

ARTS

CS ISSN 0044-9008

2/1992



Hlavný redaktor:

Ján Bakoš

Výkonný redaktor:

Juraj Žáry

Redakčná rada:

Ján Abelovský, Alexander Avenarius, Ján Bakoš, Dana Bořutová,
Anton Glatz, Ivo Hlobil, Štefan Holčík, Jiří Kroupa, Iva Mojžišová,
Ivan Rusina, Milan Togner, Juraj Žáry

Technická redaktorka:

Eva Koubeková

Adresa redakcie:

Ústav dejín umenia SAV,

Dúbravská 9

813 64 Bratislava

tel.: 378 3403, 378 3405

Obsah

ŠTÚDIE

Jaroslav Pelikán: Cesty kresťanských dogiem v histórii	81
Ivan Gerát: Dvořákovo skúmanie vzťahu slova a obrazu v stre- doveku	89
Milan Togner: Monumentálna nástenná maľba na Spiši 1300-1550	100
Ingrid Ciullsová: In margine ad tabule zo Spišského Podhradia	150
Fedor Kresák: Staré slovenské radnice	156

MATERIÁLY, SPRÁVY, RECENZIE

O architektúre vily v 19. storočí - k publikácii Landhaus und Villa in Niederösterreich 1840-1914 (Dana Bořutová)	175
Art of Hegemony (Ján Bakoš)	178

Na obálke:

Kumánsky jazdec - únosca Ladivy. Výrez z Ladislavskej legendy vo
Vel'kej Lomnici. 1317Vychádza ako štvormesačník tri razy do roka. Ročné predplatné Kčs
144,-, jednotlivé čísla Kčs 48,-. Rozširuje, objednávky a predplatné
prijíma SAP-Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O. BOX 57, nám.
Slobody 6, 810 05 Bratislava. Objednávky do zahraničia vybavuje
SAP-Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O. BOX 57, nám. Slobody
6, 810 05 Bratislava.

© SAP - Slovak Academic Press, 1992

Editor in chief:

Ján Bakoš

Editor:

Juraj Žáry

Advisory board:

Ján Abelovský, Alexander Avenarius, Ján Bakoš, Dana Bořutová, Anton Glatz,
Ivo Hlobil, Štefan Holčík, Jiří Kroupa, Iva Mojžišová, Ivan Rusina, Milan
Togner, Juraj Žáry

Technical redactor:

Eva Koubeková

Address of editor's office:

Ústav dejín umenia SAV,

Dúbravská 9,

CS-813 64 Bratislava

tel.: 07/378 3405

Contents

STUDIES

Jaroslav Pelikán: The Paths of Christian Dogmas in the History	81
Ivan Gerát: On Dvořák's Investigation of the Word-Image Relation of the Middle Ages	89
Milan Togner: Wall-paintings at Spiš 1300-1550	100
Ingrid Ciullsová: In margine ad Panel Paintings from Spišské Podhradie	150
Fedor Kresák: Old Town-halls in Slovakia	156

MATERIALS, INFORMATIONS, RECENSIONS

On Architecture of the 19th C. - on margin of publication "Landhaus und Villa in Niederösterreich 1840-1914" (Dana Bořutová)	175
Art of Hegemony (Ján Bakoš)	178

On the cover:

Kuman Rider - the kidnapper of Ladiva. Cut from the Ladislaus' Legend in
Vel'ká Lomnica. 1317Published three times a year. Subscriptions 144,- Kčs a year. Single copies 48,-
Kčs. Applications from foreign countries through SAP-Slovak Academic Press,
spol. s r.o., P.O. BOX 57, nám. Slobody 6, 810 05

© SAP - Slovak Academic Press, 1992

Cesty kresťanských dogiem v histórii

JAROSLAV PELIKÁN¹

Na samom začiatku svojho celoživotného päťzväzko-
vého diela, venovaného kresťanskej tradícii, som defi-
noval kresťanské učenie ako "to, v čo Kristova cirkev verí,
čo učí a vyznáva na základe slova Božieho."² Pri sledo-
vaní rozvoja kresťanského učenia prísne chronologickou
metódou zo storočia na storočie (teda v rovnakom
poriadku ako to vykonal Pán Boh, ale rýchlejšie!) som
neraz uvažoval o rozličných cestách a spôsoboch tohto
rozvoja. Názov tohto príspevku je ozvenou hlbavej a
cenej knihy Puti ruskovo bogoslovnia od Jurija Vasilje-
viča Florovského, imôjho duchovného otca (πατήρ
πνευματικός) a hlavného mentora, i keď nebol
mojím profesorom. Po bolševickej revolúcii v Rusku
niekoľko rokov pôsobil na Právnickej fakulte Karlovej
univerzity v Prahe, neskôr v Paríži a posledných tridsať
rokov svojho života strávil v Spojených štátoch ame-
rických.

Na iných miestach, najmä vo svojej najnovšej knihe o
obnovení ikon po byzantskom obrazoborectve v 8. storo-
čí³ som sa zaoberal dvoma ďalšími dôležitými otázkami,
ktorým sa tu vyhnem, a sice vplyvom politiky a sociálneho
kontextu na vývoj kresťanských dogiem, ako aj význa-
mom liturgických obradov pre tento vývoj (heslom
Gregora Naziánskeho je "πράξις ἐπιβασίς θεωρίας").
V tomto príspevku chcem sústrediť pozornosť na vnú-
tornú logiku priebehu vývoja dogiem. Pri práci na
svojom spomenutom hlavnom diele som sa často
pozastavoval nad výraznou odlišnosťou jednotlivých
dogiem. Niektoré sa stali teologickým problémom už v
apoštolských časoch, iné sa stali predmetom debát až po
stáročiach. Niektoré sa vyvinuli rýchlo bez akýchkoľvek
prekážok, iné zasa po dlhý čas vyvolávali nezmieriteľné
kontroverzie. Neraz sa tá ktorá dogma stávala pred-
pokladom a podmienkou iných, čo by sa akiste bez nej
vyvinuli celkom inak, atď. Každú z vývinových tendencií

chcem charakterizovať na príklade jedného vzoru čiže
modelu (παράδειγμα).

1. Učenie, ktorým sa rieši a zároveň utvrdzuje paradox:
dogma o Svätej Trojici

Paradox, o ktorom je tu reč, je medzi dvoma
momentmi, ktoré vždy mali - a ešte stále majú - rovnaké
miesto v Biblii a v kresťanskej tradícii: Monoteizmus,
ktorý nedovoľuje žiadny kompromis a hlboko zako-
renený zvyk hovoriť o Ježišovi Kristovi ako o mocnosti,
ktorá stojí na druhej strane hranice medzi Stvoriteľom a
stvorením.⁴ Okrem sv. Lukáša každý z autorov, ktorým sa
tradične pripisuje Nový Zákon - ale žiaden z
kresťanských spisovateľov, nazývaných cirkevnými otca-
mi - pochádzal zo židovského prostredia.⁵ Keď Cirkev v
polemike proti Marcionovi v 2. storočí ubránila autoritu
židovského Svätého Písma, čiže Starého Zákona,⁶
takzvané Šema, výrok "Počuj, Izrael, Pán, náš Boh, je
jediný Pán", sa stal spoločným majetkom všetkých pravo-
verných kresťanov.⁷ Je pozoruhodné, že Marcion vo
svojom evanjeliu nielenže poprel autoritu Starého Záko-
na, ale zároveň napadol monoteizmus svojím učením, že
musíme rozlišovať medzi najvyšším Bohom - Otcom
Ježiša Krista a Bohom Stvoriteľom, ktorý bol Bohom
židovským. Všeobecné vyznanie pravovernej kres-
ťanskej Cirkvi, vyslovované znovu a znovu v opozícii
proti helenizmu, polyteizmu, marcionizmu i proti tvrde-
niu židovskému, že viera v Krista sa nezakladá na mono-
teizme, a potom oficiálne a definitívne stanovené v
úvodných slovách nikájskeho vierovyznania teda znie:
"Veríme v jedného Boha". Nič, čo k tomu pribudlo v
nasledujúcom vývine kresťanského učenia, nesmelo
škodiť tomuto monoteistickému vyznaniu.

Zároveň však z viacerých veľmi starých svedectiev vyplýva, že takmer od samého začiatku kresťanskej cirkvi bolo hlboko zakoreným zvykom hovoriť o Kristovi ako o mocnosti, ktorá stojí na druhej strane hranice medzi Stvoriteľom a stvorením. Najstaršia kresťanská homília po Novom Zákone, chybné nazývaná *Druhou epistolou sv. Klementa*, sa začína slovami: " Ἀδελφοί, οὕτως δεῖ ἡμᾶς φρονεῖν περὶ Ἰησοῦ Χριστοῦ, ὡς περὶ Θεοῦ (Bratia, tak nám treba zmyslať o Ježišovi Kristovi ako o Bohu)". Prvé pohanské svedectvo o kresťanoch, list Plínia cisárovi Trajánovi, hovorí, že prví kresťania sa schádzali "stato die ante lucem, carmenque Christo quasi deo dicere secum invicem (v určitý deň pred východom slnka a spievali ako antifónu pieseň Kristovi ako Bohu)". Prvé kresťanské martyrológium rozlišuje medzi Kristom a všetkými (inými) mučeníkmi: " τοῦτου μὲν γὰρ υἱὸν ὄντα τοῦ Θεοῦ προσκυνοῦμεν, τοὺς δὲ μάρτυρας ὡς μαθητὰς τοῦ Κυρίου ἀγαπῶμεν (Jeho ako Syna Božieho vzývame, ale mučeníkov ako učeníkov (táto slovná hra neexistuje v gréckej pôvodine!) Pána milujeme!)." Prvá liturgická modlitba, zachovaná v aramejšine prepísanej do gréčtiny, a potom opakovaná na samom konci Nového Zákona a zase v starom dokumente nazvanom Ἐπίστασις τῶν δώδεκα ἀποστόλων (Učenie dvanástich apoštolov), je: "Maranata, Príď, Pane (Ježišu)!" Podľa *Lukášovho evanjelia* boli posledné slová Kristove pred smrťou: "Otcé, do Tvojich rúk porúčam svojho ducha"; ten istý evanjelista v *Skutkoch svätých apoštolov* však píše, že slová prvomučeníka sv. Štefana pri jeho smrti boli veľmi podobné, avšak s dôležitým rozdielom adresáta, ku ktorému akiste nedošlo len náhodou: "Pane Ježišu, prijmi môjho ducha!". Aj sami Ariáni, ktorých Nikájsky koncil odsúdil, považovali Krista-Logos za "božského" v určitom zmysle: "Nie je," hovorili, "žiadne stvorenie, ktoré máme vzývať tak, ako vzývame telo Pánovo (Οὐδὲν γὰρ ποίημα προσκυνητὸν ὡς ἡ σὰρξ τοῦ Κυρίου)".

Všetky duchaplné teórie pred i po Nikájskom sneme, ktoré chceli nejakým jednoduchým spôsobom podriať jeden z týchto dvoch momentov druhému musela cirkev odoprieť, lebo oba boli základom kresťanskej viery a bohoslužby a ani jeden z nich nemohol byť kvôli dôslednosti odstránený. Jedna z týchto teórií je dnes nazývaná *modalizmom*, a pôvodne *sabellianizmom* (i keď obsah Sabelliovho učenia je neistý, pretože všetky správy o jeho teológii pochádzajú od jeho nepriateľov).

Podľa tejto teórie Otec, Syn a Duch Svätý boli iba historické manifestácie, jedna po druhej, jedného a určitého Božstva. Sabellianizmus odsúdili, lebo nerozlišoval náležitým spôsobom medzi Otcom a Synom, z čoho by vyplýval pre učenie cirkvi nebezpečný dôsledok, že Boh-Otec sám sa narodil, trpel a umrel na kríži. Keď však kvôli rozlišovaniu viacerí - vrátane Aria - učili, že Otec je Bohom v plnom zmysle a Syn iba v zmysle odvodenom, aj túto teóriu odsúdili, lebo v prípade jej platnosti "spieval ako antifónu pieseň Kristovi ako Bohu" by bolo modlárstvo. Nikájska dogma o Svätej Trojici sa stala východiskom riešenia tohto protirečenia: Otec bol pôvodcom (principium ἀρχή) Trojice (preto bojovalo i bojuje pravoslávie proti západnej latinskej teórii o *Filioque*), Otec, Syn či Duch boli však ὑπόστασις, πρόσωπον, *persona*, osobou pre seba. Nikájsku dogmu podporili protestantskí reformátori¹⁰: Kalvín jej položil hádam najdôslednejší biblický základ v histórii dogiem. Radikálne "odmietnutie dogmy o Trojici" v čase reformácie¹¹ však anticipovalo situovanie Trojice v novoproteštantskej teológii 19. storočia, kde napríklad pre Friedricha Schleiermachersa bola len dodatkom k jeho dogmatike.¹² Napriek tomu rehabilitácia tejto dogmy v 20. storočí v teológii Karla Bartha a Karla Rahnera svedčí o jej trvácnosti, ako aj o stálosti prvotného paradoxu, z ktorého vyšla.

2. Vývoj dospievajúcim: dogma o Svätom Duchu

Dogma o Duchu Svätom je osobitým potvrdením romantickej teórie v 19. storočí, že každá dogma má svoju vlastnú historickú dobu, v ktorej dosiahne svoju dospelosť.¹³ Pôvodné vierovyznanie na Nikájskom koncile roku 325 určilo detailne vzťah Otca a Syna, ale navyše pridalo bez akejkoľvek ďalšej informácie túto lapidárnu formulu: "A (veríme) v Ducha Svätého (καὶ εἰς τὸ ἅγιον πνεῦμα)",¹⁴. V predchádzajúcich storočiach sa venovala pozornosť Svätému Duchu v dôsledku "nového proroctva" *montanizmu* a jeho názorov, že Duch hovoril ústami nových prorokov.¹⁵ Otvorená výmena názorov o pomere Ducha Svätého k Otcovi a Synovi však nevznikla kvôli montanizmu ani kvôli sporom o Trojici pred Nikájskym koncilom. Táto debata sa rozprúdila až takmer pol storočia po Nikájskom koncile. Dogma o Synovi Božom - o vzťahu medzi Otcom a Synom, o vzťahu medzi božskou a ľudskou povahou v osobe vteľného Syna - stála pol tisícročia na samom prvom mieste,

a to najmä vo východnej cirkvi.¹⁶ Stala sa potom predmetom debát v reformačnom období a zasa v období osvietenstva.¹⁷ Avšak nastoliť problematiku dogmy o Sv. Duchu, diskutovať o nej a úradne ju "riešiť" - to všetko si vyžiadalo asi dvadsať rokov medzi rokom 360 a rokom 381.¹⁸

Po tristoročnom mlčaní vzniklo v tomto dvadsaťročí množstvo traktátov k spomenutej otázke, hlavne v gréčtine, ale aj v latinčine. Okolo 360 napísal Atanasius *Štyri listy Serapionovi*; o niekoľko rokov neskôr predniesol Gregor z Nyssy statočnú *Kázeň o Duchu Svätom* (väčšina patológov ju dnes pripisuje jemu); asi roku 375 jeho brat Bazilius Veľký napísal najdôležitejší traktát k tejto téme, známy pod latinským titulom *De Spiritu Sancto*; v druhej polovici roku 380 predniesol Gregor Naziánsky piaty a posledný zo svojich *Bohosloveckých prejavov*, venovaný platnosti a vhodnosti pojmu Boh v reči o Duchu Svätom; v tom istom čase Didymus Slepý napísal knihu *O Duchu Svätom* (grécky, známa je však len z latinského prekladu od Hieronyma); a roku 381 Ambróz z Milána vydal na základe týchto traktátov (podľa Hieronyma ide o ich plagiát) svoje dielo *De Spiritu Sancto*. V tom istom roku 2. ekumenický koncil v Novom Ríme - Carihrade, vydal vyznanie viery, ktoré teraz nazývame nikájske - kde učenie o Svätom Duchu konečne dosiahlo svoju definitívnu formu.

Prečo muselo toto učenie tak dlho čakať na svoje rozvinutie, a keď sa konečne dovŕšilo, ako je možné, že k tomu došlo v takom krátkom čase? Príčina asi väzí sčasti v tom, že zatiaľ čo pre dogmu o Synovi Božom mala cirkev k dispozícii historicko-teologické údaje v štyroch evanjeliách, Nový Zákon neobsahuje podobné *depositum fidei* o Duchu Svätom; je pozoruhodné, že najrozvinutejšie učenie o Duchu nachádzame v knihe *Apoštolských skutkov*. Látka poskytnutá k Synovi Božiemu v štyroch evanjeliách musela byť v prípade Sv. Ducha dodaná štyrmi storočiami cirkevných dejín. Keď došlo k formulácii dogmy o Duchu Svätom, pojmy a technické termíny, ktoré boli po ruke, sa nevelmi hodili na vyjadrenie novej problematiky, pretože sa vyvinuli ešte v čase debát o Kristovi. Jedným z hlavných argumentov pre božstvo Syna bola napríklad skutočnosť, že veriaci sa k nemu modlievali a že preto musel byť v doslovnom zmysle Bohom. Nebolo však takých modlitieb adresovaných Duchu Svätému (známa hymna *Veni Creator Spiritus* sa objavila až o päť storočí neskôr na stredovekom Západe), takže liturgická argumentácia pre

dogmu o Duchu Svätom musela citovať krstnú formulu "v mene Otca i Syna i Ducha Svätého" - teda, ako hovorí Bazilius - nie v Mene jedného Stvoriteľa a jedného Stvoriteľa a jedného stvorenia!

3. Vývin v dôsledku tlaku vyvolávajúceho obranu: učenie o cirkvi

V dôsledku centrálného postavenia ekleziológie (učenia o cirkvi) v dnešnom ekumenickom hnutí a najmä na 2. Vatikánskom koncile sa často zabúda, že história tejto dogmy po stáročia kresťanských dejín nie je kontinuitná ale skôr epizodická.¹⁹ Rozkol v cirkvi v 3. storočí a disciplinárne otázky tých, čo vieru pod tlakom prenasledovania zradili, prinútili Cypriána venovať pozornosť učeniu o cirkvi v svojom traktáte *De unitate (catholicae) ecclesiae/O jednote (katolíckej) cirkvi*.²⁰ Vyslovil tu myšlienky a formulácie, ktoré pôsobili počas celej histórie západnej cirkvi vrátane reformácie.²¹ Poldruha storočia po Cypriánovi, v debate či smrteľný hriech kňaza urobí neplatným jeho prisluhovanie sviatostí, Augustín i jeho donatistickí protivníci využívali Cypriánovu autoritu. *Donatisti* sa opierali o jeho teóriu, že svätosť cirkvi a svätosť sviatostí bola zabezpečená svätosťou kňazov a biskupov, Augustín zas - ako dôležitejší znak cirkvi než svätosť - o Cypriánovo združovanie jednoty cirkvi v definícii "una sancta catholica et apostolica ecclesia".²² Rozkol medzi východnou a západnou cirkvou mal do veľkej miery svoj základ v rozdieloch medzi dvoma ekleziologickými teóriami.²³ Hlavná teologická učebnica stredovekého Západu, *Sententiae* Petra Lombardského, komentovaná viac ako dvetisíc ráz (okrem mnohých iných Tomášom Akvinským, Dunsom Scotom, Jánom Husom a Martinom Lutherom), však neobsahuje traktát *De ecclesia*, a nenachádzame ho ani v *Summe* svätého Tomáša. Najdôležitejšie výklady učenia o cirkvi v stredoveku musíme hľadať buď v textoch kanonického práva (Graciána a jeho komentátorov), v liturgických textoch (*expositiones canonis missae*) alebo v mysticko-exegetickej tradícii (výklady *Piesne Šalamúnovej*), nie však v systematickej teológii.²⁴

Až v predreformačnom období sa preto učenie o cirkvi stalo prvoradým bodom teologického programu - zo zrejmej príčiny, že postavenie samej cirkvi sa natoľko sproblematicovalo a tento tlak vyvolal jej obranu.²⁵ Francúzsky historik Henri Xavier Arquillière tvrdí, že

De regimine christiano od Jakuba Viterbského z roku 1301 alebo 1302 (keď vyšla i bula pápeža Bonifáča VIII *Unam sanctam* a traktáty o cirkvi od Jána parížskeho a Gilesa rímskeho) je "le plus ancien traité de l'église". Od toho času, traktáty s titulom *De ecclesia* začali vychádzať takmer neprestajne; písali ich, okrem mnohých iných, Ján Wycliff, Ján Hus, Mikuláš Kuzánsky. Začiatok Lutherovej reformácie, zvyčajne pripisovaný 95 tézám z roku 1517, by mal byť odôvodnene posunutý až k jeho debate s Jánom Eckom v Lipsku v roku 1519. Luther bol vtedy nútený priznať, že Husove učenia o cirkvi, odsúdené Kostnickým koncilom roku 1415, boli predsa pravoverné.²⁶ V polemike medzi protestantskými reformátormi a katolíckou protireformáciou bola cirkev a jej autorita fundamentom všetkých ostatných otázok,²⁷ čo je vidno aj z rokovania a dekrétov Tridentského koncilu.²⁸ Po reformačnom období už ekleziológia nehrala významnejšiu úlohu a uplatnila sa iba v debatách *pietizmu a puritanizmu*.²⁹ Až v 19. a 20. storočí vyvolali opätovné kritiky novú ekleziologickú obranu, konkretizovanú v dogme, ktorá bola stále prítomná v každom vierovyznaní ako aj v Novom Zákone samom.³⁰

