten und zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts. Seine selbständigen Gehilfen und Meister: (2.—5.)
2. Der Meister des Altars in Hrabušice — wirkte wahrscheinlich selbständig seit dem Jahre 1508 bis Ende des zweiten Jahrzehntes des 16. Jahrhunderts;
3. Der Monogrammist CS (Maler des Altars des Hl. Georg in Spišská Sobota aus dem Jahre 1516, auf dem er signiert ist) — wirkte in dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts und um das Jahr 1520;
4. Der Meister des Passionszyklus von Levoča — wirkte im zweiten Jahrzehnt und um das Jahr 1520;
5. Der Monogrammist TH (belegt durch das Mono-

gramm an dem Johannesaltar in Levoča) — wirkte Ende des zweiten Jahrzehnts und um das Jahr 1520;

6. Der Meister der Tafeln von Okoličné — wirkte in dem ersten und zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, er arbeitete für Bardejov, Liptov, Košice;
7. Der Monogrammist LA (signiert auf dem Bild der Hl. Anna aus dem Jahre 1513 in Rožňava) stand nahe zum Meister von Okoličné;
8. Der Meister der Hl. Sippe in Spišská Sobota — wirkte im ersten und teilweise im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts;
9. Der Meister des Altars des Hl. Nikolaus in Spišská Sobota — wirkte im Zeitraum um das Jahr 1500 bis zum Anfang des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts;
10. Der Monogrammist WE (oder WF) — signiert mit dem Monogramm und datiert im Jahre 1521 auf dem Altar der Hl. Katharina (heute der Jungfrau Maria) in Spišské Podhradie;
11. Der Meister der Tafeln des Annenaltars von Levoča (Maler der nürnbergisch-augsburgischen Orientierung) — wirkte um und nach dem Jahre 1520; im Jahre 1524 datiert — Malereien aus der Zips, heute in Budapest, zusammen mit dem Kreis der Werke in Šariš;
12. Der Meister des Marienlebens in Sabinov — wirkte mit der Werkstatt in den zwanziger und zu Beginn der dreissiger Jahre des 16. Jahrhunderts;
13. Der Meister der Altartafeln in Lendak (bezeichnet nach dem Hauptaltar aus Lendak) — wirkte in dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, mit dem Jahre 1512 ist der Altar aus Spišská Nová Ves datiert;
14. Der Meister der Votivtafel in Hronský Beňadik aus dem Jahre 1510 — wirkte seit dem Ende des ersten Jahrzehnts bis zum dritten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts;
15. Meister der Altartafeln der Anbetung der Drei Könige in Palúdzka;
16. Eine sehr produktive Werkstatt, die in dem zweiten und dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts tätig war (Altäre in der Zips, in Šariš, Liptov u. a.).
17. Meister der Altäre aus Strážky; (16.)
18. Eine sehr produktive Werkstatt, die in dem zweiten und dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts tätig war. Das älteste datierte Werk stammt aus dem Jahre 1513, das jüngste aus dem Jahre 1528. Aus dieser Werkstatt kann man zwei Maler deutlich unterscheiden;
19. A — den Gehilfen — den Autor der Tafeln aus der Slowakischen Nationalgalerie (1527), der inneren

формальный, чем качественный анализ изобразительного материала является продолжением наших исследований, проводимых после 1971 года, однако, он особенно связан с более ранней литературой первоисточников, которые уже определили некоторые округа мастерских, а некоторые лишь наметила.

В связи с этим необходимо напомнить, что произведения спишского происхождения отчасти уже в 15 веке выходили за территориальную границу Спиша в качестве заказов для других областей, отчасти они меняли место в ходе исторических событий. Мы пытались проследить пути спишской живописи рассматриваемого периода с момента ее возникновения до современной локализации. Отношения со спишскими мастерскими поддерживали главным образом некоторые места в Шарише, Липтове, Ораве и Малопольске. Как менее многочисленные мы находим заказы из Гемера и королевского города Кошице, который, однако, обеспечил для себя исключительное качество.

Результат наших исследований — выделение округов мастерских живописи, их характеристику и локализацию — мы представляем в качестве рабочих тезисов для дискуссии и дальнейших исследований.

Хронология художников и мастерских, работающих в Спише в первой половине 16-го века, согласно сохранившимся произведениям:

1. Мастер святоантонской легенды вместе со своей мастерской работал в первом и втором десятилетии 16-го века.

Его самостоятельные помощники и мастера: (2.—5.)