4. Dogma potvrdzujúca predchádzajúce dogmatické určenie: dogma o nepoškvrnenom počatí Panny Márie

Základným predpokladom cirkevnej ortodoxie je, že cirkev nemá možnosť zrušiť alebo odvolať dogmu, keď už raz bola stanovená. To je jednou z príčin, prečo sa niekedy zdá, že cirkev nie je schopná okamžitej reakcie na akútne otázky dňa, že sa hýbe s takou "geologickou" pomalosťou aj v najkritickejších hodinách. Z pozitívneho hľadiska tento postoj cirkvi znamená, že jedna dogma sa môže stať základom druhej, ktorá prvú dopĺňa, "koriguje" a že sa tým spôsobom môže spojiť kontinuita s premenou. Výstižným príkladom je dogma o nepoškvrnenom počatí Panny Márie. Keď chcel Augustín dokázať, že dedičný hriech je všeobecný, odmietol všetky príklady svätých v Starom Zákone. Výnimkou bola len Panna Mária "vzhľadom na úctu k Pánovi (Ježišovi), lebo od neho vieme, aká hojnosť milosti na premoženie hriechu v každom ohľade (omni ex parte peccatum) bola darovaná tej, ktorá sa zaslúžila o počatie a porodenie toho, ktorý bol bezpochyby bezhriechy."³¹ Augustín však neobjasnil, prečo to tak mohlo byť a zanechal túto otázku nezodpovedanú budúcu vývinu dogiem. Pre kresťanskú zbožnosť bolo

stále zrejmejšie, že Mária je korunou celého stvorenia,³² nebola však jasná metóda ako harmonizovať takúto mariánsku zbožnosť so západným učením o dedičnom hriechu.³³ Paralelne so vzájomnou diskusiou o prítomnosti tela a krvi Kristovej v sviatosti (o tom neskoršie), sa benediktíni Paschasius Radbertus a Ratramnus v 9. storočí zaoberali aj učením o Márii. V traktáte *Cogitis me* vyzdvihol Radbertus (pod pseudonymom Hieronyma) viaceré sporné otázky napätia medzi augustínskym učením o dedičnom hriechu a augustínskym učením o Panne Márii ako jedinej výnimke.³⁴

Spomenuté napätie je citeľné počas celého vývinu stredovekej teológie. Najchýrnejším výkladom sa stal list Bernarda z Clairvaux č. 174, v ktorom tento naprosto oddaný čitateľ Blahoslavenej Panny Márie napadol ako falošnú novotu zvyk sláviť sviatok nepoškvrneného počatia Panny Márie.³⁵ V diskusii pokračovali v 13. storočí dominikáni a františkáni. Tomáš Akvinský učil, že Panna Mária bola počatá v dedičnom hriechu, ale že po "veľmi krátkej medzere (*monula*)" bola očistená zvláštnym darom Božej milosti.³⁶ Budúcnosť však patrila brilantnému mariologickému *tour de force* Dunsca Scota. Podľa neho mohol dokonalý Spasiteľ uskutočniť svoje spasenie rozličnými spôsobmi, medzi nimi aj najdokonalejším spôsobom, ktorý hriech nielen liečil, ale i zbavoval niekoho dedičného hriechu. Zároveň bolo vhodné aby spomenutý spôsob spasenia patrila Spasiteľovej Materi.³⁷ Pretože táto teória povrdila predchádzajúce dogmatické učenie o dedičnom hriechu ako aj predchádzajúcu tézu o dokonalosti Panny Márie, západná cirkev ju energicky podporila a bola schválená Bazilejským koncilom. Stalo sa tak, žiaľ, až vtedy, keď už bol koncil v rozkole so Svätou Stolicou.³⁸ Preto musela teória o nepoškvrnenom počatí čakať na dogmatické určenie až do 19. storočia, keď ju roku 1854 vyhlásil pápež Pius IX bulou *Ineffabilis Deus*.³⁹ V pravoslávnej cirkvi, odkiaľ do značnej miery pochádzalo aj západné uctievanie Panny Márie ako Θεοτόκος,⁴⁰ bola naopak takáto teória jednak opovážlivá, jednak zbytočná.⁴¹

5. Vývoj učenia nadobudnutím pojmovej štruktúry: dogma o Kristovej prítomnosti v oltárnej sviatosti

Pravoverné učenie o svätom krste formuloval Tertullian koncom 2. storočia v prvej knihe traktátu

Adversus Marcionem.⁴² Spolu s dodatkom krstu dietok, ktorý sa stal veľmi dôležitým ako dôkaz augustínskeho učenia o dedičnom hriechu,⁴³ ostalo toto učenie výrazom súladu celej katolíckej, pravoslávnej a evanjelickej cirkvi, odhládnuť od niekoľkých výnimiek.⁴⁴ Naproti tomu eucharistická sviatosť sa prvých osemdesiat rokov kresťanstva slávila každý deň, teda asi 250000 krát, kým sa v 9. storočí nerozvinula prvá živá diskusia o prítomnosti Kristovej v oltárnej sviatosti. Táto situácia prináša historikovi skúmajúcemu kresťanské dogmy v prvých storočiach komplikované metodologické problémy. Musí sa uspokojiť s drobnými dôkazmi ako je *obiter dictum* Irenaeusa o "dvoch skutočnostiach, zemskej a nebeskej" v eucharistii.⁴⁵ a s teologicky problematickým svedectvom liturgických prameňov. Pretože debata medzi Ratramnom a Radbertom v 9. storočí sa zdala byť prípravou diskusie o Večeri Pánovej v reformácii,⁴⁶ katolícki a protestantskí učenci považovali Ratramna za "protestanta pred protestantizmom" a Radberta za obrancu dogmy o transsubstanciácii.⁴⁷

V spomenutej výmene názorov v 9. storočí obe strany uplatnili termíny, ktoré sa stali súčasťou teologického slovníka, ako napríklad podoba (*figura*), zvnútornený výzor (*species*) a podstata (*substantia*). Keď však Radbertus povedal, že v posvätení eucharistie "podstata chleba a vína je premenená na telo a krv Kristovu, účinne a vnútorne", a Ratramnus zasa tvrdil, že "chlieb a víno sú premenené (convertuntur) na podstatu tela a krvi",⁴⁸ ukázalo sa, že slovo *substantia* sa nepoužívalo s filozofickou prísnosťou na jednej ani na druhej strane. Rozlišovalo sa medzi pojmami *substantia* a *species*.⁴⁹ Až keď sa začalo rozlišovať medzi pojmami *substantia* a *accidens* a keď západná filozofia a teológia v 13. storočí znovu získali Aristotelove spisy, vznikli predpoklady zrodu dogmy o transsubstanciácii (toto slovo sa objavuje už okolo roku 1140, teda pred presnou znalosťou aristotelovej metafyziky). 4. Lateránsky koncil roku 1215 určil, že "telo a krv sú pravdivo obsiahnuté v oltárnej sviatosti zvnútornených výzorov (*sub speciebus*) chleba a vína, chlieb je transsubstancionovaný do tela a víno do krvi", nie je však jasné, či sa na tomto mieste slovo *substantia* používa v technickom aristotelovskom zmysle.⁵⁰ Takýto aristotelovský zmysel slova udomácnil v scholastike, a keď protestantskí reformátori naň útočili,⁵¹ Tridentýnsky koncil roku 1551 potvrdil učenie o "premene celej podstaty" a pridal slabým hlasom: "táto premena sa primerane a náležite (*convenienter et proprie*) volá

transsubstanciácia."⁵² Rovnako diskusia koncom stredoveku⁵³ ukázala, že aristotelovská štruktúra pojmov bola pre dogmu o transsubstanciácii nevyhnutná.

6. Vývoj učenia nadobudnutím dogmatickej a metafyzickej symetrie: dogma o anjeloch

Detailný výklad angelológie v spisoch Tomáša Akvinského a ostatných scholastikov,⁵⁴ ktorý bol do protestantskej dogmatiky prevzatý takmer bez premeny, iba trochu skrátenej,⁵⁵ by mohol vzbudzovať dojem, že učenie o anjeloch musí byť súčasťou každého kresťanského dogmatického systému. Uplatnenie anjelov vo vierovyznaniach a iných úradných dogmatických dekrétov pravovernej cirkvi, vydávaných po stáročia, je však dosť skromné, a rovnako tak aj - o čom je tu reč - ich úloha v učení Nového Zákona samého. Anjeli sa objavujú na určitých miestach príbehov Evanjelií - od Zvestovania Panny Márie a Zjavenia sa anjelov betlehenským pastierom až po udalosť Vzkriesenia - to by však ešte nemuselo znamenať, že má byť reč o anjeloch v katechizmoch a dogmatikách. V Novom Zákone - akiste preto, že *gnosticismus* a iné falošné učenia sa zapodievali týmito strednými podstatami medzi Bohom a ľudstvom - sa takisto často stretávame s pripomienkami, že tajomstvo spasenia je niečo, "čo túžia poznať sami anjeli" a preto vraj nie je vhodné preceňovať úlohu anjelov v kozmickom poriadku. Z prvého článku nikájskeho vierovyznania, kde sa hovorí o "Stvoriteľovi nebies i zeme, všetkých tvorov, viditeľných aj neviditeľných (ὁ ὢν αὐτῶν τε πάντων καὶ ἀοράτων)"⁵⁶ je vidno, že hlavným zámerom cirkevného učenia o anjeloch bolo poukázať na to, že aj tieto ohromné, neviditeľné duchovné bytosti stoja na hranici medzi Stvoriteľom a stvorením⁵⁷ a tým aj zdôrazniť, že Syn Boží nie je anjel, ale Boh sám.⁵⁸

V priebehu tohto rozvoja si cirkevní bohoslovci ako Origenes začali väčšmi všímať pozíciu anjelov vo všehomíre, a to pomocou neoplatónskej špekulácie. V 4. storočí odmietol pravoverný origenista Gregor Nyssenský útoky na tieto špekulácie,⁵⁹ a formuloval takzvanú *rel'az bytia* ktorá spájala celý kozmos a na ktorej mali anjeli svoje zvláštne miesto. V tomto ohľade pravoverná teológia Gregora Nyssenského, Baziliusa Veľkého a Gregora Naziánskeho (ktorej budem venovať pozornosť v blízkej budúcnosti) bola prípravou systému neznámeho sýrskeho génia, ktorý si prisvojil podapoštolské meno Dionýzia Areopagitu: Cirkevnú hierarchiu situoval vedľa nebes-

kej⁶⁰ a potom čo jeho pravovernosť zachránil Maxim Spovedník,⁶¹ dal základ angelológii, ktorú tak obsírne vykladali Tomáš Akvinský, Bonaventura a Dante Alighieri.⁶²

7. Vývoj učenia systematickým objasňovaním: dogma o sviatosťiach

U gréckych cirkevných otcov a v pravoslávnej liturgii je terminus technicus pre *sviatosť* grécke slovo $\mu\upsilon\sigma\tau\acute{\eta}\rho\iota\omicron\nu$ alebo slovanské $\mu\upsilon\sigma\tau\acute{\eta}\rho\iota\omicron\nu$. $\mu\upsilon\sigma\tau\acute{\eta}\rho\iota\omicron\nu$ je, prirodzene, už predkresťanským slovom a stretávame sa s ním aj v *Novom Zákone*: v jednom prísloví v *Evanjeliách* a viac ráz, zvyčajne v jednotnom čísle, v *Pavlových epistolách* (treba však pripomenúť, že najmä v tých, ktoré moderná biblická kritika neprpisuje Pavlovi). Ale aj keď Pavel sám hovorí o sebe a svojich druhoch "Tak zmyšľaj o nás každý ako o šafároch tajomstiev Božích ($\omicron\iota\kappa\omicron\nu\omicron\mu\omicron\upsilon\sigma\tau\acute{\eta}\rho\iota\omicron\nu\ \theta\epsilon\omicron\upsilon$)", slovo *tajomstiev* nemá význam kultových obradov, ktoré cirkev eventuálne nazývala sviatosťami. V *Novom Zákone* niet primného záujmu o spojenie medzi týmito obradmi: Z boku Ukrižovaného vytiekla voda i krv a z národa Izraelského "všetci boli pokrstení v Mojžiša v oblaku a mori, všetci jedli ten istý duchovný pokrm a všetci pili ten istý duchovný nápoj." Okrem toho tu však nenachádzame to, čo cirkevná dogmatika nazýva učenie *de sacramentis in genere*. Namiesto toho dostáva krst, Večera Pánova, rozhrešenie, charizma, polozenie rúk a manželstvo osobitné vysvetlenia. Z nich iba manželstvo sa menuje v *Novom Zákone* $\mu\upsilon\sigma\tau\acute{\eta}\rho\iota\omicron\nu$, a to akiste v zmysle *tajomstva*, nie v zmysle *sviatosti*.

V prvom tisícročí kresťanskej histórie jestvovala v učení o sviatosťiach - v tom, koľko ich bolo (častokrát sedem, niekedy až štrnásť, ale zoznam nebýval jednotný), ako ich definovať (Augustín napríklad nazýval Otčenáš *sacramentum*) atď. - značná variabilita.⁶³ Obsah slova sviatosť však do určitej miery závisel od toho, ktorá zo sviatosťi bola vo vývoji smerodajná. V patristickom období bol určujúci krst,⁶⁴ takže aj silné i slabé stránky augustínskeho sakramentalizmu boli dôsledkom nadradenosti krstu nad eucharistiou, ako sa dá vidieť aj z dogmatického vývinu v Augustínových stopách

po celý stredovek.⁶⁵ Na latinskom Západe prešla v stredoveku určujúca úloha z krstu na eucharistiú⁶⁶ a ja mám za to, že jedným zo spôsobov ako definovať v histórii dogiem pojem stredovek je: Obdobie, v ktorom nadobudla omša namiesto krstu nadradené postavenie medzi sviatosťami.⁶⁷ Keď krst, a najmä krst detí určuje z čoho sviatosť pozostáva, je pomerne ľahko zabezpečiť pasivitu prijímateľa a objektivitu sviatosťi.⁶⁸ Oveľa ťažšie by tomu tak bolo, keby sa napríklad určujúcim merítkom stalo pokánie.⁶⁹ Keď západná cirkev konečne dospela k tomu, aby definovala sviatosťi, sviatosťou, na základe ktorej sa určovali všetky ostatné takzvané sviatosťi nebol krst ale eucharistia. Takéto uprednostnené postavenie eucharistie bolo napríklad príčinou zdôrazňovania ustanovenia sviatosťi Kristom samým počas jeho pobytu na zemi.⁷⁰ Túto požiadavku mohla eucharistia ľahko splniť, keďže spomenuté ustanovenie jestvovalo v *Novom Zákone* až štyrikrát, krst však omnoho ťažšie, lebo všetky zmienky v evanjeliách o ňom ho už predpokladajú, niet však "slov ustanovenia", a ešte ťažšie konfirmácia⁷¹ alebo manželstvo, ktoré ustanovil Stvoriteľ v rajskej záhrade, a nie Spasiteľ v Káne Galilejskej.⁷² Systematické objasnenie dogmy *de sacramentis in genere* prevzalo však definujúcu rolu, takže v stredovekých diskusiách o milosti sviatosťi⁷³ a v debatách o sviatosťiach v reformačnom a poreformačnom období sa predpokladalo na každej strane, že všeobecný pojem sviatosťi bude definovať krst, eucharistiú a ktorékoľvek iné z nich.

Ako vidíte, *k cestám kresťanských dogiem v histórii* a ku o vzorom-modelom ich rozvoja mám viac otázok než odpovedí. Koncentroval som sa na pozitívne a historické, nie na teologické a normatívne otázky, a to aj napriek tomu, že normatívne otázky stáli v popredí histórie, ktorej sa venujem. Neuprednostňoval som ich preto, že by som tie druhé otázky považoval za zbytočné, ale jednoducho preto, že mojím odborným úsilím a poslaním je opísať vývin, aby potom iní mohli zodpovednejšie premýšľať o týchto problémoch. Súčasne však dúfam, že aj vedci, pre ktorých tieto otázky nemajú existenčný význam, v nich môžu postrehnúť dôležité základy a pramene celého myšlienkového vývinu Európy vo filozofii, v literatúre a v umení.

dejin umenia SAV v Bratislave dňa 20. novembra 1990. Jaroslav Pelikán, ktorého rodičia sa vysťahovali do USA začiatkom nášho

storočia, patrí k najvýznamnejším vedcom zo Slovenska. Vrcholom jeho vedeckej dráhy je päťväzkové dielo, venované histórii kresťanských dogiem - PELIKAN, J.: *The Christian Tradition: A History of the Development of Doctrine* (Kresťanská tradícia: história rozvoja učenia). I.-V., Chicago (University Press) 1971-1989. Za svojho bratislavského pobytu predniesol prof. Pelikán na FF UK v Bratislave aj ďalšiu prednášku (pozri PELIKAN, J.: *Kidei univerzity*. Tvorba T, 1991, č. 9 (november); 1992, č. 4 (apríl).

² Tamže, I., s. 1.

³ PELIKAN, J.: *Imago dei*. 1990.

⁴ PELIKAN, J.: c.d. v pozn. 1, I. zväzok, s. 173.

⁵ Tamže, I., s. 12-13.

⁶ Tamže, I., s. 71-81, 110-112.

⁷ Tamže, I., s. 221.

⁸ Tamže, I., s. 200-210.

⁹ Tamže, II., s. 183-198; V., s. 22.

¹⁰ Tamže, IV., s. 156-158.

¹¹ Tamže, IV., s. 322-331.

¹² Tamže, V., s. 192-199.

¹³ Tamže, V., s. 280-281.

¹⁴ Tamže, I., s. 201.

¹⁵ Tamže, I., s. 97-108.

¹⁶ Tamže, I., s. 226-277; II., s. 37-90.

¹⁷ Tamže, IV., s. 158-160, 350-362; V., s. 89-101.

¹⁸ Tamže, I., s. 211-225.

¹⁹ Tamže, V., s. 288-289.

²⁰ Tamže, I., s. 156-159.

²¹ Tamže, IV., s. 271.

²² Tamže, I., s. 308-313.

²³ Tamže, II., s. 157-170.

²⁴ Tamže, III., s. 298-303.

²⁵ Tamže, IV., s. 69.

²⁶ Tamže, IV., s. 172-176.

²⁷ Tamže, IV., s. 262-274.

²⁸ Tamže, IV., s. 274-303.

²⁹ Tamže, V., s. 12-24.

³⁰ Tamže, V., s. 217-223, 282-336.

³¹ Tamže, I., s. 314.

³² Tamže, III., s. 68-72.

³³ Tamže, III., s. 160-174.

³⁴ Tamže, III., s. 72-74.

³⁵ Tamže, III., s. 171.

³⁶ Tamže, IV., s. 15.

³⁷ Tamže, IV., s. 39-50.

³⁸ Tamže, IV., s. 50.

³⁹ Tamže, V., s. 208-209.

⁴⁰ Tamže, I., s. 261; II., s. 139-141.

⁴¹ Tamže, V., s. 248-249, 209.

⁴² Tamže, I., s. 163-166.

⁴³ Tamže, I., s. 290-292.

⁴⁴ Tamže, IV., s. 317-319; V., s. 296-297.

⁴⁵ Tamže, I., s. 167-170.

⁴⁶ Tamže, IV., s. 198-199.

⁴⁷ Tamže, V., s. 88.

⁴⁸ Tamže, III., s. 302.

⁴⁹ Tamže, III., s. 184-204.

⁵⁰ Tamže, III., s. 203-204.

⁵¹ Tamže, IV., s. 190-191.

⁵² Tamže, IV., s. 299.

⁵³ Tamže, IV., s. 55-59.

⁵⁴ Tamže, III., s. 293-299.

⁵⁵ Tamže, IV., s. 336.

⁵⁶ Tamže, I., s. 201.

⁵⁷ Tamže, I., s. 132-141.

⁵⁸ Tamže, I., s. 182-184, 197-198.

⁵⁹ Tamže, I., s. 344-348.

⁶⁰ Tamže, I., s. 344-349.

⁶¹ Tamže, II., s. 19-20.

⁶² Tamže, III., s. 293-299.

⁶³ Tamže, I., s. 162-171.

⁶⁴ Tamže, I., s. 304, 317-318.

⁶⁵ Tamže, III., s. 184-204.

⁶⁶ Tamže, III., s. 204-214.

⁶⁷ Tamže, III., s. 2-3, 204-205.

⁶⁸ Tamže, III., s. 29-31.

⁶⁹ Tamže, III., s. 210-211; IV., s. 129-131.

⁷⁰ Tamže, III., s. 208-209; IV., s. 256-257; V., s. 47-48.

⁷¹ Tamže, IV., s. 256-257.

⁷² Tamže, III., s. 211-212.

⁷³ Tamže, III., s. 204-214.

Die Wege christlicher Dogmen in der Geschichte

Die Studie ist eine sprachlich bearbeitete Umschrift der Vorlesung Jaroslav Pelikans, Professor an der Yale-Universität in den USA, gehalten am Institut für Kunstgeschichte SAV in Bratislava am 20. November 1990. Jaroslav Pelikan, dessen Eltern zu Beginn unseres Jahrhunderts in die USA emigrierten, gehört zu den bedeutendsten Wissenschaftlern slowakischer Abstammung. Höhepunkt seiner wissenschaftlichen Laufbahn ist das fünfbandige Werk über die Geschichte der christlichen Dogmen (*The Christian Tradition: A History of the Development of Doctrine*. I.-V. Chicago 1971-1989).

Die veröffentlichte Studie stützt sich auf das erwähnte Lebenswerk des Autors und behandelt die christliche Lehre verkürzt so, wie sie sich in der Konstituierung der Dogmen widerspiegelt. Pelikan konzentriert sich dabei auf die innere Logik dieses evolutionären

Prozesses und charakterisiert einzelne Entwicklungstendenzen der Dogmen, bzw. ihrer Genese stets am Beispiel eines Musters - eines Paradigmas. Angeführt werden sieben grundlegende Entwicklungsmodelle der christlichen Lehre, bzw. die Dogmen, die sie vertreten:

1. Die Lehre, mit der ein Paradoxon zugleich gelöst und erhärtet wird: das Dogma von der Heiligen Dreifaltigkeit;
2. Die Entwicklung auf dem Wege der Entfaltung: das Dogma vom Heiligen Geist;
3. Die Entwicklung in Folge des durch Druck hervorgerufenen Widerstands: Die Lehre von der Kirche (Ekklesiologie);
4. Das die vorhergehende dogmatische Bestimmung bestätigende Dogma: das Dogma von der unbefleckten Empfängnis Mariae;

¹ Stúdiá je jazykovo úpraveným prepisom prednášky, ktorú predniesol Jaroslav Pelikán, profesor univerzity Yale v USA na pôde Ústavu

5. Die Entwicklung der Lehre durch das Zustandekommen der Begriffsstruktur: das Dogma von Christi Gegenwart im Altarsakrament;
6. Die Entwicklung der Lehre durch das Zustandekommen der dogmatischen und metaphysischen Symmetrie: das Dogma von den Engeln;
7. Die Entwicklung der Lehre durch systematische Klarlegung: das Dogma von den Sakramenten.

Bei der Lösung der festgelegten Problematik konzentrierte sich der Autor im Bestreben, die Entwicklung der christlichen Lehre zu überblicken, auf positive und historische und nicht auf theoretische und normative Fragen. Es handelt sich um eine Problematik, die eine wichtige Quellengrundlage für die gesamte europäische Geistesentwicklung in Philosophie, Literatur und Kunst darstellt.

Deutsch von Kuno Schumacher

Dvořákovo skúmanie vzťahu slova a obrazu v stredoveku

IVAN GERÁT

Začnime od banálnej pravdy, že v dejinách umenia pracujeme so slovami. Slová nám umožňujú budovať cestu, po ktorej sa dá hlbšie preniknúť k poznaniu i porozumeniu sveta obrazov - výtvarných diel, ktoré prežili nápor času a sú určitým spôsobom prístupné nášmu záujmu. Je nepochybné, že k histórii umenia patria takisto umeleckohistorické štúdie o neznámych obrazoch, ako aj katalógy, korpusy a súpisy, umožňujúce základnú orientáciu v spomínanom svete obrazov, mapujúce jeho rozsah. Existujú však i štúdie, ktoré nám ako neznámy obraz predstavujú výtvarné dielo, už dávno zaznamenané na tejto mape: Ich zásluhou zistíme, že sme vlastne postrehli niečo, čo sme už mali pred očami - vytvorili v nás nové hľadisko, uvedú do nových súvislostí, umožnia hlbšie pochopiť zmysluplnosť viditeľného.

Jedna zo základných možností takéhoto odhalenia zmyslu vychádza z prostého faktu, že okolo obrazov sa pohybujú nielen dnes slová dodatočných umeleckohistorických textov, ale už v období vzniku obrazov jestvovalo určité slovné prostredie, v ktorom sa dá objaviť množstvo rozličných súvislostí so svetom obrazov. Slová historika umenia pátrajú po slovách súvekových, aby mohli viac povedať o dobovom výtvarnom umení.

V nasledujúcom texte poukážeme na mnohoraký význam, aký nadobudla väzba obrazov k dobovým slovám v zreľých úvahách¹ Maxa Dvořáka o stredovekom umení, reprezentovaných najmä jeho dielom *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*. Nevyhneme sa pritom ani poznámkam o myšlienkových kontextoch, ktoré podmieňovali tie-ktoré Dvořákové riešenia nášho problému. Prvoradým bude prenikanie do hĺbok Dvořákových úvah; hĺbka veci, o ktorú ide, však niekedy nechá vyniknúť aj jednostrannosť jeho pohľadu.

1. Slovo ako kľúč k pochopeniu špecifiky stredovekého umenia

Pochopiť výtvary stredovekého umenia bez vzťahu k slovám, ktoré ich obklopovali v kultúre, čo ich zrodilo, nie je možné. Napriek jednotlivým, často i základným momentom prežívajúcim v tradícii, je naše vedomie podstatne ovplyvnené množstvom zmien, ktoré sa v bytí a vedomí európskej spoločnosti navrstvovali na stredovek. Sme už inde. Náš pohľad na stredoveké dielo je pohľadom zvonku, jeho súvislosti nie sme schopní vnímať bezprostredne, musíme ich rekonštruovať. Najskôr však musíme mať chuť urobiť to, musí nás to začať zaujímať. A akiste by sa náš interes nezačal rodiť, keby sme necítili, že snáď narazíme na čosi dôležité, na niečo, čo môže určitým spôsobom poznamenať náš život. Maxa Dvořáka stredoveké umenie zaujímalo už na začiatku vlastnej dráhy historika umenia.² Zároveň však majú riešenia určitých problémov spomenutého predmetu (budeme sa ešte s nimi podrobnejšie zaoberať) svoje súvislosti v umeleckej situácii obdobia, ktoré ich formovalo, ako aj vo vtedajšom stave jej vedeckého poznania.³

Často sa spomína vplyv expresionizmu.⁴ V poslednom roku svojho života napísal Dvořák predslov k reprodukciám cyklu kresieb Oskara Kokoschku.⁵ Z hľadiska nášho problému pripomeňme, akú veľkú pozornosť venoval slovu nielen Kokoschka, autor viacerých drám, ale aj ďalší expresionisti, ktorí neraz spájali výtvarnú činnosť s literárnou.⁶ Navyše sa táto pozornosť k slovu spájala so zrieknutím sa iluzívneho napodobovania zrakovo vnímanej skutočnosti. Tak vznikol ďalší predpoklad na hlbšie vnímanie špecifických hodnôt stredovekého umenia. Znamená zaiste pre Dvořáka neza-

nedbateľnú podporu v jeho útoku na pozitivisticko-naturalistickú interpretáciu výtvarných diel stredoveku, ktorá vkusovo i myšlienkovu súvisela s impresionizmom, ako aj s celým vývojom, ktorý k nemu viedol, počnúc odsúdením gotiky v quattrocente a následným učením talianskych renesančných a barokových teoretikov o úpadku a obnove umenia.

Pristavme sa bližšie pri tejto polemike. Hlavným argumentom Dvořáka je výčitka, že pozitivisticko-naturalistická interpretácia málo pozná a nedostatočne zohľadňuje všeobecné duchovné základy stredovekého umenia.⁷ Zdôrazňuje, že náboženský svetonázor nemal na vývoj umenia len negatívny vplyv a že k pochopeniu niektorých osobitostí výtvarného prejavu stredovekých ľudí treba brať do úvahy ich svojský postoj k zmyslovému životu.⁸ Výstavba výtvarnej formy bola neoddeliteľne spätá s jej duchovným obsahom. Jej zvláštnosti, ktoré celým generáciám prekážali v pozitívnom ocenení a neoprávnene sa pokladali za nedostatok umeleckých schopností, vyrastali práve zo špecifiky tohto duchovného obsahu.

Uvažujúc o umení vyslovili mnohí myslitelia (napríklad Hegel) myšlienku, že umenie vedie človeka k povzneseniu sa nad "prózu všedného dňa" tým, že ho zapája do vyšších, ideálnych súvislostí. Aj Dvořák pracuje s týmto postrehom. Poukazuje však na rozličné možnosti, keďže ideálny svet, do ktorého je človek uvádzaný pri kontakte s umením, nie je vždy rovnaký - aj ideály sa historicky menia. Pre stredoveké umenie je charakteristický spiritualizmus, vychádzajúci zo všemocnosti duchovnej konštrukcie, ležiacej mimo materiálneho prežívania.⁹ Všetky telesné veci a materiálne vzťahy sú podriadené významovosti tohto ideálneho sveta, koncepcia je daná apriori, umenie sa ju snaží objasniť prírodnými formami.¹⁰ Pojmová štruktúra spôsobuje určitú vnútornú disciplínu: Ideálne schémy a normy, ktoré z nej vyplývajú, sú záväzné aj vtedy, keď je v úmysle zobrazenie prírody. Bezprostredné siahanie po zmyslovej skúsenosti by sa považovalo za nezmysel.¹¹ Pravda predsa nespočíva v zmyslovo danom, ale v onej pojmovej štruktúre, ideálnom, nadzmyslovom svete, zachytenom v slovách.¹² (Na tomto základe Dvořák prísne odlišuje stredovekú kultúru, zdôrazňujúcu etos, absolútnu hodnotu ľudskej duše, kultúru spoločenstva, založeného na duchovných hodnotách, od kultúry militaristických, polyteistických lúpežných štátov v predchádzajúcej antickej epoche, ktorá zdôrazňovala

pojmy moci a - v podstate prírodného - práva. Aj to je forma vyzdvihovania zaznávaného stredoveku oproti hodnotám, vyznávaným naturalistickými prúdmi.)

Pre pochopenie stredovekého umenia je teda podľa Dvořáka rozhodujúce vychádzať z jeho duchovného základu, fixovaného v slovách. Kde nájdeme tieto slová? Aj v tom je podľa neho stredovek špecifický. Pretože súveké umeleckoteoretické pojednania celkom chýbajú, navrhuje Dvořák hľadať cestu k porozumeniu duchovných súvislostí umenia v *dielach veľkých stredovekých mysliteľov*,¹³ považovať ich úvahy za teoretický komentár k stredovekému výtvarnému umeniu. Toto stanovisko silne pripomína heglovské riešenia problému vývinu svetového ducha. Hegel umiestnil jadro duchovného vývinu do dejín filozofického myslenia. Tieto podľa neho nielen najlepšie odrážajú, ale priam tvoria vývin duchovného sveta. Spomínané riešenie však neprebral Dvořák od Hegla priamo. Sprostredkoval ho akiste Dilthey a jeho žiaci (najmä Troeltsch¹⁴). Dá sa tak usúdiť z toho, že Dvořák - i keď len nedostatočne zužitkoval Diltheyove analýzy úlohy zážitku, jeho hlboké prieniky k individualite tvorcu v hermeneutických rozboroch textov - predsa len kladie väčší dôraz na psychológiu než Hegel. Svetonázor stredoveku - označujúc ho za psychocentrický - nepovažuje len za myšlienkový, ale aj za *pocitový systém*,¹⁵ v ktorom bol do novej jednoty pretavený celý súbor starších duchovných hodnôt. Uznáva aj význam subjektívnych psychických pochodov v analýze konca stredoveku.¹⁶ Ešte raz však podčiarknime to hlavné: Rozhodujúcu úlohu - vzhľadom na potrebu adekvátneho rozboru výtvarných diel - prisudzuje slovu stredovekých filozofov, pretože v ňom videl najlepšie vyjadrenie spiritualistického svetonázoru epochy, predovšetkým podradnej úlohy zmyslovosti v ňom.

Tento svetonázor potom Dvořák skúma ako základ a východisko formovej vôle, umeleckého chcenia (*Kunstwollen*), podriaďujúceho si hmotu v mene vyjadrenia myšlienky. Na jej základe sa napríklad zobrazujúce umenia zliali do univerzálnej, ideálnej jednoty umeleckého systému katedrály, ktorá sa stala symbolom spomenutej epochy.

Pojem *Kunstwollen* slúžil už u Aloisa Riegla na psychologizujúce, idealistické odôvodnenie odchýliek od grécko-rímskych, či renesančných noriem zobrazovania prírody: na ospravedlnenie zdanlivej neschopnosti neprítomnosťou úmyslu.¹⁷ Už Riegl hľadal paralely k slohovej forme starokresťanského umenia v textoch sv.

Augustína.¹⁸ Filozofický výklad slohovej formy u Riegla bol natoľko výrazný, že inšpiroval aj Gombricha k vyhláseniu, že v dejinách umenia psychologický preklad Hegla vypracoval Riegl.¹⁹ Z Rieglovej koncepcie však vo vývoji dejepisu umenia nevychádzala len jediná cesta, vedúca priamo k Dvořákovi. Pojem *Kunstwollen* totiž - aj keď vždy súvisel s psychologickým výkladom formy - nemusel viesť k tomu, aby sa hľadali paralely, spojitosti a vysvetlenia rozvoja výtvarného umenia v dobových slovách, ešte konkrétnejšie v dielach filozofov, ako to robil Dvořák. Pre Dvořáka však bola spomínaná paralelizácia i príčinná súvislosť natoľko cenná, že tvorila základ jeho argumentácie namierenej proti výkladu Worringera.²⁰ Ten sa opieral pri vysvetľovaní gotickej formovej vôle o pojmy v tom čase rozšírených teórií národnej psychológie (*Völkerpsychologie*). Aj keď oceňuje Worringerov prínos ako stfhanie clony, za ktorou bolo stredoveké umenie skryté, Dvořák sa domnieva, že barbarské národy iba vďaka tomu prevzali vedenie v prehodnocovaní všetkých hodnôt novým spiritualizmom, že boli málo zaťažené potrebami starej kultúry, a tým prístupnejšie a nadšenejšie pre novú.²¹

Príčiny teda hľadá vo svete kultúry, nepotrebuje uvádzať do hry rôzne biologické faktory, súvisiace s pojmom psychológie rasy, ako to robil Worringer. Dvořák na odvodenie scholastiky i gotiky nepotrebuje a nehľadá nič tretie, ani "vznešenú hystériu",²² ktorá slúžila za ich zdroj Worringerovi.

2. Slovo ako zdroj estetickej energie formy

Začnime tam, kde Dvořák situoval počiatky formálnych výdobytkov stredovekého umenia: v ranokresťanskom katakombovom maliarstve. Jeho vznik kladie do bezprostrednej súvislosti s neskorootickejším impresionizmom, ktorý bol svojím dôrazom na subjektívne vnemy blízky subjektívite kresťanstva, takže naň ľahšie mohlo nadviazať (podobne ako kresťanské myslenie na novoplatonizmus s jeho koncepciou krásy ako vyžarovania duchovného svetla do zmyslovej hmoty²³).

Ako sa nový, abstraktný myšlienkový a teologický obsah a účel diel prejavil v ich výtvarnej forme? Rozhodujúcim bolo čo najdôslednejšie obmedzenie materiálnych a zmyslových momentov, ktoré by prekážali v sústredovaní myšlienok na kresťanský duchovný obsah. V znázornení postáv sa to prejavuje ich *vytrhnutím z pozemského života a prežívania, obmedzením zobra-*

*zovania ich vzájomného fyzického a psychického kontaktu.*²⁴ Tieto figúry sa odvracajú od všetkého, čo spája ľudí na základe ich vôľového konania a skutkov; raných kresťanov už nefascinujú činy antických pohanských bohov a hrdinov, nepripisujú viac význam a dôležitosť prirodzeným, prírodou podmieneným fyzickým či duchovným prednostiam, ale sú pre nich rozhodujúce bytosti nadzmyslové, nadprírodné.²⁵ Obrazy sa stávajú symbolmi povznesenia sa nad pozemskú ohraničenosť a konečnosť. Postavy svojou frontalitou, gestami, duchovným výrazom a rytmickým radením kladú dôraz predovšetkým na kontakt s divákom, v súlade s tým, že s ním vstupujú do duchovného spoločenstva. Pochopenie takejto formy si vyžaduje, prirodzene, aj aktívnu spoluúčasť diváka: Musí byť zasvätený do tajomstiev viery a do jej myšlienkového obsahu, nestačia mu citlivé zmysly. (Aj vo svojej symbolike súvisia ranokresťanské zobrazenia s abstraktnými poučkami a myšlienkovými spojeniami²⁶, ktorým musela ustúpiť klasická poetická predstava a bezprostredne zmyslovo účinná abstraktná personifikácia.)

V duchovnom výraze postáv však nie sú dôležité individuálne psychické pochody, ale všeobecné, nadindividuálne duchovné sily a pravdy. Vyjadrenie týchto síl a právd, duchovný výraz, sa stáva rozhodujúcim elementom, ktorý zatlačá do pozadia ostatné hľadiská, predovšetkým požiadavku formálnej krásy, dokonalosti a harmónie, takú dôležitú pre klasickú antiku: "Sotva si budeme všímať, koľko z formálneho bohatstva svojich klasických predstupňov stratili sugestívne postavy orantov v pohrebných komorách katakomb, ak sa naučíme rozumieť novému duchovnému bohatstvu, čo naplnia svätým ohňom ich naširoko otvorené, veľké oči a dodáva im ilúziu úniku z pozemských ťažkostí nie prostredníctvom fyzickej, ale naopak racionálne neuchopiteľnej, zázračnej kauzality."²⁷

Prejavy svetonázoru tvorcov i divákov tohto umenia nevidí však Dvořák len v stvárnení postáv a v symbolike zobrazení. Podstatnou súčasťou formálnej výstavby diel je i chápanie priestoru, v ktorom sú figúry umiestnené. Priestor sa podľa Dvořáka mení z fyzikálneho a optického fenoménu na metafyzický pojem²⁸ a tak sa stáva konštitutívnym momentom výtvarných diel. Hmatateľné, merateľné, mechanicky súvisiace stráca všetku svoju moc a význam. Ustupuje voľnej, neohraničenej, nečasovej priestorovosti. Hľadaním metafyzického významu stvárnenia priestoru radikalizuje Dvořák

staršie koncepcie, pohybujúce sa v rámci polarít *haptické - optické* (napríklad Zimmermann, Hildebrandt, Riegl), snaží sa vykročiť za túto formalistickú dvojicu protikladných pojmov a odhaliť v umení pôsobenie ducha, smerujúceho mimo čas i priestor, transcendujúceho každú pozemskú ohraničenosť. A podobne, ako duchovný vzlet nie je súdený bytosťami, čo nevládnú jazykom, nie je možné postrehnúť a oceniť takúto výstavbu priestoru bezo slov. Tak ako mal Baudelaire okolo seba rád - v úsilí o nehatený rozlet fantázie - čisté biele steny, je aj voľný priestor okolo orantov či iných postáv katakombového maliarstva niečím, čo neprekáča rozmachu fantázie diváka-interpretu. Ten však nemôže byť a u Dvořáka ani nie je svojvoľný. Chápanie prázdnej plochy ako ideálneho priestoru, priestoru o sebe, ako snovej projekcie perzonifikovaných myšlienok o spasení a onom svete, ako sféry transcendentného bytia²⁹, je historicky oprávnené skutočnosťou, že tvorcom a percipientom týchto diel boli podobné myšlienky bytosťami blízke.

Nejde nám teraz o sledovanie Dvořákovskej interpretácie ďalšieho vývoja ranokresťanského umenia, ktoré - v nadviazaní na katakombové maliarstvo - znamenalo podľa neho radikálny obrat oproti klasickému umeniu. Spomeňme len toľko, že umelecký vývoj po prijatí kresťanstva za štátne náboženstvo vysvetľuje Dvořák ako ústupok, paganizáciu radikálnej koncepcie v dôsledku kompromisu; pod vplyvom novej spiritualizácie však dochádza k opätovnému eliminovaniu telesného účinku a v 6. storočí sa konštituuje - napríklad na ravenských a rímskych mozaikách, či na miniatúrach rossanského kódexu monumentálny hieratický štýl.^{30/} Tento "boj a víťazstvo novej myšlienky v oblasti umenia" sa teda interpretuje spôsobom, typickým pre heglovské dialektické myslenie: V triadickom schéme ako negácia negácie, znamenajúca úplné víťazstvo nového, pozdvihujúceho na vyšší stupeň pohltitím svojho protikladu a tvoriaceho tým súčasne odrazovú plochu ďalšieho vývoja.

Predchádzajúce odbočenie ku kresťanskej antike bolo teda nevyhnutné ako výprava k miestam zrodu tradície, a tá i keď prešla zložitým vývojom, bola pre stredovekého umelca neobyčajne dôležitá. Z nej totiž čerpal určité formové schémy, ktoré preň znamenali záväzný, normatívny rámec vlastnej tvorby (teda i osobného pomeru k prírode). Pevnosť tejto väzby na tradíciu bola daná predovšetkým požiadavkami, ktoré

umenie muselo spĺňať v rámci stredovekého myšlienkového sveta, dôrazom na didaktickú funkciu, ktorý niekedy viedol až k premene výtvarného zobrazenia na istý druh obrázkového písma (napríklad neprirodzene malý znak stromu s niekoľkými listami...). Z tradície teda čerpal umelec prostriedky na stvárnenie daného námetu takým spôsobom, aby bol zreteľný jeho duchovný význam a zmysel. Podľa Dvořáka sa forma umeleckého diela musela prečistiť hlbším duchovným vhladnutím, umožňujúcim duchovne oveľa hlbšie preniknúť do tajomstva javu ako len prostredníctvom klamlivých zmyslov samých.³¹ Základom pochopenia formy diel sa teda stáva porozumenie ich duchovného zmyslu, prenikanie do súvekeho myšlienkového sveta umožňuje oveľa lepšie vysvetliť aj formálny charakter toho-ktorého diela. Forma sa nedá vyložiť oddelene od obsahu. Nemôžeme sa učiť vidieť, ak nepoužívame slová.

Transformácia formových vzorov prebiehala po celý stredovek. Nové umenie dospelo k dokonalej čistote a jeho vývoj sa podľa Dvořáka zavŕšil nadobudnutím všeobecnej platnosti v gotike³² s jej abstrahujúcim výberom určitých línií, plastických foriem a farieb. V gotike vidí Dvořák prejav nového pojmu ideality³³, ktorý už nie je založený na metafyzickej projekcii zmyslovej skúsenosti ako v klasickej antike, ale otvára "nekonečné možnosti" tým, že zmyslová forma v umení sa stáva adekvátnym výrazom abstraktných psychických pochodov.

Prvým smerom, v ktorom sa podľa Dvořáka pri hmotných tvaroch prejavuje túžba po nadzmyslovej duchovnej syntéze je radenie figúr, ich usporiadanie, keď sa tieto bez ohľadu na svoju fyzickú prirodzenosť a ňou podmienené vzťahy či situácie začleňujú do vyššej, duchovne podmienenej jednoty architektonického celku, aby sa mohli stať súčasťou súvislých myšlienkových a citových vln. Figúry prirovnáva k rytmickým fúgam v symfónii, k tónu v choráli architektonicky rytmizovaných hmôt³⁴, pričom si všimá napredovanie gotiky pri osamostatňovaní sa plastického riešenia v rámci tejto jednoty.