2. Мастер алтаря из села Грабушице — возможно, что он работал самостоятельно приблизительно с 1508 года до конца второго десятилетия 16-го века:

3. Монограммист ЦС (автор алтаря святого Георгия в г. Спишска-Собота 1516 года, под которым он подписан) — работал во втором десятилетии 16-го века и около 1520 года;

4. Мастер левочского страстного цикла — работал во втором десятилетии 16-го века и около 1520 года;

5. Монограммист ТН (подтвержденный монограммой на алтаре святого Яна в г. Левоча) — работал в конце второго десятилетия 16-го века и около 1520 года;

6. Мастер плит околичанского алтаря — работал в первом и втором десятилетии 16-го века для Бардейова, Липтова и Кошиц.

7. Монограммист ЛА (помеченный на изображении святой Анны 1513 года в городе Рожнява) — близкий с Мастером из села Околичне.

8. Мастер Родни Христовой из г. Спишска-Собота

— работал в первом и частично втором десятилетии 16-го века.

9. Мастер алтаря святого Николая из г. Спишска-Собота — работал в период около 1500 года до начала второго десятилетия 16-го века.

10. Монограммист ВЭ (или ВФ) — подписанный монограммой и датированный 1521-ым годом на алтаре святой Екатерины (ныне Д. Марии) в г. Спишске-Подградие.

11. Мастер плит алтаря святой Анны из г. Левоча (живописец нюрнбергской-аугсбургской ориентации) — работал около и после 1520 года; 1524 годом датированные живописи из Спиша, ныне в Будапеште, вместе с округом произведений в Шарише.

12. Мастер Жизни Девы Марии из Сабинова — работал с мастерской в период двадцатых и в начале тридцатых годов 16-го века.

13. Мастер плит алтаря из Лендака (обозначенный по главному алтарю из Лендака) — работал во втором десятилетии 16-го века; 1512 годом датирован алтарь из г. Спишска-Нова-Вес.

14. Мастер дарственной плиты из г. Гронски-Бењадик 1510 года — работал с конца первого десятилетия вплоть до третьего десятилетия 16-го века.

15. Мастер плит алтаря Поклона Трех королей из Палудзки. (16.)

16. Весьма продуктивная мастерская, работавшая во втором и третьем десятилетии 16-го века (алтари в Спише, Шарише, Липтове и т. д.).

17. Мастер алтарей из села Стражки.

18. Весьма продуктивная мастерская, работавшая во втором и третьем десятилетии 16-го века. Старейшее датированное произведение было создано в 1514 году, самое младшее — в 1528 году.

Из этой мастерской можно отчетливо выделить двух художников:

19. А) помощника — автора плит из Словацкой национальной галереи (1527 г.), внутренних сторон створок и предела алтаря святой Анны в Липанах (1526 г.), плит главного алтаря в селе Стара-Лесна и плиты 1528 года в Бойницах.

20. Б) — помощника — автора святокатаринской легенды (1526 г.) в Будапеште и алтаря из села Лудрва-Куты.

21. Мастер легенды святого креста — работал с тридцатых годов до половины 16-го века.

22. Мастер плиты святого Георгия 1542 года (художник выразительной саксонской ориентации) — работал с конца четвертого десятилетия 16-го века до периода около 1550 года; произведения датированные 1542 и 1548 годами.

Flügelseiten und der Predella des Altars der Hl. Anna in Lipany (1526), der Tafeln des Hauptaltars in Stará Lesná und der Tafel aus dem Jahre 1528 in Bojnice;

20. B — den Gehilfen — den Autor der Katharinelegende (1526) in Budapest und des Altars in Ludrová-Kúty;

21. Der Meister der Heiligenkreuz-Legende — wirkte

von den dreissiger Jahren des 16. Jahrhunderts bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts;

22. Der Meister der Tafel des Hl. Georg aus dem Jahre 1542 (Ein Maler markanter sächsischen Orientierung) — wirkte vom Ende des vierten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts bis in Zeitraum um das Jahr 1550; seine Werke sind mit den Jahren 1542 und 1548 datiert.



2/1987

z gotického maliarstva

Obálku navrhol Ladislav Donauer
Zodpovedná redaktorka Jana Máderová
Výtvarná redaktorka Jana Sapáková
Korektorka Veronika Tarageľová

Rukopis zadaný do tlače 27. 12. 1986
Vydanie prvé. Vydala VEDA, vydavateľstvo Slovenskej
akadémie vied, v Bratislave roku 1987 ako svoju 2 701.
publikáciu. Strán 102. AH 10,00 (text 6,51, ilustr. 3,49).
VH 10,57. Náklad 1 000 výtlačkov. SÚKK 1721/I-86.
Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p., závod Neografia, Martin.

071-056-87 ZGM
09 Kčs 21,-