Ani idealita určujúca pohyb postáv nie je motivovaná prírodnými, telesnými zákonitosťami, ale silou, ktorá je nad fyzickou prirodzenosťou. Táto energická sila strháva línie, tvary a telá do jednotného nasmerovania. Dvořák si uvedomil, že normy, ktoré v mnohom diktovali konkrétnu formu diela, môžu byť závislé od ikonografie (i keď to takto explicitne neformuloval): Jednou normou je zobrazenie nadzmyslovej telesnej krásy, najvý-

raznejšie u najnežnejších a najpôvabnejších zjavov - gotických madon,³⁵ ich korpusy sú charakteristické pružnými, melodickými líniami a negujú tak v každom detaile pokojnú, prirodzenú polohu; ich plynulé, či vášnivo prehnuté krivky nachádzajú ozvenu vo všetkých obrysoch údov i rúch. Iná norma je zasa vhodná na vyjadrenie vznešenej múdrosti či etosu viery v postavách Krista, apoštolov, prorokov a pod. Túto normu na rozdiel od predchádzajúcej necharakterizujú nežné krivky, ale pádny, vzpriamený postoj, často s neprirodzeným, od telesných zákonitostí nezávislým kontrastom, či so znázornením prekonávania pozemskej tiaže. Telá akoby sa vznášali bez porušenia rovnováhy vo voľnom priestore, akoby vzlietali v snovom odhmotnení.³⁶ Tieto normy neboli, prirodzene, meravými konštantami, ani ich umelcom nemusel nikto vnucovať. Ich konkrétna vizuálna podoba bola sama osebe dostatočne fascinujúca na to, aby pobádala k napodobeniu či k ďalšiemu rozvíjaniu.

Tretí smer vyjadrenia ideálneho výtvarnou formou nachádza Dvořák vo vzťahu figúr k priestoru. V ranej gotike ide predovšetkým o určité plošné, často až ornamentálne "kobercové" pozadie, kde figúry vystupujú ako sochy pred stenou katedrály. Pozadie tu má teda druhotný význam, často je len podkladom a jeho účelom je zdôrazniť voľné situovanie postáv.³⁷

Dôležitá je však ďalšia triáda vo vzťahu figúr k priestoru, v ktorej Dvořák poukazuje na cestu vedúcu k objavu nekonečného, všeobjímajúceho vesmíru. Ide tu o cestu prebiehajúcu celým stredovekom od kresťanskej antiky - charakteristickej "abstraktným duchovným spájaním a pohybom odhmotnených foriem v ideálnom priestorovom okolí" - cez romaniku, pre ktorú je príznačné radenie kubických foriem a "ideálnych, hoci kubicky myslených priestorových telies" do abstraktnej kompozičnej schémy, ku gotickému "ideálnemu spájaniu kubických foriem v reálnom výseku nekonečného priestoru."³⁸ Táto myšlienková schéma, snažiac sa vyabstrahovať podstatu stredovekého vývoja pomeru k priestoru, má tentokrát nielen heglovskú formu (ako negácia negácie, reflektujúca dialektický vývin), ale aj filozoficky primerane významný kontext. Jej autor ju totiž poníma aj ako výtvarný výraz cesty európskeho ducha k novovekej, panteistickej koncepcii kozmu. Aj postavy gotických vitráží prichádzajú - ruka v ruke s tým, ako sa chrám postupným eliminovaním stien otvoril nekonečnému priestoru - ako žiariaci nebeskí hostia,

poslovia nekonečna. Strhujúca poézia (inšpirovaná Juliusom Langem), s akou Dvořák opisuje tento "zázrak vytvorený umením", iba získava na pôsobivosti svojím reálnym, pozemským rozmerom: Nechýba tu totiž poukaz na nástroje tohto zázraku, na "jav v reálnom neohraničenom priestore a svetlo, ktoré ho naplnia a preniká".³⁹

Práve v súvislosti s úlohou súvekeho slova v interpretácii katedrály však Hans Sedlmayr vyčíta Dvořákovi jeho spiritualisticko-intelektualistické chápanie ducha,⁴⁰ ktoré spôsobilo, že vychádzal zo stredovekého myslenia (najmä zo scholastiky). Podľa Sedlmayra by ako základ vhodnejšie poslúžili dejiny liturgie, či mystika svetla - tým, že stoja bližšie k názornosti umenia.

3. Obrat v pomere k prírode. Vznik autonómnosti umenia.

Väzba určitého formového typu k norme, diktovanej tradíciou, sa v neskorom stredoveku oslabuje. Sprievodným znakom tejto skutočnosti je postupná strata kontinuity vývoja jednotlivých formálnych riešení. Vzťah umelca k prírode už nie je natoľko determinovaný tradíciou, vzniká priestor pre jeho samostatné utváranie.

Vo vysvetľovaní týchto premien Dvořák neustále zdôrazňuje východisko nového odkryvania sveta v základoch stredovekého spiritualizmu. Tento vývoj má bezprostredný vzťah k tomu, čo pokladá za kľúčový problém stredoveku.⁴¹ Je ním pomer nadzmyslových ideálov k svetu - prírode, životu, historickému vývinu so všetkými jeho pozemskými stránkami (majetky a pod.). V súvislosti s tým naráža Dvořák niekoľkými vetami na sociologickú stránku problému: Spiritualizmus musel prostredníctvom cirkvi vstupovať do rozličných životných situácií, zasahovať do nich a pritom sa vyrovnávať s reálnymi pomermi.

Už v tomto náznaku sociologického chápania (ktorý Dvořák ďalej nerozvíja) je prostredníctvom pojmu životnej situácie ukrytá psychologizujúca interpretácia dejinného vývoja (vychádzajúca zo spomenutého vplyvu Diltheya a jeho žiakov). Ide totiž predovšetkým o duchovnú situáciu,⁴² keď sa psychika pod vplyvom zmeny, či súčasne so zmenou svetonázoru - uznávajúce už aj iné ako transcendentné hodnoty, ponára do života a na základe svojich skúseností a zážitkov sa individualizuje. V gotike sú to však len počiatky. Zmyslový život tu má stále svoje pevne vymedzené miesto a

nevládne. Duchovná individualita, ktorá sa tu objavuje, musí byť na náležitej intelektuálnej a morálnej úrovni. Vo výtvarnom zobrazení človeka i prírody sa tieto zmeny podľa Dvořáka prejavujú novým preduchovením a zvnútornením v troch smeroch:⁴³

1. Zobrazovanie duchovného kontaktu medzi figúrami v dôsledku vývoja od jednoduchého pospolitého bytia až k určitému duchovnému rozhovoru,

2. Znázorňovanie pocitov, ktoré sa nielen stupňujú, ale po prvý raz v dejinách umenia sa (popri činoch či namiesto nich) stávajú v celom svojom emocionálnom rozpätí samostatným obsahom umeleckého diela,

3. Vypätá receptívnosť, vládnuca v pomere jedinca k vonkajšiemu svetu. Človek so svojím individuálnym vedomím sa stáva vnímavým subjektom umeleckej tvorby, ktorá vďaka tomu nevidane rozširuje okruh svojich námetov, inšpirujú sa prírodou, či oddávajú sa fantázii. I v tomto látkovom obohacovaní hrali dôležitú úlohu literárne pramene, z ktorých sa čerpalo vzdelanie (konkrétne Dvořák uvádza *Speculum* od Vincenta von Beauvais).⁴⁴

Rozhodujúce paralely však Dvořák opäť nachádza v dielach filozofov. Za analogický k protikladu idealizmu a naturalizmu považuje spor o univerzálie. V tomto ohľade nachádza rovnaký kompromis na poli umenia v gotike, ako vo filozofii v učení Abelardovom.⁴⁵ Tak ako sa v umení osamostatňuje na jednej strane pozorovanie prírody oslobodené od predsudkov a na strane druhej zasa nadpozemsky ideálny štýl, rozdeľujú sa aj cesty k pravde v učení Rogera Bacona a Dunsca Scota: Teológia smeruje k Bohu a empirické vedy (ktoré sa práve vtedy v Európe začali pestovať) poznávajú tento svet.

Vo vzťahu myslenia k svetu a jeho kráse však tento protiklad nevystupoval vždy natoľko ostro. Tomáš Akvinský, presvedčený, že Boh sa teší úplne všetkým veciam, lebo sú v súlade s jeho podstatou, sa vydal s pomocou Aristotela na cestu k spojeniu transcendentálneho idealizmu so svetskými hodnotami. Estetickým problémom pritom priznáva určitú samostatnosť: Dobré, prostredníctvom cnostného života a konania zamerané na najvyšší a posledný cieľ ľudstva odlišil vo svojom diele od krásneho, založeného na formálnych momentoch.

Aj literatúra sa stáva vnímavejšou k svetskej kráse. Nezahŕňa už len kroniky, legendy a epeje začleňujúce konkrétne udalosti do jednotného univerzálneho obrazu dejín (toto básnictvo stredoveku sa podľa Dvořáka

stelesnilo v umeleckom stvárnení a duchovnej výstavbe kamenných epej katedrál⁴⁶), ale stredoveký spiritualizmus sa v nej prostredníctvom sladkého štýlu obracia na uctievanie ženy. Tak sa erotika objavuje prvý raz ako čisto duchovná moc a u Danteho má Amor dokonca podobu anjela.

Pripomeňme si ešte raz, že spiritualistický svetonázor stredoveku neoplýval len na ikonografickú stránku výtvarných diel, ale v mnohých ohľadoch priamo spoluurčoval ich výtvarnú formu. Pomocou slov sme, sledujúc Dvořáka, nachádzali aj cestu k pochopeniu výtvarných hodnôt obrazov. Keď sa však duchovný život Európy začal naplňovať mnohým z empirického, zmyslovo vnímateľného, pozemského sveta a tieto procesy sa prejavili aj námetovým obohacovaním výtvarných diel, vznikajú otázky: Odkiaľ vezme forma diela svoju estetickú energiu, onen náboj, ktorý zasiahne diváka, vytrhne ho z pavučiny všednej každodennosti a unáša do sveta ducha? Aká sila v obraze prevláda, keď už prestáva byť zaujímavá tá, ktorá bola potrebná na odvrátenie sa od tohto sveta?

Dvořáková odpoveď je jednoznačná: Bude to moc autonómneho umeleckého diela. K svetu ohraničenej imanentnosti (*Diesseits*) a večného transcendentna (*Jenseits*) sa pridáva tretí: svet umeleckej koncepcie.⁴⁷ Špecificky umelecká, fantáziou svojho tvorcu nesená idealita, ktorá vystriedala v hlavnej úlohe idealitu čisto náboženskú, sa po prvýkrát naplno prejavila v Taliansku, v heroickom ideálnom štýle Giottových malieb. Ako na javisku sa nám v umeleckom mikrokozme týchto diel predvádza dráma zápasu o ideál, o ľudskú dôstojnosť. Rozhodujúcimi sa pritom stávajú požiadavky umeleckej pravdy, vnútornej logiky, zákonitej výstavby diel. O ne sa predovšetkým opiera umelecká idealizácia a monumentalizácia. Línie, farby, pohyb a plastické formy - nadobúdajúce v období gotiky samostatný význam vo všeobecnej rovine - sa tu stávajú nástrojmi jednotnej, presvedčivej umeleckej výpovede.⁴⁸

Umenie Severu nachádza, predovšetkým v nizo-zemskej maľbe na čele s Janom van Eyckom,⁴⁹ vlastnú cestu k autonómne umeleckým riešeniam. Formy, normy a kompozičné schémy vypožičané z talianskeho umenia sa ako "šablóny reálnych súvislostí" zapájajú do gotického úsilia o napodobenie individuálnej skutočnosti, o reprodukciu subjektívneho pozorovania určitého výseku z nekonečného priestoru.⁵⁰ Prírodná pravdivosť sa mení na samostatný cieľ, na znak veľkého umeleckého diela.

Pritom figúry v tomto výseku nekonečného priestoru nespája⁵¹ vonkajšia dramatická akcia ako u Giotta, ale tichá slávnosť duchovného spoločenstva, rešpektujúceho potreby a tajomstvá ľudskej duše, radosť zo širokých horizontov, krásy, obsiahnutej v pozemskom živote a prírode. Prírodné svetlo objíma predmety a ovplyvňuje farbu i modeláciu. Všetko je preniknuté silou subjektívneho umeleckého názoru - vyznania i výpovede o nových úlohách a zmysle umenia.

4. Pojem umenia: epochy a ich horizonty

Vznik autonómnosti umenia, o ktorom sme v stručnosti hovorili, spájal Dvořák s jeho oslobodením sa od metafyzických predpokladov. Umenie sa stáva samostatným a nezávislým prameňom svetonázoru - t.j. niečím podstatne iným ako v stredoveku. Analýza tejto premeny vymedzuje hranicu jednej epochy umeleckého vývinu. Pojem umenia je podľa Dvořáka "časovo a kultúrne ohraničeným, premenlivým výsledkom evolúcie ľudstva",⁵² neexistuje nad dejinami ako niečo principiálne stále a nemenné. Veriť v ahistorickosť pojmu umenia by znamenalo spôsobovať zmätok a neistotu v bádani, nevykročiť za hmlisté predstavy o umení uplynulých období. (Na viacerých miestach spomína Dvořák štyri základné epochy rozvoja umenia: staroorientálnu, klasickú, stredovekú a modernú.⁵³ Každá z nich považovala umenie za niečo úplne iné.)

Predpoklady takéhoto stanoviska väzia v histórii pojmu umenie. Prvým mysliteľom, ktorý dôsledne upozornil na skutočnosť, že v dôsledku odlišnosti od výtvorov prírody musíme mať pri umení ako produkte človeka na vedomí pojem jeho účelu, vnútorného určenia, čiže musíme vedieť, čím má byť vec, nazývaná umením, bol Immanuel Kant.⁵⁴ Kant uvažoval o umení v rámci svojej filozofie vedomia a nevydal sa na cestu skúmania histórie. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, ktorý nasledoval a rozvíjal Kantov odkaz v oblasti teórie, už výrazne pocítil potrebu reflektovať historický rozmer vedomia, teda aj pojmu umenia. Práve v jeho prednáškach o estetike nachádzame obraz vývinu umenia rozčlenený do troch základných etáp, pričom umenie každej z nich má iné možnosti a úlohy. Členenie ponúknuté Heglom má však napriek všetkým neodškriepiteľným prednostiam tú chybu, že väčšmi ako z historického materiálu samého vychádza z potrieb diktovaných systematickosťou myslenia svojho tvorcu. Na

toto zanedbávanie časových, empirických a historických vzťahov upozornil aj Wilhelm Dilthey: "Hegel konštruuje metafyzicky; my analyzujeme to, čo je dané."⁵⁵ História sa zo slúžky filozofického systému mení na diktátorku, ktorá tento systém môže i ohrozovať. Keď jej to - ako Dilthey - dovolíme, a pritom pociťujeme i potrebu filozoficky rozumieť "danému", vzniká otázka: Na čom postaví filozofickú koncepciu, aby odolala náporu historických faktov? (Už nám nepomôže heglovsky vyhlásiť nerozumné za neskutočné!) Dilthey ponúka logické riešenie nájsť oporu v danom, vo faktoch, v empirickom materiáli, v pociťovanom, prežívanom i vyjadrovanom. Avšak to, čo je nám pri skúmaní histórie dané, je - po rozpade veľkého systému - iracionálne. Jediné, čo môžeme chápať je človek, logika jeho vnútornej skúsenosti i jeho vôľového konania. Naša vlastná skúsenosť je rovnorodá s tou, ktorú pri chápaní nachádzame v iných. Ani Diltheyovi však nadindividuálne nemizne; vo vetách, spoločných istému kolektívu sa fixuje všeobecná životná skúsenosť: "Sú to výpovede o priebehu života, hodnotové sudy, pravidlá spôsobu života, určenia cieľov a dohier."⁵⁶ V svetonázore, ktorý vyrástol zo života a zároveň i nad jednotlivým v živote vykonáva svoju moc, vidí Dilthey základ aj vtedy, keď hovorí o epochách a ich životných horizontoch.

Vráťme sa však k stredoveku ako k určitej epoche, k jeho umeniu a položíme si otázku, vyplývajúcu z vyššie naznačeného: Existuje úplná a dokonalá zhoda medzi tým, čím *bolo* umenie v stredoveku a tým, ako sa formuloval pojem jeho vnútorného zmyslu, určenia, účelu v svetonázorových systémoch, vytvorených touto epochou?

Zápornú odpoveď môžeme nájsť u Wladislawa Tatarkiewicza: "...estetika, implikovaná v stredovekom umení, nebola totožná s tou, ktorú vtedy explicitne vyslovovali teoretici".⁵⁷ Pre historika umenia týmto konštatovaním však trápenie skôr začína ako končí, a to tým skôr, že nepresný a mnohoznačný termín *estetika* celú hĺbku problému často väčšmi zatemňuje ako vyjasňuje.

Pri písaní dejín umenia nás totiž vyššie položená otázka stavia pred voľbu pozície medzi dvoma krajnosťami. Prvou je uzavretie sa do rámca tej vrstvy,⁵⁸ ktorú predstavuje určitá epocha, úsilie čoraz hlbšie do nej prenikať a chápať umenie tejto epochy z nej samotnej. Druhou krajnosťou je prístup k umeniu z

hľadiska niektorej zo súčasných teórií a jeho vysvetľovanie z hľadiska štruktúry tejto teórie.

V analýze vzťahu slova a obrazu v Dvořákovskej koncepcii sa tieto dve krajnosti prejavujú nasledovne: 1. Sám fakt skúmania vzťahu výtvarných diel k štruktúram, vytvoreným súvekými slovami vedie k zdôrazňovaniu požiadavky hodnotenia stredovekého umenia z hľadiska jeho vlastných cieľov a tým i k uzatváraniu sa do vrstvy stredoveku, 2. Dôraz položený v tomto skúmaní na prejavy svetónázoru v dielach stredovekých mysliteľov nesie v sebe tendenciu homogenizovať epochu v istom časovom priereze, teda napríklad pokladať toho-ktorého umelca i ľudí, ktorí ho obklopovali, za nositeľov principiálne jednotného pohľadu na svet. V tomto zmysle patrí i Dvořákovi vyčítavá otázka, ktorú Sedlmayr adresuje Rieglovi:⁵⁹ Ako vysvetliť podstatné názorové rozdiely, ktoré existujú v rámci jedného celku, napríklad medzi koncepciou remešskej katedrály a tamojšími antikizujúcimi sochami? Ďalším dôsledkom je, že takto homogenizovanú epochu možno pomerne ľahko podriaďiť polaritám vlastnej teórie a tým sa priblížiť k druhej z vyššie naznačených krajností. Za príklad môže slúžiť určité uzatváranie hraníc medzi antikom a stredovekom u Dvořáka, zvyrazňujúce protikladnosť oboch období. Dvořák síce veľmi dobre pozná antické fragmenty pôsobiace v stredovekom umení už od čias karolínskej renesancie, ich existenciu však označuje za tieňovú (*Schattenexistenz*), pokladá ich len za "slová mŕtvej reči",⁶⁰ zbavené bývalej životnej sily, významu a súvislosti. Za horizont stredoveku teda podľa Dvořáka nebolo možné nahliadnuť ani smerom do minulosti. Spojenie negujúceho hodnotenia významu staršej tradície s homogenizáciou obrazu epochy u Dvořáka postrehol i Rudolf Chadraba,⁶¹ keď vo svojej koncepcii triumfalizmu poukázal súčasne na význam staršej tradície i na niektoré sociálne rozdiely.

Proti zjednocovaniu epoch na základe pojmu dobového, či národného ducha najostrejšie vystúpil Ernst Hans Gombrich vo svojej štúdií *In Search of Cultural History*. Hoci uznáva tisícky vlákien spájajúcich každý výtvar so súvekou kultúrou, ako aj hodnotu teórie, ktorá ako magnet usporiada nesúvislé zlomky faktov podľa siločiar svojho poľa, požaduje nahrádzať zovšeobecnenia *Geistesgeschichte* detailným kladením otázok, pevne sa pridržiavať individuálneho, a až od jednotlivého smerovať k výkladu celkov: hnutí, epoch, kultúry. Gombrichovo stanovisko je však rovnako príkladom

toho, že aj totálne "odhomogenizovaný" obraz epochy môže zodpovedať druhej zo spomenutých krajností: I keď nejde o podradenie celku epochy určitej teórii historického vývoja, slúži jej rozbitie na individuálne diela tomu, aby tieto mohli vo významnejšej miere vystupovať ako predmet celistvej teórie výtvarného umenia, umenia ako určitej činnosti so špecifickými problémami.

Spôsob kritiky, uplatňovaný Gombrichom, je veľmi blízky teórii výrazu (ktorú uznával už i jeho učiteľ Julius von Schlosser) a aj to je jeden z dôvodov, prečo odmieta priame tematizovanie nadindividuálnych štruktúr, prítomné v Dvořákovom diele. Takéto stanovisko nás však v skúmaní vzťahu slova a obrazu v stredoveku privádza k novým otázkam,⁶² ktorých riešenie by presiahlo rámec, daný názvom prítomnej state.

K otázke vyššie uvedených krajností však treba dodať, že každá z nich sa dá vysvetliť i ako osamostatnenie jedného pólu dialogického procesu, v ktorom sa odohráva naše chápanie: buď bádateľ skúša zabudnúť na seba samého - akoby na všetko hľadel očami umelca, ktorého chce pochopiť, resp. obdobia, keď tento umelec žil, alebo - naopak - zanedbáva súveké tendencie, súvislosti, nálady, či vyberá z nich len to, čo sa mu hodí. V druhom prípade sa pokúša podriaďiť umelca a jeho dielo štruktúre vlastnej teórie, akoby on, teoretik, všetkému rozumel lepšie a mal právo určovať, ako sa má svet vnímať, prežívať a vysvetľovať. Obe tieto bádateľské stratégie sú z hľadiska poznávania dejín umenia rovnako nekritické. Nevšímajú si, že ich ideál sa nedá realizovať, pretože: 1. Bohatstvo životného a myšlienkového sveta minulosti je ako celok nenávratne preč, a jediné, o čo sa môžeme pokúšať, sú naše rekonštrukcie na základe zachovaných pamiatok, ktoré sú nevyhnutne len fragmentmi minulých celkov. Mimochodom, lepšie na tom nie sme ani pri chápaní našich súčasníkov, kde je to, z čoho vychádzame, čo nám je dané, napriek svojej nepopierateľnej prítomnosti takisto len fragmentom živého celku druhej osoby, ktorého časovo-priestorové dimenzie a súvislosti sú vždy odlišné od našich. Je tomu tak bez ohľadu na to, či predpokladáme nejaký spoločný všeludský základ vnímania, fantázie, myslenia, alebo nie. Vždy môžeme vychádzať len z vlastnej skúsenosti. 2. Nejestvuje teória, čo by úplne vysvetľovala nejaké umelecké dielo. Z realizovateľných teórií, sú prijateľnejšie tie, ktoré dokážu vysvetliť, prípadne odhaliť viac z toho, čo nám môže vnímanie poskytnúť. Preto je

akákoľvek teória, uzatvárajúca sa pred skúmaním dobových súvislostí umeleckých diel, nedostačujúca pre ich optimálne poznanie. Vzhľadom na potrebu chápať umelecké dielo, a teda i poznávať dejiny umenia v spomí-

nanom dialógu, sa preto javí ako neplodná. I keď určujeme, do akej miery má byť naše poznávanie zmysluplné, ďalej sa dostaneme len v prípade, že rešpektujeme to, čo sa nám v dielach môže odhaliť.

¹ Vo svojej štúdií ponechávam bokom skúmanie vývoja Dvořákových názorov, lebo by tým neúnosne vzrástol rozsah nastolených problémov.

² Jeho najznámejšími ranými prácami sú - DVOŘÁK, M.: Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt. Wien 1901; - Ten istý: Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck. Wien 1903.

³ Vplyv súvekej historickej situácie nechcem, prirodzene, zužovať len na tieto momenty. Sledujúc zacielenie štúdie som však nútený abstrahovať od celého komplexu dôležitých historicko-spoločenských i psychologických súvislostí.

⁴ U nás napríklad NEUMANN, J.: Dílo Maxe Dvořáka a dnešek. Umění, IX, 1961, s.525-575; - CHADRABA, R.: Max Dvořák a vídeňská škola dějin umění. In: Kapitoly z českého dějepisu umění II. Praha 1987; - BAKOŠ, J.: Historický výskum súčasnosti. Slovenské pohľady, 105, 1989, č.4, s.2-15.

⁵ DVOŘÁK, M.: Oskar Kokoschka, Variationen über ein Thema. Wien 1921. Po česky: Výtvarné umění, VI, 1956, s.372-375. Celá táto štúdia je dôrazným protestom proti pozitivisticko-naturalisticko-impresionistickému pohľadu v mene fascinácie duchovnými silami.

⁶ O spájaní slova a obrazu u expresionistov pozri napríklad MÍČKO, M.: Expresionismus. Praha 1969; - DUBE, W.D.: Der Expressionismus in Wort und Bild. Genève 1983; - Expressionismus. Literatur und Kunst 1910-1923. Ausstellungskatalog. Marbach 1975.

⁷ Pozri napríklad DVOŘÁK, M.: Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. In: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München 1928, s.48.

⁸ Tamže, s.50.

⁹ Tamže, s.60.

¹⁰ Tamže, s.70.

¹¹ Tamže, s.60 a i.

¹² Tamže, s.53-54.

¹³ Tamže, s.50.

¹⁴ Dvořák sa hlási k Troeltschovým dielam - TROELTSCH, E.: Die Soziallehren der christlichen Kirchen und Gruppen. Tübingen 1912; - Ten istý: Augustin, die christliche Antike und das Mittelalter. 1915.

¹⁵ DVOŘÁK, M.: c.d. v pozn.7, s.56

¹⁶ Tamže, s.95.

¹⁷ Túto stránku pojmu Kunstwollen si všímajú viacerí autori, napríklad VENTURI, L.: History of Art Criticism. New York 1964 na s.281 píše: "He (Riegl - pozn. I.G.) did not give it (t.j. pojmu Kunstwollen - pozn. I.G.) a theoretical definition but applied it as the antithesis of that aspect of the arts that is merely the technical ability to reproduce nature." - Ďalej HAUSER, A.: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. Dresden 1987: "Diejenigen Forscher, die das methaphysische Weltbild des Mittelalters schon in der altchristlichen Kunst erkennen wollen, deuten gewöhnlich alles, was an dieser Kunst der Klask gegenüber mangelhaft ist, bewußten und willkürlichen Verzicht und betrachten von der Theorie des 'Kunstwollens' ausgehend jedes Manko

der imitativen Ausdrucksmittel als eine geistige Errungenschaft und einen Gewinn."

¹⁸ Pozri napríklad CHADRABA, R.: c.d. v pozn.4, s.32-33 - s uvedením príslušných pasáží u Riegla.

¹⁹ GOMBRICH, E.H.: In Search of Cultural History. Oxford 1969.

²⁰ Najmä proti dielu WORRINGER, W.: Formprobleme der Gotik. München 1911.

²¹ DVOŘÁK, M.: c.d. v pozn.7, s.67.

²² WORRINGER, W.: c.d. v pozn.20, cit. podľa 2. vydania München 1927, s.114.

²³ DVOŘÁK, M.: Katakombenmalerei. Die Anfänge der christlichen. Kunst. In: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München 1928, s.16.

²⁴ Tamže, s.21.

²⁵ Tamže, s.38.

²⁶ Tamže, s.18.

²⁷ Tamže, s.22.

²⁸ Tamže, s.20.

²⁹ "Er (vol'ný priester - pozn.I.G.) leitet das Auge in unbegrenzte Tiefen, und in diese Tiefenbewegung ordnen sich die Figuren ein, ohne sie durch kubische Wirkungen zu stören, fern von jeder Wirklichkeitsnachbildung, als eine traumhafte Projektion von personifizierten Erlösungs- und Jenseitsideen oder Andachtgefühlen, in Zonen eines transzendenten Seins, in dem die Gesetze des weltlich gebundenen Geschehens gegenstandslos geworden sind" (tamže, s.20).

³⁰ Tamže, s.40.

³¹ DVOŘÁK, M.: c.d. v pozn.7, s.70.

³² Tamže, s.69.

³³ Tamže, s.108.

³⁴ Tamže, s.79-80.

³⁵ Tamže, s.81.

³⁶ Tamže, s.82.

³⁷ Tamže, s.93.

³⁸ Tamže, s.91.

³⁹ Tamže, s.93.

⁴⁰ SELDMAYR, H.: Kunst und Wahrheit. Mittenwald 1978, s.87.

⁴¹ DVOŘÁK, M.: c.d. v pozn.7, s.54.

⁴² Tamže, s.97.

⁴³ Tamže, s.101-102.

⁴⁴ Tamže, s.105.

⁴⁵ Tamže, s.112-113.

⁴⁶ Tamže, s.120-121. V nasledujúcom sa Dvořák opiera o Wechslera a Wickhoffa.

⁴⁷ Tamže, s.124.

⁴⁸ Nie je náhoda, že práve Giottovi, konkrétnejšie jeho padovským freskám sa venuje práca zásadného metodického významu, ktorú som, žiaľ, v čase písania tejto štúdie nepoznal - ide o knihu IMDAHL, M.: Giotto. Arenafresken. München 1980. Imdahlov hlboko analytický a dôsledne argumentatívny text prehlbuje nielen poznanie vzťahu

Giottových malieb k "dobovým slovám" (konkrétne k *Meditationes vitae Christi* od Pseudo-Bonaventuru), ale poskytuje i fenomenologicky dôkladnú metódu intenzívneho nazerania a popisu obrazov, ktorú nazýva ikonika. Podľa autorovho názoru je jedine touto metódou možné preniknúť k takým obsahom obrazov, ktoré tvoria ich špecifickú (a teda ani textami nezastupiteľnú) skúsenostnú náplň. Imdahlova kniha poskytuje okrem iného i zaujímavú, ambicióznu konfrontáciu ikoniky s ikonológiou a štruktúrnou analýzou. Je takisto nepriamym dôkazom faktu, že Dvořákovo obchádzanie niektorých diel, zaviedlo z hľadiska ďalšieho vývoja vednú disciplínu do slepej uličky. Napriek tomu však Dvořákovo docenenie moci autonómneho umeleckého diela v súvislosti s Giotom nielenže zostáva v platnosti, ale naopak, môže nájsť v Imdahlových analýzach ďalšie argumenty na svoje potvrdenie.

⁴⁹ O Eyckovskom probléme a Dvořákovi pozri PEŠINA, J.: Max Dvořák a dnešní stav otázky umění bratří van Eycků. Umění, IX, 1961, s.576-607. - Pozri tiež PÄCHT, O.: Van Eyck. München 1989, najmä s.19, 79-80, 199-201.

⁵⁰ DVOŘÁK, M.: c.d. v pozn.7, s.131-133.

⁵¹ Tamže, s.139-146.

⁵² Tamže, s.125.

⁵³ Napríklad tamže, s.60, 126. Podobne sa vyslovil vo svojej prednáške *Idealismus und Realismus in der Kunst der Neuzeit* zo dňa 13.11.1915: "To, čo za umelecké považovali starí orientánci, stredovek, renesancia a nová doba nie je totožné, to boli zásadne rozdielne pojmy". Cit. podľa NEUMANN, J.: c.d. v pozn.4, s.543.

⁵⁴ V § 48 svojej Kritiky súdnosti.

⁵⁵ DILTHEY, W.: Život a dejinné vedomie. Bratislava 1980, s.261.

⁵⁶ Tamže, s.240.

Poznámka autora

Táto štúdia, napísaná (okrem záveru a pozn.48) v lete roku 1989 je prvou z radu kratších prác, v ktorých sa analýzou diel najvýznamnejších predstaviteľov viedenskej školy dejín umenia pokúšam vystúpiť za hranice sféry hegelianskeho špekulatívneho myslenia a dostať sa z nej do oblasti vlastnej umeleckohistorickej práce s empirickým materiálom, avšak bez zrieknutia sa možnosti teoreticky reflektovať samu interpretáciu. Ako vidno, dielo Maxa Dvořáka bolo pre mňa na tejto ceste významnou pomocou: Napriek tomu, že práve jeho *Idealismus a naturalismus* nemôže v žiadnom prípade slúžiť za príklad analýzy jednotlivého umeleckého diela, lebo tejto sa vyhýba, ba možno aj práve preto, že tak robí, tvorí dôležitý medzistupeň medzi abstraktnou špekuláciou a konkrétnym historickým chápaním. Hegeliánske myšlienkové figúry a diltheyovské inšpirácie, na ktoré v štúdiu poukazujem, prispievajú k možnosti zaradiť Dvořákovo dielo do súvekeho kontextu filozofického myslenia bez toho, aby sa jeho všeobecnejšie interpretatívne výroky museli považovať za vulgárne. Tak ako Diltheyovo dielo preklenuje cestu od klasických filozofických systémov k modernej hermeneutike, aj Dvořákova štúdia môže slúžiť za doklad obrovského úsilia, ktoré musí moderný intelektuál vynaložiť na to, aby sa vyrovnal s faktom, že jeho vlastné vedomie má historický rozmer. Pozícia, ktorú pri riešení tejto úlohy Dvořák zaujíma, je charakteristická mučivým vnútorným napätím: Na jednej strane verí v objektívne sa vyvíjajúceho, a v tomto historickom vývoji spoznatelného ducha (práve touto vierou sú fundované spomínané hegelianske konštrukcie), na strane druhej ako vynikajúco vzdelaný

⁵⁷ TATARKIEWICZ, W.: Dejiny estetiky II. Stredoveká estetika. Bratislava 1988. s.267.

⁵⁸ Na problém vzťahu vrstiev v kultúrnom dedičstve a otázky nadčasovosti umenia poukázal BAKOŠ, J.: Sociálne revolúcie a umelecké tradície. ARS 1989, s.9-22.

⁵⁹ SEDLMAYR, H.: c.d. v pozn.40, s.30. Ešte vážnejšie výčitky však tento autor adresuje Dvořákovi priamo vo svojom diele SEDLMAYR, H.: Entstehung der Kathedrale. Graz 1988 (pôvodne Zürich 1950), s.532.

⁶⁰ DVOŘÁK, M.: c.d. v pozn.7, s.67-68.

⁶¹ CHADRABA, R.: Tradice a významovost v umění středověku I., II. (K jubileu Maxe Dvořáka). Umění, XXIII, 1975, č.2 a 5.

⁶² a/ Pre teóriu výrazu je stredoveké umenie pomerne nevďačným predmetom. Na jej základe je totiž estetická hodnota prítomná len v spôsobe sprítomnenia istého vzoru či predlohy (pozri GOMBRICH, E.H.: Achievement in Medieval Art. In: Meditation on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art. London 1965, s.71 a d. - pôv. Wertprobleme und mittelalterliche Kunst. 1937). Preto by zrejme tvorbu novej nadindividuálnej štruktúry, napr. vplyv mystiky na ikonografiu - nepovažovali za niečo podstatne spojené s hodnotami umenia.

b/ Ani Gombrich vo vlastných analýzach stredovekého umenia neobišiel niektoré podstatné momenty, súvisiace so svetonázorom tvorcov. Napríklad v porovnaní postáv Gloucesterského svietnika s Laokoonom a jeho synmi zdôrazňuje, že ich (stredoveký) zápas proti príšerám a hadom už nie je beznádejný - svetlo, žiariace v temnote ich môže priviesť k víťazstvu nad silami zla (GOMBRICH, E.H.: The Story of Art. London 1970, s.125) - t.j. implicitne porovnáva problém tragiky v antike s jeho ústupom pred mystikou stredoveku.

historik vie o rozmanitosti a spleťtých cestách dejín, o tom, že pri ich chápaní treba rátať s nesúmerateľnými javmi (pozri napríklad spomínané horizonty epoch). Vyriešenie tohto protikladu bolo nad Dvořákovu silu. Nedokázal sa totiž zbaviť tendencie považovať poriadok, ktorý pri usporadúvaní historických faktov sám vytváral, za objektívny a nevyhnutný priebeh vývoja ducha (dopúšťal sa teda hegelianskej ontologizácie vlastných myšlienkových schém). V logickom dôsledku tejto tendencie nemohol rešpektovať fenomenálnu danosť umeleckých diel a ich súvislostí v celej ich konkrétnej bohatosti, lebo by mu tým hrozil rozpad interpretatívnych schém. Keby teda namiesto mlčky predpokladaného "takto to bolo" (t.j. napríklad "pre stredoveké umenie bol podstatný vzťah k filozofii") povedal, že je to len pre dnešné chápanie potrebné usporiadanie (t.j. napríklad "paralela s dobovou filozofiou nám pomáha pochopiť stredoveké umenie"), vystavil by sa tým pravde a odhalil celú tragiku vlastného jestvovania, existencie človeka. V čase 1. svetovej vojny nachádzal práve vo svojej umeleckohistorickej práci útočisko a únik pred tupými silami tohto sveta, sveta, ktorému nerozumel a ktorý nerozumel ani ušľachtilosti jeho lásky k umeniu, ani kvalitám jeho intelektuálneho výkonu. Je znakom vysokej kultúry ducha a zároveň pevnej viery, keď je niekto schopný túto tragiku ignorovať a mlčky znášať. Túto tragiku je však možné považovať i za intelektuálnu výzvu, za problém, ktorého sa treba zmocniť a odhaľovať jeho jednotlivé aspekty a to nielen v dejinách umenia. Túto úlohu ponechal Dvořák nevyriešenú.

(I.G., Freiburg, 14.4.1992)

Dvořáks Forschung der Wort-Bild Beziehungen im Mittelalter

Die vorliegende Abhandlung ist die erste aus der Reihe der kürzeren Studien, in denen ich durch die Analyse der Werke der bedeutendsten Repräsentanten der Wiener Schule der Kunstgeschichte einen Weg vom spekulativen hegelianischen Denken zur empirischen kunstgeschichtlichen Arbeit zu finden versuche, ohne dabei die Möglichkeit der theoretischen Reflexion zu verlieren. Ein näheres Studium der Werke von Dvořák, besonders seiner Spätschrift *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei* kann aus mehreren Gründen auf diesem Weg behilflich sein. Wie im ersten Teil der vorliegenden Studie *Das Wort als ein Schlüssel zum Verstehen des Spezifikums der mittelalterlichen Kunst* gezeigt wird, verwendete Dvořák eine hegelianische Denkfigur, wenn er bei seiner Verteidigung der mittelalterlichen Kunst gegen die positivistisch-naturalistischen Angriffe vorschlug, die theoretischen Kommentare zur mittelalterlichen Kunst in den Texten der großen mittelalterlichen Philosophen zu suchen. Weil er aber dabei von Dilthey und seinen Schülern beeinflusst war (obwohl er Dilthey's Analysen der Zusammenhänge zwischen künstlerischer Individualität und Erlebnis im Verstehen nicht völlig berücksichtigte), denkt er mehr psychologisch, als Hegel: eine mittelalterliche Weltanschauung ist für ihn nicht nur Gedanken-, sondern auch Gefühlssystem. Im zweiten Teil *Das Wort als eine Quelle der ästhetischen Energie der Form* wird gefragt, mithilfe welcher kunstgeschichtlichen Kategorien Dvořák den Übergang zwischen der abstrakten theoretischen Konzeption und einer konkreten Werkbetrachtung bewerkstelligte, d.h. wie er zeigte, daß die Formgestaltung oder das Kunstwollen ein Ergebnis der in den Texten ausgedrückten spiritualistischen Weltanschauung war. Zitiert werden seine Analysen sowohl der Reihung, Bewegung und Gestaltung der Figuren, als auch der Raumkonzeptionen. Dabei wird dicht nur auf die Mittel aufmerksam gemacht, mit deren Hilfe die Kunst imstande war, den Betrachter über die Prosa des Alltags zu heben (wieder ein hegelianischer Gedanke!), sondern auch auf das typische, bekannterweise von Hegel stammende triadische Schema der Dialektik der historischen Entwicklung, das von Dvořák mehrmals auf die Entwicklung der Kunstprobleme im Mittelalter

angewendet wurde. Im dritten Teil werden die Dvořáks Analysen der Umkehr in der Naturbeziehung am Ende des Mittelalters erörtert. Obwohl Dvořák ständig die spiritualistischen Grundlagen der damaligen Kunst berücksichtigt, und Parallelen in den Werken der Philosophen entdeckt, ist es ihm auch klar, daß die neuen Kunstwerke ihre ästhetische Energie nicht mehr aus der Abwendung von der sinnlich wahrnehmbaren Welt schöpfen, sondern aus der spezifisch künstlerischen, durch die Phantasie des Schöpfers getragenen Idealität. (Als Beispiele werden Giotto und Jan van Eyck erwähnt.) Die Erörterung dieser Umwandlung des Kunstbegriffes selbst führt logisch zur Fragestellung des vierten Teils, in dem nach dem Kunstbegriff in Zusammenhang mit dem Problem der Epochen und ihrer Horizonte gefragt wird. Dvořáks Lösung wird hier in einem breiteren Kontext analysiert - vom ahistorischen Kunstbegriff in Kants Philosophie über Dilthey's Hegel-Kritik (hier wird die Rolle des Wortes in der Bestimmung der Horizonte der Epochen betont) bis zu Gombrich's Theorie des künstlerischen Schaffens. Zwei mögliche Extreme im Verstehen der Kunst der Vergangenheit werden dabei als gefährlich bezeichnet (und ihre Rolle in Dvořáks Betrachtungen gezeigt): 1. Eine Bemühung, nur im Horizont der zu erforschenden Epoche zu bleiben, um aus ihrem vermeintlich einheitlichen Geist Kunstwerke zu verstehen; 2. die wirklichen zeitgenössischen Zusammenhänge der Kunstwerke zu vernachlässigen, um sie den Polaritäten der eigenen Theorie unterzuordnen. Jedes dieser Extreme kann man auch als Verselbstständigung eines der Pole des dialogischen Prozesses deuten, in dem sich unser Verstehen abspielt. Entweder will man sich selbst vergessen, als ob man alles aus dem Gesichtspunkt des zu Verstandenen sehen könnte, oder umgekehrt - ihn nur in die eigene Theorie einreihen, als ob man selbst alles besser verstünde, Aus dem Gesichtspunkt des wirklichen Erkennens der Kunst, das nur im oben erwähnten Dialog möglich ist, sind beide Strategien ebenso unkritisch, wie unfruchtbar.

Monumentálna nástenná maľba na Spiši 1300-1550

MILAN TOGNER

Dvestopäťdesiat rokov rozvoja výtvarnej kultúry - počnúc prahom 14.storočia a končiac polovicou 16.storočia - je azda najvýznamnejším obdobím v celej, takmer tisícročnej histórii Spiša. Kým na počiatku tohto obdobia sa ťažko skáňšaný kraj pod Tatrami iba vzpomätáva z ničivých tatárskych nájazdov, ľudské sídliská sa len formujú do budúcich dedín, mestečiek a nespelo vznikajú prvé stavby, na jeho konci je tu prosperujúca krajina s množstvom kvitnúcich osád, pyšných hradov a bohatých miest s vyspelou hmotnou a spoločenskou kultúrou, ktorá sa bez nadsádzky vyrovnáva vyspelým európskym centrom. Mimoriadna sila expanzie stredovekej kultúry je dodnes badateľná nielen v množstve a hodnote zachovaných pamiatok, v pôdorysoch a vzhľade spišských miest a dedín, ale aj v samom reliéfe malebnej krajiny, predbežne príliš nezasiahnutej náporom modernej civilizácie. Charakteristický ráz kraja s večnou dominantou Vysokých Tatier a časté rezíduá stredovekej kultúry, všetko to, čo môžeme nazvať fenoménom Spiša, podnietilo najmä od polovice minulého storočia značný záujem zo strany historikov, historikov umenia, národopiscov a umelcov.

Monumentálna maľba, ako jeden z najvladnejších prejavov stredovekej výtvarnej kultúry, mala v oblasti tohto záujmu významné postavenie, dokumentované dnes značne rozsiahlou odbornou aj populárnonáučnou literatúrou. Napriek tomu však stále chýba monografické spracovanie nástennej maľby na Spiši, ktoré by prinieslo čiastkovú syntézu z hľadiska regiónu práve tak, ako z hľadiska postavenia spišskej monumentálnej maliarskej produkcie v kontexte stredoeurópskeho vývinu výtvarnej kultúry.

Historizujúce tendencie minulého a začiatku nášho storočia, ktoré podmieňovali vlnu záujmu o spišské maľby, spolu s nepochybne dobre myslenou, často veľkorysou ochranou, priniesli paradoxne skôr nega-

tívne výsledky. Prevažná časť spišských malieb bola reštaurovaná a prezentovaná verejnosti práve v intenciaciach historizujúceho romantizmu s rozsiahlymi premaľbami a žiaľ, zväčša aj s výraznou stratou autenticity. Poznanie týchto malieb, rovnako ako ďalšej veľkej skupiny malieb, zachovaných v značne fragmentárnom stave, tak zostáva iba v polohe rámcového hodnotenia. K medzerovitosti súčasného poznania pristupuje tiež fakt, že vieme o existencii mnohých stredovekých nástenných malieb, ktoré sú zatiaľ pred zrakom diváka ukryté pod vápennými nátermi alebo vrstvami omietok. Ich rozsah a hodnotu predbežne iba tušíme. Do celkového obrazu pestrej a bohatej mozaiky stredovekých nástenných malieb na Spiši teda chýba veľa kameňov, ktoré by umožnili skutočne objektívny a syntetizujúci pohľad. To, čo sa do našich čias zachovalo, je len torzom kedysi mimoriadne vyvinutej oblasti výtvarnej kultúry. Dôvernejšie poznanie tohto torza nám však umožňuje urobiť si reálnu predstavu o niekdajšom celkovom obraze kultúrneho a umeleckého rozvoja kraja, v ktorom sa bohatá história snúbi s prírodnými krásami.

Pomerne rozsiahly fond stredovekých nástenných malieb na Spiši, napokon, podobne ako na celom Slovensku, je do istej miery unikátny vo svojej neukončenosti. Len v poslednom desaťročí došlo k objavom nových malieb, najmä pri rekonštrukciách meštianskych domov v Levoči, ktoré dosiaľ tradované názory často menia, korigujú a rozširujú. Na druhej strane však práve v poslednom desaťročí došlo i k významným stratám z dôvodov likvidácie a demolácie objektu (Ruskinovce), ako aj z dôvodov zanedbanej starostlivosti či nekvalifikovaného a nevhodného zásahu reštaurátora (Veľká Lesná). Každá takáto strata je ochudobnením nielen národného kultúrneho dedičstva, ale - ak oprávnene nazeráme na fenomén spišskej nástennej maľby z hľadiska stre-

doeurópskeho kontextu - je ochudobnením tradície a kontinuity európskej kultúry. Rozsah dnešných poznatkov a odbornej literatúry je pri niektorých objektoch a maľbách natoľko rozsiahly, že nie je možné v danom textovom rozsahu štúdiu reagovať na rad názorov a stanovísk. V týchto prípadoch som sa obmedzil iba na základné údaje, evidentné analógie, prípadne predkladám iba svoj názor.

Podmienky a predpoklady rozvoja výtvarnej kultúry stredovekého Spiša

Záver 13. a začiatok 14.storočia, teda obdobie okolo roku 1300 je na Spiši, tak ako na väčšine územia Slovenska, resp. Uhorska, obdobím zlomu slohových etáp. Definitívne sa presadzujú nové štýlové formy gotického slohu, ktoré už pred polstoročím intenzívne prenikali predovšetkým do architektonickej produkcie. Napriek dlhodobému a na Spiši zložitému územnému a administratívne vývoju komitátu je to obdobie istej konsolidácie, podmienenej prirodzeným splynutím pôvodného slovenského obyvateľstva s nemeckými kolonistami, ktorí od polovice 12.storočia dosiedľovali severné územia Uhorska. Hlavná kolonizačná vlna po tatárskom vpáde okolo polovice 13.storočia priniesla, okrem dobudovania starších sídiel, aj rad kráľovských výsad a privilégií, ktoré zaisťovali pomerne rýchly rozvoj krajiny vo všetkých smeroch. Z tejto doby poznáme už vyše stovky sídiel, predovšetkým v Popradskej a Hornádskej kotline, rozmiestnených a združených vo viac-menej výsadných územiach. K najvýznamnejším, dokonca s osobitnou správou, patrilo Spoločenstvo spišských Sasov (*Provincia Saxorum de Scepus*), scelujúce 43 lokalít. V prvej polovici 14.storočia bol tento počet redukovaný na 24 najvýznamnejších, z ktorých sa neskôr vyvinuli spišské mestá a mestečká (*Provincia XXIV oppidorum terrae Scepusiensis*). Osídľovanie spišských, pôvodne prevažne vidieckych sídiel bolo ukončené v priebehu druhej polovice 13.storočia, o čom svedčí rad zachovaných sakrálnych stavieb z tohto obdobia. Zväčša ide o charakteristické stavby tzv. kolonizačného typu so zjednodušeným pôdorysným vývinom a formálnym architektonickým aparátom. Boli to dôsledne jednolodové, plochostropé stavby s rovným záverom presbytéria, zaklenutým jedným poľom masívnej krížovej klenby a so západnou predstavanou vežou. Z hľadiska nášho záujmu k typickým patria

kostoly v Batizovciach, Bijacovciach, Hrabušiciach, Jaklovciach, Krížovej Vsi, Lomničke, Odoríne, Pongrácovciach, Poprade, Ruskinovciach, Slatvine, Slovenskej Vsi, Spišskej Belej, Spišskej Sobote, Veľkej Lomnici, Vítkovciach, Vyšných Repašoch a v Žehre. Výraznejšie zjednodušenie tohto základného typu, kde aj pravouhlé presbytérium zostáva plochostropé, sa objavuje iba v kostoloch v Gánovciach a Švábovciach. Naproti tomu kostol v Dravciach, vznikajúci v zásade v rovnakom období, má presbytérium zaklenuté dvoma poľami krížovej klenby. Skôr výnimkou sú stavby, u ktorých sa prejavuje výrazná retardácia románskych princípov, ako je menej obvyklá centrálna stavba v Chrasti nad Hornádom alebo rotunda v Bijacovciach. Samozrejme, len vo výnimočných prípadoch sa tieto stavby zachovali podnes intaktné, väčšinou prešli ďalším vývojom, prejavujúcim sa množstvom prestavieb a stavebných úprav, ktoré mali značný vplyv na ich interiérovú výzdobu, najmä na výzdobu nástennými maľbami.¹

Existencia pomerne rozsiahlej siete kostolov na Spiši už v priebehu 13.storočia je okrem zachovaných stavieb doložená unikátnym združením farárov (*Fraternitas XXIV regalum plebanorum*), ktorého začiatky siahajú do obdobia pred tatárskym vpádom. Toto bratstvo plebanov dvadsiatich štyroch slobodných spišských obcí, vytvorené ako istá protiváha vplyvu spišskej prepozitúry (so zoznamom príslušníkov spomínané v listinnom materiáli v roku 1268), predpokladá najmenej rovnaký počet kostolov, ktorých vznik možno klásť do obdobia po tatárskom vpáde.² Stavebné začiatky bezprostredne po tatárskom vpáde, teda už v štyridsiatych rokoch 13.storočia, navyše na mieste staršieho sakrálného objektu má výnimočná stavba kostola sv.Martina v Spišskej Kapitule. Pôvodne neskororománska trojlodová bazilika bola budovaná ako centrum cirkevnej správy, ako exozitúra vzdialeného ostrihomského arcibiskupstva, pod bezprostrednou ochranou mohutného Spišského hradu. Okrem sídla prepošta a zboru kanonikov bola Spišská Kapitula aj hodnoverným miestom, ktoré umožňovalo právne a písomné podchytenie majetkových presunov na celom území Spišskej, Gemerskej, Liptovskej, Oravskej a Šarišskej stolice. V prvej polovici 14.storočia sa k uvedeným stavbám pridáva ďalší typ, líšiaci sa predovšetkým zmenenou dispozíciou presbytéria z pravouhlého na polygonálne, tvorené zväčša piatimi osminami oktogónu (Podolínec, Spišské Bystré, Kláštorisko). O mimoriadnej životnosti tohto typu, hlavne vo vidieckom

prostredí, svedčí neveľký kostol v Strážkach, budovaný až na prelome 15. a 16.storočia.

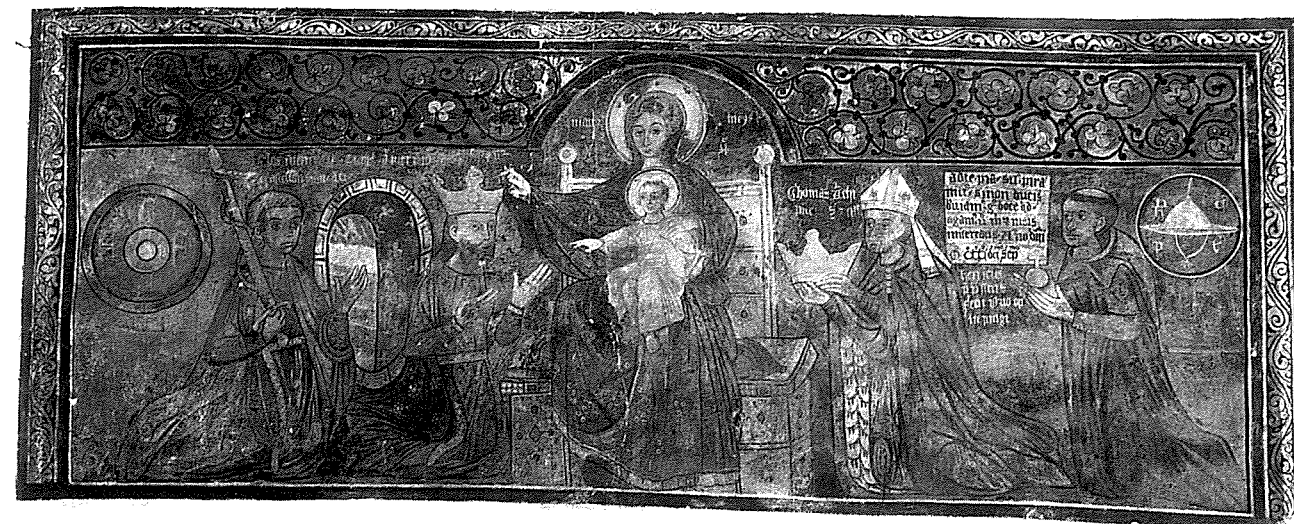
Do prvej fázy stavebnej aktivity patrili tiež profánne stavby, predovšetkým stavby hradov. Azda najstarším bol už spomínaný Spišský hrad, ktorého stavebné začiatky siahajú až do 12.storočia. Bezprostredne po tatárskom vpáde vzniká hrad v Starej Lubovni, neskôr v Markušovciach, tzv. Marcelov hrad - Zelená hora pri Hrabušiciach, hrad v dnes poľskej Niedzici a neskôr aj hrad v Kežmarku. Z týchto stavieb, hlavne z ich románskych, prípadne ranogotických počiatkov sa však zachovali iba zvyšky, zakomponované do neskorších prestavieb a úprav. Podobný osud stihol ich vnútornú výzdobu, predpokladanú zvlášť v období neskorého gotiky, výzdobu typu "zelených izieb" (Markušovce, Kežmarok).³

Od prvej polovice 14.storočia ekonomicky vyspelejšie osady prerastajú v mestá, ktoré sa pozvoľna stávajú prirodzenými kultúrnymi a správnymi centrami. K najvýznačnejším tradične patrili Levoča, Kežmarok, Podolíneček a Spišská Kapitula. Sakrálna stavba, budovaná v mestskom prostredí - a v prvých fázach formovania sa miest vznikajú hlavne sakrálna stavby - sú neporovnateľne honosnejšie a architektonicky progresívnejšie. Vznikajú však v neskoršom období, spravidla na miestach starších sakrálnych objektov, ktoré už vzhľadom na zvýšenú koncentráciu obyvateľov, rastúci hospodársky potenciál a v neposlednom rade aj vzhľadom na rastúce potreby cirkvi nepostačujú. Pravdepodobne od dvadsiatich rokov 14.storočia vzniká farský kostol sv. Jakuba v Levoči a viac-menej paralelne s ním je budovaný kostol s kláštorným komplexom minoritov. Pred polovicou 14.storočia je budovaný kostol v Podolíneči a až o storočie neskôr, po polovici 15.storočia vzniká dnešný farský kostol v Kežmarku. V rovnakom období je prestavaný kostol v Spišských Vlachoch a v rokoch 1462-1478 je do súčasnej podoby prestavaná pôvodne neskororománska bazilika v Spišskej Kapitule. Takmer vo všetkých prípadoch sú tieto objekty budované ako rozmerné, trojloďové halové priestory s polygonálne zatvorenými presbytériami, často s ďalšími dostavbami a prístavbami, ktoré niekedy presahujú až do prvej polovice 16.storočia. Rastúci hospodársky potenciál, spolu so zvyšujúcim sa sebavedomím slobodných občanov miest - mešťanov, prináša v závere 15.storočia nový typ meštianskeho, patricijského domu, ktorý sa presadzuje na miestach staršej gotickej zástavby najmä hlavných

námestí. K najtypickejším patria patricijské domy levočského námestia, vznikajúce zväčša na dvoch gotických parcelách, ktoré determinujú ich pôdorysnú dispozíciu. Dvoj-, často trojtraktové objekty so stredovým priechodom alebo mázhausom a s dvorovou časťou majú spravidla trojpodlažný výškový vývin. Reprezentatívny vzhľad týchto remeselníckych a kupeckých domov takmer dôsledne dopĺňala maliarska výzdoba fasád a interiérov. K ich rozvoju, okrem utilitárnych potrieb bývania, dielni a skladov a iste aj reprezentácie, prispeli časté požiare staršej gotickej zástavby, ktorú predpokladáme iba čiastočne murovanú, hrazdenú, prevažne budovanú z dreva.

Celý rozvoj stredovekej sakrálny stavebnej produkcie a bezprostredne s ňou súvisiacej vnútornej výzdoby kostolov bol podmienený činnosťou zakladateľa - fundátora, spravidla majiteľa územia alebo šoltýsa, zakladajúceho nové, prípadne dosídľujúceho staršie lokality. Podobne je to pri datovaní výzdoby nástennou maľbou, ktorá nasledovala krátko po dokončení stavby. Poznanie zakladateľa (*fundator, benefactor, patronus-collator*) a ďalších historických správ o vzniku obce je teda pri značnej absencii písomných materiálov vítaným prameňom k presnejšiemu zisteniu či priamo k datácii stavby a v logickej nadväznosti aj k datovaniu nástenných malieb.

Postavenie kostola, na ktorom sa nepochybne podieľali viac-menej všetci príslušníci novovzniknutej komunity, bolo známkou definitívnej konsolidácie osady. V zachovanom listinnom materiáli, ktorý nás informuje o systéme zakladania nových osád počas tzv. šoltýskej kolonizácie, charakteristickej pre Spiš, je v zmluve medzi majiteľom územia a šoltýsom (richtárom) dôsledne pamätané na vyčlenenie zväčša jedného slobodného lánu z chotára budúcej obce na stavbu kostola.⁴ Pôvodne sa v zmluvách objavuje stanovenie práva postaviť kostol s plnými desiatkami tak, ako to kodifikuje *jure Cypsenis (sive Saxonica)* - spišské právo.⁵ Nakoľko súčasťou podobných zmlúv bolo oslobodenie od akýchkoľvek poplatkov zvyčajne po dobu prvých 16 rokov, môžeme predpokladať, že ku stavbe kostola dochádzalo počas týchto slobodných rokov. Indiferentný a často retardovaný formálny architektonický aparát, hlavne vidieckych stavieb, neumožňuje presné datovanie vzniku tej-ktorej stavby, alebo v datovaní pripúšťa pomerne značný časový rozptyl.



Koronácia kráľa Karola Róberta na severnej strane lode v Spišskej Kapitule, 1317. Foto J.Sedlák

Prvou písomnou zmienkou o Spiši je listina z roku 1209, ktorou bamberský biskup Ekbert predáva rozsiahle územie medzi "snežnými horami" a v povodí rieky Poprad spišskému prepoštovi Adolfovi a jeho sestre. V listine sa spomína aj prvý predstaviteľ komitátu, dvorský župan (*comes curialis*) Lutuinus.⁶ Táto listina nás oboznamuje s určitou stabilizáciou komitátu v pomerne ranom období a navyše, existencia spišského prepošta dokladá cirkevnú organizáciu Spiša najmenej od začiatku 13.storočia. Sestra spišského prepošta Adolfa sa so svojím manželom Rüdigerom z Gallie stala zakladateľkou významného spišsko-šarišského rodu Berzeviczyovcov, ktorí svoje meno získali podľa dediny Brezovica v Šariši. Na prelome 13. a 14.storočia bola táto rodina azda najväčším majiteľom pôdy na hornom Spiši a s jej menom je spojené založenie viacerých osád. Dvaja najvýznamnejší príslušníci, comes Rikolf a predovšetkým jeho syn Kakaš (Gallus) Berzeviczy zakladajú okrem iných osád aj Veľkú Lomnicu, Krížovú Ves, Strážky, Lendak, Červený Kláštor a zrejme budujú aj hrad v Niedzici. Kakaš Berzeviczy navyše patril k *hominibus novi* kráľa Karola Róberta, presadzoval na území Spiša jeho politiku a bol kráľom za svoje služby často odmeňovaný. Nepochybne s jeho menom môžeme spájať vznik kostolov či kláštorov v menovaných lokalitách a hlavne vznik nástenných malieb vo Veľkej Lomnici. Výrazne italizujúca orientácia malieb v sakristii kostola vo Veľkej Lomnici sa stáva pochopiteľnejšou po zistení, že Kakaš precestoval takmer celú

západnú a južnú Európu, poznal Rím a dostal sa až do španielskej Compostelly.⁷

Podobne exponovaným rodom na hornom Spiši bola zemiánska rodina z Hrhova - Görgeyovci. Na ich pozemkoch vznikajú osady a neskôr kostoly s viac-menej zachovanou výzdobou nástennými maľbami v Dravciach, Lomničke, Slovenskej Vsi, Švábovciach, Toporci, Veľkej Lesnej a Vyšných Repašoch. K významným fundátorským rodom patrili aj Mariássyovci (Batizovce, Markušovce), páni zo Žehry - Sigrayovci (Slatvina, Žehra) a Jakelfalussyovci (Jaklovce).

Vo väčších centrách, v slobodných obciach alebo mestách vznikajú kostolné stavby fundáciou obce a spravidla iba jednotlivé časti vnútornej výzdoby - vrátane malieb - sú realizované a financované na objednávku jednotlivých fundátorov, prípadne cirkevno-meštianskych spoločenstiev, akým bolo v Levoči Bratstvo Božieho tela (*Confraternitas Corporis Christi*). Charakteristickým príkladom tohto postupu je budovanie kaplnky sv. Juraja, pristavanej k severnému múru kostola sv. Jakuba v Levoči. Fundátorom tejto prístavby krátko pred rokom 1390 bol košický mešťan Juraj Ulenbach a v roku 1392 bol v nej aj pochovaný. Iste značné finančné náklady, ktoré z väčšej časti hradil fundátor, zrejme nepostačovali na celú stavbu a vnútorné vybavenie a preto pápež Bonifác IX. listinou z 21. decembra 1390 udeľuje odpustky na dobu dvoch rokov všetkým, ktorí v deň sv. Juraja navštívia "...capellam S. Georgii in latere

parochialis ecclesiae S.Jacobi de Lewche..." a prispejú "...ad eius fabricam..."⁸

Značný podiel na celkovom rozvoji výtvarnej kultúry na Spiši mali rehoľné organizácie, ktoré sa pod vplyvom reformného hnutia, vyžarujúceho z burgundského Cluny usadzovali a rozvíjali činnosť práve v menej prístupných, kolonizovaných oblastiach. Závažnú úlohu zohral najmä rád cisterciánov, zakladajúci už v roku 1223 azda prvý kláštor na Spiši, kláštor v Spišskom Štiavniku ako sesterský konvent poľských kláštorov vo Wachocku, Sulejówe a Koprzywnici. Kým vplyv cisterciánov je zjavný hlavne v stavebnej činnosti, v propagácii progresívnych architektonických typov sakrálnych stavieb a komplexov, benediktíni, usadzujúci sa v Šoldove (Štrba) a od roku 1314 aj v blízkej Štôle, pripravili pôdu pre rozvoj skriptorskej a s ňou bezprostredne súvisiacej miniátorskej činnosti.

K najvýznamnejším kláštorným komunitám na Spiši patrili kartuziáni. Prvý kartuziánsky kláštor vzniká v rokoch 1305-1307 pri Letanovciach, v lokalite Kláštorisko s pôvodným názvom *Lapis refugii - Skala útočišťa*. Usadzujú sa v ňom mníši z rakúskeho Seitzu. Nie je bez zaujímavosti, že prior tejto komunity Conradus sa krátko po príchode vzdáva svojej funkcie, nakoľko sa chce plne venovať skriptorskej a iluminátorskej činnosti ako "...vynikajúci pisár, ktorý vie sväté knihy nevsedne zdobiť..."⁹ V roku 1319 vzniká sesterský konvent kartuziánov, založený Kakašom Berzeviczym, poskytujúcim časť svojho územia pri Dunajci na výstavbu kláštora, ktorý sa - i keď v pozmenenej podobe - azda ako jediný zo stredovekých vidieckych kláštorov zachoval dodnes. Poznáme ho ako Červený Kláštor. Napokon, magister Kakaš je známy ako fundátor ďalších kláštorov, ktorých lokalizácia je však nateraz nepresná.

Pri budovaní siete kláštorných komunit zohrali fundátori z radov šľachty opäť značnú úlohu. U magistra Kakaša môžeme viac-menej bezpečne predpokladať založenie kláštora krížovníkov - Strážcov Božieho hrobu jeruzalemského, ktorí prišli z poľského Miechówa do Lendaku v roku 1313. Rodina Görgeyovcov (Jordán z Hrhova) fundovala už spomenutú kláštornú stavbu na Skale útočišťa, rovnako ako kláštor antonitov v Dravciach v závere 13.storočia. Prevažná väčšina týchto konventov a drobných kláštorných komunit zaniká ešte v stredoveku. Takmer intaktné sa zachoval rozsiahly komplex kláštora s kostolom rádu minoritov, ktorí sa ako typická rehoľa, pôsobiaca prevažne v mestskom prostre-

dí, usadili v Levoči. Tak, ako nepochybne vplývalo cisterciánske opátstvo v Spišskom Štiavniku na rozvoj stavebnej produkcie v prvej fáze, vymedzenej druhou polovicou 13.storočia a ktorá sa azda najpregnantnejšie prejavila v architektúre pôvodnej baziliky v Spišskej Kapitule, tak budovanie levočského minoritského konventu môžeme považovať za determinujúci podnet pre druhú fázu rozvoja architektonickej produkcie na Spiši. Charakteristickým prejavom tejto druhej fázy sú takmer hromadné prestavby starších kostolov na typické spišské dvojložia v druhej polovici 14.storočia.¹⁰ Levočský minoritský konvent s kostolom, spolu s viac-menej paralelne vznikajúcou stavbou farského kostola sv.Jakuba navyše dokumentujú bezprostredne na hmotných dokladoch priamu nadväznosť pri realizácii nástennej, monumentálnej maľby, ktorej vznik je vždy podmienený stavbou, prípadne ukončením jednej stavebnej etapy.

Pretrvávajúca, konštrukčne hmotná architektúra stavieb prechodného slohu a v našom prostredí ranogotických stavieb ešte stále poskytovala dostatok veľkých plôch stien, ktoré nástenná maľba odľahčovala a svojou farebnosťou a rytmom zobrazených scén oživovala a animovala. Dostatok voľnej steny bol však iba podnetom pre vznik nástennej maľby. Rozhodujúcim bolo azda funkčné využitie zväčša figurálnych scén s prevažujúcim didaktickým zámerom. Táto zrejme prvotná, didaktická, prípadne didakticko-liturgická funkcia nástennej maľby je zdôrazňovaná okrem iného aj základným kompozičným riešením malieb, ktoré dôsledne vychádza z naratívneho princípu. Fragmenty dejov či postáv, vydelené maliarovou invenciou zo skutočnosti, sú na vymedzenej ploche zostavené do kompozičného celku, ktorý - s ohľadom na percepčné schopnosti daného prostredia - predkladá veriacemu divákovi dej alebo udalosť, dôverne známu z biblického rozprávania.¹¹ K možnosti plnej evokácie tohto deja v divákovi pochopiteľne prístupuje aj vlastné esteticko-formálne, možno povedať výtvarné spracovanie kompozície, ktoré však nebolo považované za rozhodujúce či prvoradé. Napriek tomu však bolo nevyhnutnou podmienkou čitateľnosti maľby a od výtvarnej úrovne závisela nielen pripomienka náboženských hodnôt, ale aj možnosť bezprostredného pôsobenia na prirodzené estetické cítenie vnímateľa. Z hľadiska výberu ikonografických tém sa na Spiši stretávame so zaujímavým, takpovediac sociologickým aspektom, ktorý - podľa môjho



Ukrižovanie na východnej stene presbytéria v Dravciach, začiatok 14.stor. Foto J.Sedlák

úsudku - je podmienený opäť percepčnými schopnosťami prostredia. Kým vo vidieckom prostredí, v prostredí malých kostolov tvoria výzdobu hlavne výjavy christologických a mariologických cyklov, teda tematika, vychádzajúca zo základných textov evanjelií, v mestskom prostredí sa stretávame s náročnejšou ikonografickou tematikou, so zdôrazňovaním morálnych aspektov života kresťana, ktoré nepreferujú iba primárnu zbožnosť, ale tiež istý individuálne intelektuálny postoj. Funkcia malieb vo vidieckom prostredí postihuje vo všeo-

becnejšej rovine čo najväčší okruh vnímateľov. Maľby v mestskom prostredí sú zamerané viac na individuálnu, intímnu zbožnosť s preferovaním kontemplatívneho prístupu. Tento rozdiel je badateľný aj vo vlastnom výtvarnom spracovaní. Prevažná časť vidieckych malieb je budovaná na základe figuratívnych schém - znakov a pomocou týchto znakov nie je predstavovaná realita, ale symbolické prvky, prípadne schémy, prístupné skúsenosti reality. Maľby v mestskom prostredí sú chápané viac scénograficky, zdôrazňuje sa naratívnosť výjavov,



Zvestovanie P. Márie na východnej stene presbytéria v Dravciach, začiatok 14. stor. Foto J. Sedlák

ktoré možno rozvíjať pozorovaním - čítaním kompozície. Rozdiel je logicky spôsobený tiež rôznou úrovňou maliarov. Bohatšie mestské spoločenstvo malo možnosť výberu kvalitnejšieho a skúsenejšieho maliara, ale vo väčšine prípadov stále zostáva časová paralelita, ktorá podporuje predpoklad jestvovania tohto rozdielu.

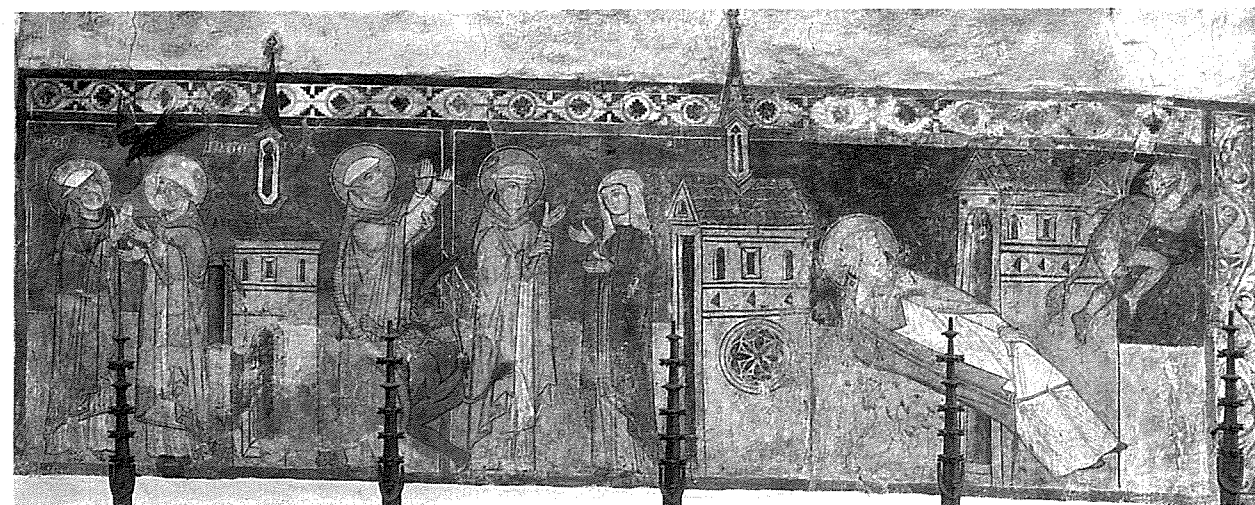
Výrazne je tento rozdiel badaateľný práve vo frekvencii ikonografických schém alebo zoskupení. S motívami christologických cyklov v rôznej šírke tematického spracovania sa stretávame takmer výlučne vo vidieckom prostredí, ako je to v Gánovciach, Jaklovcich, Krížovej Vsi, Poprade, Strážkach, Švábovcich, Veľkej Lesnej, Žehre a pravdepodobne tiež v Dravciach, Veľkej a Vyšných Repašoch. Nie je bez zaujímavosti, že takmer vo všetkých prípadoch sa cyklus objavuje vo forme aditívne radených scén bez doplnenia textovými stuhami alebo vpísanými textami. S nimi sa priam dôsledne stretávame práve v mestskom prostredí, kde v relatívne rovnakej dobe je doplňovanie obrazu textom takmer pravidlom (Levoča - sv. Jakub, cyklus Moralít, cyklus Creda).

K frekventovaným výjavom na Spiši patrí Korunovanie P. Márie, zvyčajne doplnené dvojicou flankujúcich anjelov (Batizovce, Pongrácovce, Vítkovce, Žehra) a Smrť P. Márie v tradičnom type *Koimesis* s umierajúcou na lôžku a s drobnou postavičkou Krista, držiaceho dieťa ako dušu P. Márie (Batizovce, Gánovce). Vo vzájomnom spojení sa tieto dva motívy obja-

vujú v presbytériu minoritského kostola v Levoči a pravdepodobne sa stali predobrazom rovnakého spojenia v Batizovciach.

V zásade sa bežný ikonografický repertoár nástenných malieb na Spiši veľmi neodlišuje od ostatných oblastí Slovenska. Pomerne časté je zobrazovanie jednotlivých svätcov a skupín apoštolov (Bijacovce a údajne Pongrácovce) a eschatologických tém ako Posledný súd (Gánovce, Poprad, Strážky, Levoča - sv. Jakub, Žehra) a Abrahámovo lono (Podolíneec, Levoča - krížová chodba minoritského kláštora, Poprad - transfer). Podobne sú zastúpené motívy P. Márie Ochrankyne (Švábovce, Gánovce), Krista Trpitéľa (Imago Pietatis - Krížová Ves, Levoča - sv. Jakub, Levoča - minoritský kostol, Spišská Sobota, Strážky, Žehra) a najmä rôzne varianty Ukrižovania, od votívnych obrazov (Hrabušice, Levoča - sakristia minoritského kostola), cez najfrekventovanejšie typy Ukrižovaného medzi P. Máriou a sv. Jánom, až po výrazne eucharisticko-mystické motívy Živého kríža (Batizovce, údajne Spišské Vlchy), ktoré v najpregnantnejšej podobe reprezentuje unikátna kompozícia v Žehre. K špecifickým motívom, zrejme vzhľadom na značnú exponovanosť rádu antonitov na Spiši, patrí zobrazovanie sv. Antona tak vo forme celého legendárneho cyklu (Dravce), ako aj samostatných figúr (Spišská Belá, Levoča - sv. Jakub).

Základný ikonografický repertoár nástenných malieb, najmä v priebehu 14. storočia, v ktorom dochádza azda k najväčšiemu rozkvetu tejto maliarskej disciplíny, sa veľmi neodlišuje napríklad od podobne exponovaného regiónu, akým bol Gemer. Pri porovnaní spišskej a gemerskej stredovekej nástennej maľby, odhliadnuc od rozdielneho výtvarného spracovania, nachádzame jeden zásadný rozdiel. Kým v gemerských maľbách je takmer dôsledne využívaná dekoratívna ornamentika, rámujúca jednotlivé scény a výjavy v širokom repertoári rôznych typov, v spišských maľbách (s výnimkou malieb prvej fázy - Spišská Kapitula, Dravce, Veľká Lomnica) sa ornamentálne pásy vyskytujú len veľmi sporadicky a zväčša sú suplované iba jednoduchým plochým rámovaním, ohraničujúcim jednotlivé výjavy. Tento frapantný rozdiel je okrem slohovej orientácie spôsobený technologickou stránkou monumentálneho maliarskeho prejavu. Gemerské maľby sú spravidla realizované v technikách pravej fresky (*fresco buono*), teda bez spojiva farieb, umožňujúcej prácu len v denných dieloch a dekoratívne ornamentálne pásy na



Cyklus legendy o sv. Antonovi Pustovníkovi na severnej stene presbytéria v Dravciach, začiatok 14. stor. Foto J. Sedlák

záver prekrývajú okraje realizovanej časti. Spišské maľby sú skoro výhradne robené v technike *secco*.¹² Farby s bielkovinovým spojivom umožňujú prácu kedykoľvek prerušiť a opäť pokračovať na rozpracovanej časti, ktorá je realizovaná na celej ploche steny. Potreba prekrývania časti, vykonanej v jednom pracovnom dni teda odpadá.

Postup prác u väčšiny spišských malieb môžeme rekonštruovať nasledovne: Maliar si na zvolenej stene, upravenej iba vápenným náterom - pačokom vytvoril základnú podkresbu budúcej kompozície či kompozícií v štetcovej kresbe čiernou alebo červenohnedou farbou. Takto pripravený základ potom viac-menej koloroval a nanášal farby podľa potreby. Na druhej strane tento postup značne obmedzil trvácnosť spišských malieb. Iba zriedka sa stretávame s používaním kombinovanej techniky *fresco-secco*, pri ktorej maliar tvoril základnú podkresbu do ešte vlhkej, prípadne navlhčenej vrstvy omietky a pri práci s farbou si zvlhčoval nanášanú časť (Gánovce, Hrabušice, Dravce, Levoča - kostol sv. Jakuba, prvá vrstva v presbytériu, Levoča - minoritský kostol, Žehra - presbytérium). Dnešný stav uvedených malieb je charakteristický tým, že podkresba je relatívne dobre zachovaná, kým farebné vrstvy sú spráškované, alebo odpadli.

Napokon, realizovanie malieb v technike *secco*, s použitím spojiva, väčšinou na vápennokazéinovej báze, je najbežnejšie u väčšiny slovenských malieb a gemerská skupina tvorí skôr výnimku.¹³ Pokiaľ sa teda v spišskej

maľbe stretávame s používaním dekoratívnych ornamentálnych pásov vo funkcii bordúr, uzatvárajúcich jednotlivú časť kompozičného celku, je to predovšetkým v maľbách prvej fázy, v maľbách výrazne ovplyvnených talianskym umením záveru ducenta a nastupujúceho trecenta. Popri technologických aspektoch realizácie týchto malieb je to ich slohová orientácia, podobne ako v prípade gemerských malieb, ktorá je azda rozhodujúca pri použití dekoratívnej ornamentiky a v rade prípadov sa jej typológia stáva vítaným prvkom pri hľadaní slohového východiska.

Definitívne presadenie kráľovskej moci Anjouovcov na Spiši, rovnako ako definitívne zahrnutie celého územia do zväzku kráľovstva a napokon aj geografická poloha Spiša¹⁴, ktorý sa v tomto štátnom zväzku stáva severnou hraničnou oblasťou, nepochybne podmienili výskyt menej frekventovanej ikonografie, zdôrazňujúcej ideovo-politický alebo štátotvorný aspekt. Tento aspekt je zrejme pri unikátnej maľbe, presne datovanej rokom 1317 s námietom Korunovania kráľa Karola Róberta z Anjou. Triumfálny motív korunovania kráľa za prítomnosti svetských vazalov a predstaviteľov cirkvi tu plne legalizuje P. Mária, ktorá kráľovi korunu nasadzuje. Podobne sa so štátotvorným aspektom v polohe vojensko-obrannej alebo mobilizačnej funkcie stretávame aj pri motíve *ladislavskej legendy*, ktorá práve na Spiši zaznamenáva najväčší výskyt (Bijacovce, Ruskinovce, Veľká Lomnica, Žehra, Vítkovce, údajne Slatvina a Švábovce). Aj tento motív sa objavuje výlučne vo



Časť z cyklu legendy o sv. Ladislavovi na severnej stene sakristie vo Veľkej Lomnici, okolo 1317. Foto J. Sedláč

vidieckom prostredí. Tu však plní predovšetkým zmienenú štátotvornú funkciu zdôrazňovanej súdržnosti k uhorskému štátu v etnicky zmiešanom prostredí vidieka a okrajových častí štátu. Väčšina uvedených malieb vzniká v priebehu 14. storočia, najmä v jeho prvej polovici, teda v raných fázach definitívnej konsolidácie krajiny. Navyše v dobe, v ktorej ešte stále pretrvávajú poviedomie tatárskymi vpádmi spustošenej zeme a potreby podporovať myšlienku nového víťazného triumfu nad prípadným útočníkom. Výnimku tvorí asi jediný prípad realizácie ladislavskej legendy až po polovici 15. storočia v kostolíku v Žehre. Žehrianska maľba je skôr dokladom obľuby a pomerne dlhého prežívania motívu vo vidieckom prostredí a pravdepodobne bola podmienená novým poddanským vzťahom dediny k panstvu Spišského hradu po vymretí pôvodných majiteľov Sigrayovcov (1453). Napokon, v 15. storočí už ladislavská legenda viac-menej stráca na Spiši zmysel, nakoľko v roku 1412 rímsky cisár a uhorský kráľ Žigmund Luxemburský dáva značnú časť Spiša do zálohu poľskému kráľovi Vladislavovi Jagelonskému za 37.000 kôp pražských grošov.

Viac ako tristo päťdesiatročný odlúčenie trinástich významných spišských miest od Uhorska však neznamenalo nejakú výraznejšiu zmenu umeleckej orientácie a vo vývoji výtvarnej kultúry nie je badateľný rozdiel medzi časťami Spiša v poľskom zálohu a časťami, ktoré

zostali v zväzku uhorského kráľovstva. Kontinuita výtvarnej produkcie zostala neprerušovaná a zmeny prinášajú iba slohové premeny. V období neskoréj gotiky sa zásadne nemení ani základný repertoár sakrálnych ikonografických schém, iba pribúda množstvo motívov, inšpirovaných hlavne nemeckou grafickou produkciou, transformovaných do podoby monumentálnej maľby (Červený Kláštor, Strážky, Levoča - sv. Jakub).

Koncom 15. storočia, už vo výrazne mestskom prostredí Levoče dochádza k zásadnému zlomu v ikonografickej skladbe. Pomerne rýchlo sa rozvíja profánna tematika, prenikajúca predovšetkým do interiérov meštianskych domov. Rozmach grafickej a knižnej kultúry, spolu s humanistickými myšlienkami, ktoré v relatívne slobodnom a tolerantnom prostredí Levoče nachádzali priaznivé prijatie, podmienili rozvoj profánnej maľby, ktorá popri značne rozšírenej dekoratívnej zložke preferovala opäť predovšetkým moralistickú tematiku. Tento sľubný vývoj bol spočiatku podporovaný novou orientáciou náboženského myslenia - reformáciou, ktorá od dvadsiatych rokov 16. storočia nadobúda v Levoči stále väčší vplyv.¹⁵ Jej plný rozvoj okolo polovice storočia, paradoxne prinášajúci stratu tradičnej tolerance, však na dlhšiu dobu vývin výtvarnej kultúry prerušil.

Stredoveká maľba na Spiši má svoje špecifiká, ktoré ju do istej miery odlišujú od monumentálnych maliarskych prejavov na Slovensku a snáď i v celouhorskom kontexte. Okrem ikonografických špecifik a azda najväčšej hustoty výskytu malieb (ktorá už sama o sebe, napriek nepochybným a iste značným stratám dokumentuje silný rozvoj maliarskej produkcie), sú to predovšetkým dva fakty. Prvým je dvestopäťdesiatročná, neprerušovaná kontinuita vývoja spišskej maľby a druhým je skutočnosť, že práve na Spiši, takmer paralelne v troch lokalitách dochádza k presadeniu nového, gotického slohu v maliarskom prejave bezprostredne po roku 1300.

Počiatky monumentálneho maliarskeho prejavu

Nástup novej dynastie Anjouovcov na uhorský trón radikálne zmenil tradične prevažujúcu západnú orientáciu umeleckých podnetov románskeho umenia v prospech takmer jednoznačného príklonu k tradícii taliansko-byzantského smeru. Neistá doba konca 13. storočia a prvých dvoch desaťročí storočia nasledujúceho, poznamenaná vleklými spormi o moc nad rozsiahlym územím, nežičila veľmi rozvoju umenia. Až v druhom desaťročí dochádza vďaka konštruktívnej politike Karola Róberta ku konsolidácii a upevneniu kráľovskej moci. V tomto období sa objavujú aj nové ohniská, v ktorých sa presadzuje nové umenie. Na území Slovenska to bol predovšetkým Spiš, kde dochádza k realizácii nových monumentálnych malieb, orientovaných na taliansko-byzantské podnety s koreňmi v maliarskej produkcii talianskeho ducenta. Charakteristickými príkladmi tejto novej orientácie sú nástenné maľby v Spišskej Kapitule, Dravciach a Veľkej Lomnici. Prežívajúca *maniera byzantina* zdôrazňuje v ich formálnom stvárnení isté tradicionalizmy a archaizmy, pre ktoré by tieto maľby mohli byť dávané do súvislosti s románskym výtvarným prejavom. Jednoznačne však už patria k prvým prejavom nového, gotického umenia na našom území, kde vytvárajú novú tradíciu orientácie na talianske centrá, v tejto prvej etape hlavne na neapolskú maľbu doznievajúceho ducenta a nastupujúceho trecenta.

Presadzovanie novej orientácie a vôbec rozvoj maliarskej monumentálnej produkcie po roku 1300 je zaujímavý aj z geografického hľadiska. Kým v Gemeri, ktorý bol maliarsky azda najexponovanejším regiónom a aj v ostatných oblastiach Slovenska dochádza v rokoch



Časť z cyklu legendy o sv. Ladislavovi na severnej stene lode v Ruski novciach, 1320-30. Foto J. Ždary

1300-1350 k útlmu sľubne započatého rozvoja nástennej maľby dávno pred rokom 1300 a opätovné obnovenie tejto produkcie sa prejavuje až v dobe po polovici 14. storočia, Spiš, ktorý je najsevernejšou a najviac vzdialenou oblasťou od centier uhorského kráľovstva, zaznamenáva nesporný rozvoj práve v prvej polovici 14. storočia, teda bezprostredne po presadení kráľovskej moci v tejto oblasti. Tento paradoxný vývoj, pre ktorý by snáď mohla byť použitá vojenská terminológia akéhosi kultúrneho "vysadku v predpolí", má nepochybne politický podtext, predovšetkým pri maľbách v Spišskej Kapitule a vo Veľkej Lomnici.

Rozmerná maľba s námetom Korunovania kráľa Karola Róberta zrejme nie je prvou monumentálnou realizáciou na Spiši, ale jej politický podtext je najvýznamnejší. Navyše je presne datovaná rokom 1317. Toto datovanie je dôležité z viacerých dôvodov. V tom istom roku sa uskutočnila druhá vojenská výprava proti nekorunovanému, ale skutočnému vládcovi severných a severozápadných oblastí Matúšovi Čákovi. Úspech bol iba čiastočný, ale Karolovi Róbertovi sa podarilo definitívne presadiť svoju moc na Spiši. Spišská Kapitula bola vtedy centrom Spiša, navyše hodnoverným miestom s platnosťou pre celé severné územie Uhorska od Oravy po Šariš. Nástenná maľba, na ktorej kráľovskú korunu

kladie na hlavu panovníka P.Mária s dieťaťom, výjav, umiestnený na severnej stene baziliky, je výrazom triumfu - výrazom presadenia a potvrdenia kráľovskej moci na tomto území. Triumfálny motív zdôrazňujú aj ďalší protagonisti výjavu. Po ľavici Madony je kľačiaci ostrihomský arcibiskup Tomáš, prímas uhorskej cirkvi a spišský prepošť Henrich, reprezentujúci cirkevnú správu na Spiši. Z pravej strany pri kráľovi kľačí František Tomáš Semsey, kastelán Spišského hradu, reprezentujúci vojenskú moc a civilnú správu Spiša.

Vlastná výtvarná stavba, kolorit a rad detailov sú dnes silne znehodnotené dvojnásobnou premaľbou počas dvoch reštaurátorských zásahov. Napriek tomu sú však v základnom kompozičnom riešení s Madonou na tróne, umiestnenou v iluzívnej nike a situovaním celej scény do iluzívneho interiéru, ktorý naznačuje okno s ostentím, zdobeným anjouovskými ľaliami, badateľné výrazné vplyvy talianskeho umenia záveru ducenta. So základným motívom kompozície, s Madonou na tróne, pri ktorom sú kľačiace figúry prosebníkov, sa stretávame vo funerálnych maľbách a mozaikách nad hrobmi významných osobností. Charakteristickým príkladom je mozaika Giovanniho di Cosma nad hrobom toledského arcibiskupa z rímskeho kostola S.Maria Maggiore, ktorá bola realizovaná v roku 1299,¹⁶ alebo mozaika z relatívne rovnakej doby v rímskom kostole S.Maria in Aracoeli (Capella del Sacramento). Tu je medzi svätcami, obklopujúcimi tróniacu Madonu i kľačiacia figúra (senátor Giacomo Cappoci), príbuzná kľačiacim postavám spišskokapitulskej maľby.¹⁷

Okrem kompozičnej schémy, ktorá základný typ rozvíja do širkového riešenia skutočne monumentálnej maľby, aj základná myšlienka legalizácie korunovania predstaviteľom božskej moci pochádza z talianskeho, v našom prípade priamo z neapolského dvorského prostredia. V rovnakom roku 1317 je kanonizovaný sv.Ludovít Toulouský, strýko nášho Karola Róberta, ktorý postúpil nárok na neapolský trón svojmu bratovi Róbertovi. Pri tejto príležitosti objednáva neapolský kráľ Róbert u jedného z najvýznamnejších maliarov trecenta Simone Martiniho rozmerný obraz s námetom svojho vlastného korunovania bratom, čerstvým svätcom Ludovítom (Neapol, Museo di Capodimonte).

Myšlienková nadväznosť Martiniho maľby, v ktorej nárok na neapolskú korunu legalizuje sv.Ludovít a spišskokapitulskej maľby, v ktorej nárok na uhorskú korunu legalizuje dokonca sama P.Mária, je dostatočne

zrejma. Okrem úzkych príbuzenských vzťahov neapolského kráľa Róberta a uhorského Karola Róberta tu spolupôsobí fakt, že uhorský kráľ uplatňoval nárok na neapolské kráľovstvo ako priamy potomok - syn kráľa Karola Martela, kým neapolský Róbert bol iba jeho brat.

V tejto súvislosti je zaujímavá prítomnosť dvoch kráľovských korún v spišskokapitulskej maľbe - jednu kladie na hlavu panovníka Madona, druhú drží v rukách ostrihomský arcibiskup. Nie je vylúčené, že spišskokapitulská maľba je v ďalšej významovej rovine napodobivou antitézou k Martiniho obrazu, v ktorej uhorský kráľ, okrem iného, pripomína svoj oprávnený nárok na neapolské kráľovstvo. Dnešný stav silne premaľovaného výjavu nedovoľuje posúdiť jeho realizáciu priamo talianskym maliarom, aj keď je tento predpoklad pravdepodobný. Každopádne je južná, talianska orientácia maľby evidentná.

Popri inom je táto orientácia badateľná v použitej ornamentike, rámujúcej obraz. V zásade rovnaký motív polopalmetovej rozviliny nachádzame vo výzdobe relikviára v podobe kríža zo Spišskej Novej Vsi, ktorý je dielom Nicolausa Gallicusa pravdepodobne z 30. rokov 14.storočia.¹⁸ Rozvilinová ornamentika z hornej časti spišskokapitulského obrazu je použitá aj pri výzdobe dvojitej pečate Karola Róberta, ktorú realizoval brat predošlého, Petrus Gallicus v roku 1331.¹⁹ Obaja príslušníci rodiny Gallicusovcov pochádzajú zo Sieny a v oblasti umeleckého remesla alebo skôr zlatníckej tvorby pôsobia na Spiši v prvej polovici 14.storočia. Môžeme predpokladať, že uvedené ornamentálne motívy a ich použitie je podmienené talianskym pôvodom príslušníkov tejto rodiny a že na Spiš sa dostali formou rodinného dielenského vzorníka, ktorý býval tradičným majetkom podobných profesií. Na druhej strane nie je však vylúčená možnosť priamej inšpirácie spišskokapitulskou maľbou a jej ornamentálnou výzdobou.

Napokon, ornamentálny motív polopalmetovej rozviliny, v zásade adekvátny spišskokapitulskej maľbe, nájdeme v rovnakom spôsobe použitia vo forme bordúry, uzatvárajúcej pravú stranu cyklu legendy o sv.Antonovi v Dravciach. V maľbách kostola v Dravciach netreba hľadať politický podtext, sú skôr klasickou ukážkou výzdoby sakrálneho interiéru výlučne sakrálnou ikonografiou, okrem viac-menej bežných tém Ukrižovania a Zvestovania P.Márii doplnených cyklom legendy o sv.Antonovi. Prítomnosť tohto cyklu je nepochybne podmienená pôsobnosťou rádu antonitov,



Korunovanie P.Márie na severnej stene presbytéria v Pongrácovciach, 1.polovica 14.stor. Foto J.Sedlák

ktorí v Dravciach zakladajú svoju komunitu už v roku 1288.

Kým skutočné výtvarné hodnoty spišskokapitulskej maľby môžeme vzhľadom na celkovú premaľbu iba tušiť, maľby v Dravciach tieto hodnoty prezentujú na skutočne špičkovej úrovni. Maliarske majstrovstvo, spájajúce kresliarsku zložku so schopnosťou plastickej modelácie tvarov farbou je badateľné najmä u dvojice samostatných obrazov s námetmi Zvestovania P.Márii a Ukrižovania. Nepochybne sú dielom jednej ruky, o čom svedčí lineárna štylizácia oboch kompozícií, delikátnosť farebného spracovania a suverenita každého ťahu štetca. Maliar pomerne hrubou obrysovou líniou nekompromisne vymedzuje základný tvar, alebo takmer geometricko abstrahujúcimi útvarmi naznačuje traktáciu drapérií a vzápätí prechádza do lyrizujúceho farebného modelovania tvárových partií, alebo len v niekoľkých odtieňoch svetlých tónov zdôrazňuje plasticitu Kristovho tela v maľbe Ukrižovania.

Spoločné je základné slohové východisko oboch maliieb, evidentne vychádzajúce z tradície byzantskej maľby. Byzantská kompozičná schéma v tak pregnantnej podobe, ako sa objavuje v Dravciach, je nielen na Spiši, ale azda v celej stredovekej maľbe na Slovensku ojedinelá. Unikátna je hlavne dynamická, v akčnej pohybovej skratke zachytená figúra archanjela Gabriela z výjavu Zvestovania. Tento typ postavy evidentne vychádza z antického, helénistického predobrazu okrídlenej posolkyne bohov Niké Tauxadrómskej. V byzantskom umení sa premieňa na archanjela Gabriela, priná-

šajúceho tiež božské posolstvo - zvestovanie. Zatiaľ čo v byzantskom, ortodoxnom umení prežíva vo výjavoch Zvestovania do 17.storočia, v talianskej maľbe sa objavuje prakticky len v priebehu ducenta.²⁰ V kontexte stredovekého umenia je tento typ ďalším zaujímavým dokladom perzistencie helénistického, antického motívu v nástennej maľbe na Slovensku.²¹

S veľmi podobnými kompozičnými celkami a dokonca s príbuzným maliarskym spracovaním sa v relatívne rovnakej dobe stretávame v nástenných maľbách srbských kláštorov v Peči, Ohride, Sopočani, rovnako ako v macedónskych tabuľových maľbách konca 13.storočia. Na našich kompozíciách sa však objavuje rad prvkov, ktoré túto základnú orientáciu k byzantskému umeniu dopĺňajú o motívy západnej, talianskej proveniencie. Je to predovšetkým architektúra pozadia obrazu, ktorá vytvára akúsi statickú kulisu dynamického deja v prvom pláne kompozície. Evidentne západnými motívmi sú štvorlistová gotická okenná kružba, palmetový vlys a do istej miery tiež menej obvyklý motív vrcholovej architektúry s baldachýnom, objavujúci sa už v knižnej maľbe rímskej proveniencie 12.storočia.²² Podobné zistenia prináša V.Dvořáková s konštatovaním, že "...maliar sa nevyjadruje v duchu ortodoxnej, ale západnej ikonografie..."²³

Napriek výraznej inklinácii oboch kompozícií k základnej byzantskej schéme je potrebné hľadať východisko maliara nie v tradičných oblastiach, kde byzantské umenie prežíva po dlhé stáročia, ako je napríklad Srbsko, ale skôr v oblastiach, kde je byzantský impulz

obohatený o podnety západného, gotického umenia. Táto symbióza je charakteristická pre taliansku maľbu ducenta a v talianskom, predovšetkým neapolskom prostredí je v jeho druhej polovici značne rozšírená. Základným inšpiračným zdrojom tu bola knižná iluminácia, ktorá vytvorila vzory alebo predobrazy našich dvoch kompozícií, pričom je pravdepodobné, že tieto vzory pochádzajú z dvoch rozdielnych zdrojov. Zrejme to bolo prostredie neapolských františkánskych iluminátorských dielní, ktorých produkcia v dobe vlády neapolských Anjouovcov zaznamenala mimoriadny rozkvet. Pre kompozíciu Ukrižovania predpokladá V.Dvořáková priamu inšpiráciu v miniatúrach františkánskeho misálu zo Salerna z r.1280-1285.²⁴

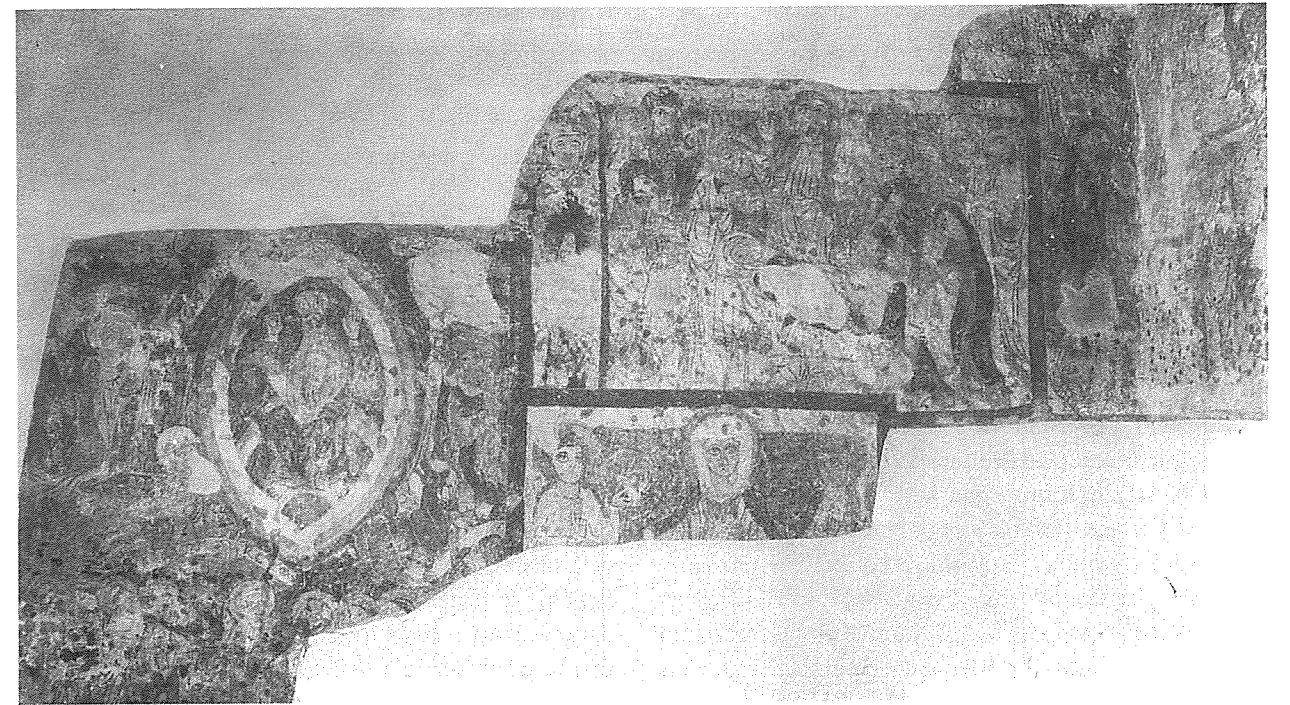
Výrazné analógie oboch kompozícií s maliarskou tvorbou záveru ducenta a inšpirácia v knižnej maľbe rovnakého obdobia dovoľujú datovanie draveckých malieb klášť na samý začiatok 14.storočia, nie je vylúčené, že už do jeho prvého desaťročia. Pravdepodobne do rovnakého obdobia spadá aj cyklus legendy o sv.Antonovi. V tomto prípade však treba predpokladať ďalšieho maliara, snáď pomocníka autora predchádzajúcich kompozícií. Tento predpokladaný vzťah majster - pomocník je podmienený celkovo mierne nižšou výtvarnou úrovňou maľby legendy pri používaní rovnakých maliarskych prostriedkov a do istej miery aj odlišných, vyhranenejšie gotickým chápaním priestorových vzťahov v kompozičnej skladbe a obmedzením lineárnej štylizácie.

Aditívne radené štyri základné výjavy legendy o sv.Antonovi sú v podstate ilustráciou častí textu azda najznámejšieho stredovekého hagiografického spisu Jakuba de Voragine *Legenda Aurea*. Dejová, naratívna stránka legendy je obmedzená iba na postavy hlavných protagonistov a ich vzájomný dialóg je zdôrazňovaný ešte románskou rečou posunkov a gest rúk. Iluzívna architektúra kostolnej stavby, ktorá oddeľuje jednotlivé časti príbehu, slúži predovšetkým k identifikácii miesta, kde svätec pôsobil. Architektonické detaily týchto iluzívnych stavieb sú však jednoznačne gotické a zaujímavé je vzájomné merítko stavieb a postáv, ktoré je rovnaké. Celková plošnosť, schematickosť a stále ešte malý záujem o riešenie priestorových vzťahov sú čiastočne kompenzované farbou, ktorá v horizontálnom delení obrazu vytvára náznak svetlookrového terénu a modrého pozadia. Toto základné farebné riešenie, iba schematicky naznačujúce priestor, v ktorom sa dej

odohráva, je akcentované svetlými odtieňmi v drapériách a najmä červenými tónmi v maľbe kostolných striech a vežičiek. Hlavný dôraz je kladený na obrysovú lineárnu kresbu, výrazne sa uplatňujúcu v ostrých lomivých záhyboch drapérií, ktorá napriek istej schematickosti podčiarkuje a zdôrazňuje celkovú naratívnu výjavov.

Z ikonografického a do istej miery aj z kompozičného hľadiska zostáva celý cyklus v intenciách neskorého talianskeho ducenta. Analógie možno nájsť na podobne koncipovanom cykle martýrskeho života sv.Vavrinca a sv.Štefana vo vstupnej hale rímskeho S.Lorenzo al Verano, alebo v maľbe legendy o sv.Benediktovi kláštora Sacro Speco v Subiacu.²⁵ Východisko v talianskom neskorom ducente je zjavne opäť lokalizovateľné do neapolského prostredia, ako o tom svedčí v draveckom cykle sv.Antona použitá dekoratívna ornamentika, uzatvárajúca hornú časť legendy. S geometrickou mozaikovou vzorkou rovnakého typu sa stretávame v diele Maestra della capella Minutolo, v jeho maľbách v neapolskom dóme a tiež u neapolských prác maliara Montana d'Arezzo.²⁶ Oba uvedené príklady pochádzajú z rokov 1285-1290 a na prelome storočí sa s týmto typom stretávame podstatne severnejšie, v aquilejskom dóme a v juho-tirolských maľbách (hradná kaplnka v Castellappiano).²⁷

Pre našu tému je však zaujímavejšie, že v zásade rovnaký typ bordúry nachádzame aj u malieb vo Veľkej Lomnici, kde rámuje rozmerný výjav ladislavskej legendy na severnej stene sakristie. Riešenie draveckého a veľkolomnického legendárneho cyklu má viac styčných prvkov, od preferovania kresbovej línie až po rovnaký systém riešenia náznaku priestoru horizontálnym a farebne odlišným delením na časť terénu a časť indiferentného pozadia. Podobne spločené je redukovanie pomerne rozsiahlej literárnej predlohy legendy na kľúčové momenty pri zachovaní naratívnej zložky príbehu. Svätoantonská legenda v Dravciach je na bordúrou vymedzenej ploche redukovaná na štyri základné motívy, veľkolomnická maľba podáva tri základné fázy deja - prenasledovanie a jazdecký súboj Ladislava s Kumánom, unašajúcim Ladivu, osobný súboj dvoch hlavných protagonistov s aktívnou pomocou Ladivy a sŕatie Kumána Ladivou. Tam, kde jednotlivé fázy oddeľuje maliar svätoantonskej legendy architektúrou, rovnakým spôsobom používa veľkolomnický maliar k oddeleniu základných úsekov rozprávania motív listnatého stromu.



Maľby na severnej stene lode kostola v Gánovciach, pred polovicou 14.stor. Foto J.Sedlák

Do určitej miery je spoločný aj výskyt byzantinizmov, ktoré sú vo veľkolomnickej maľbe badateľné najmä v stavbe hláv a tvári Ladislava a Ladivy. S obrazmi Ukrižovania a Zvestovania v Dravciach zas veľkolomnickú maľbu spája maliarske spracovanie, hlavne spracovanie inkarnátov, modelovaných farbou a vrstvených na olivovo-zelenej podmaľbe spôsobom, pripomínajúcim techniku tabuľovej maľby.²⁸ Tieto vzájomné analógie dovoľujú predpokladať spoločné východisko oboch malieb a aj spoločné východisko s maľbou v Spišskej Kapitule.

So spišskokapitulskou maľbou, ale predovšetkým s jej predobrazom v slávnej tabuľovej maľbe Simone Martiniho so sv.Ludovítom z Toulouse spája ladislavskú legendu vo Veľkej Lomnici významný detail. Je to nezvyčajny typ loveckého klobúka, ktorý, ako nepochybne módný prvok, má nasadený na hlave Kumán. S rovnakým klobúkom sa stretávame v treťom doplnujúcom obraze spodného pásu Martiniho tabule s výjavom Pokory sv.Ludovíta, umývajúceho ruky žobrákom a aj v ďalšej maľbe Simone Martiniho, vo freske kaplnky sv.Martina assiskej baziliky S.Francesco, vo výjave Pasovanie sv.Martina na rytiera. Datovanie fresky je zvyčajne

kladené medzi roky 1312-1317.²⁹ Ide teda vždy o spoločné východisko z prostredia anjouovského dvorského umenia, najmä z neapolskej súdobej maliarskej produkcie.

Vlastná maľba ladislavskej legendy je realizovaná mimoriadne rutinizovaným maliarom so zmyslom pre výslednú monumentalitu v zásade jednoduchej kompozičnej schémy. Okrem suverénnej schopnosti presnej, lapidárnej kresby tu bola výnimočná aj práca s farbou, ktorou pri pomerne chudobnej palete vedel postihnúť a zdôrazniť potrebnú plastickosť tvarov. Usudzujeme, že to bol maliar, dôverne oboznámený s tradíciou ducenteskej maľby pravdepodobne v neapolskom prostredí, ako na to poukazujú stále prítomné reminiscencie na byzantské predlohy a iste aj ovplyvnené príkladom veľkých maliarskych osobností počiatku trecenta. Datovanie veľkolomnickej ladislavskej legendy sa veľmi nevzdáľuje od roku 1317.

Popri prvkoch, ktoré sa v maľbe objavujú, a ktoré by sa nemali objavovať skôr, je to hlavne výrazný politický, prípadne ideový zámer maľby, spojený snáď priamo s návštevou kráľa Karola Róberta na Spiši. Spolu so spomenutou mobilizačno-obrannou funkciou môžeme

ideový podtext cyklu ladislavskej legendy vo veľkolomnickom variante, ktorý považujem za vôbec prvú predbežne známú realizáciu v monumentálnej maľbe, vysvetliť v symbolickej rovine a zdôrazniť jeho triumfálnu motiváciu. V troch základných výjavoch legendy zostávajú dvaja hlavní protagonisti bez výraznejšej premeny. V prípade Ladislava je to opakujúci sa rovnaký sklon hlavy, zachytenej v trojštvrťovom en face a u Kumána sa opakuje dôsledne profilové postavenie hlavy. Vo všetkých výjavoch zostávajú tieto postavy v rovnakej mierke a základná schéma ich figúr je vždy iba prispôsobená momentálnej akcii.

Značnou premenou naopak prechádza postava Ladivy, a to tak v mierke od drobnej postavičky po prirodzenú výšku vo vzľahu k mužským aktérom, ako aj v symbolickom význame. Trikrát sa opakujúca figúra je zobrazená vždy v inom postavení. Ako Ladiva pasívna - pokorená, Ladiva aktívna - bojujúca a Ladiva - víťazná. K.Stejskal upozornil na fakt, že Ladiva nie je historickou postavou a v ladislavských legendách personifikuje všeobecne pojem ženy - milenky, matky.³⁰ V prenesenom zmysle teda môže personifikovať aj matku - zem, rodnú krajinu, mocným útočníkom - nepriateľom pokorenú, mocným kráľom oslobodenú a v závere triumfujúcu - víťaznú. Výklad je iste hypotetický, ale dobová situácia upevňujúceho sa uhorského kráľovstva a presadzovanie kráľovskej moci v okrajových častiach štátu, práve tak, ako vlastné spracovanie legendy túto významovú rovinu nevyklúčujú. Napokon, v sakrálnych interiéroch takmer po celej zemi by sa bez hlbšieho myšlienkového a symbolického podtextu asi len ťažko presadzoval v podstate banálny rytiersky románik o oslobodení dievky udatným kráľom - napriek jeho svätosti.

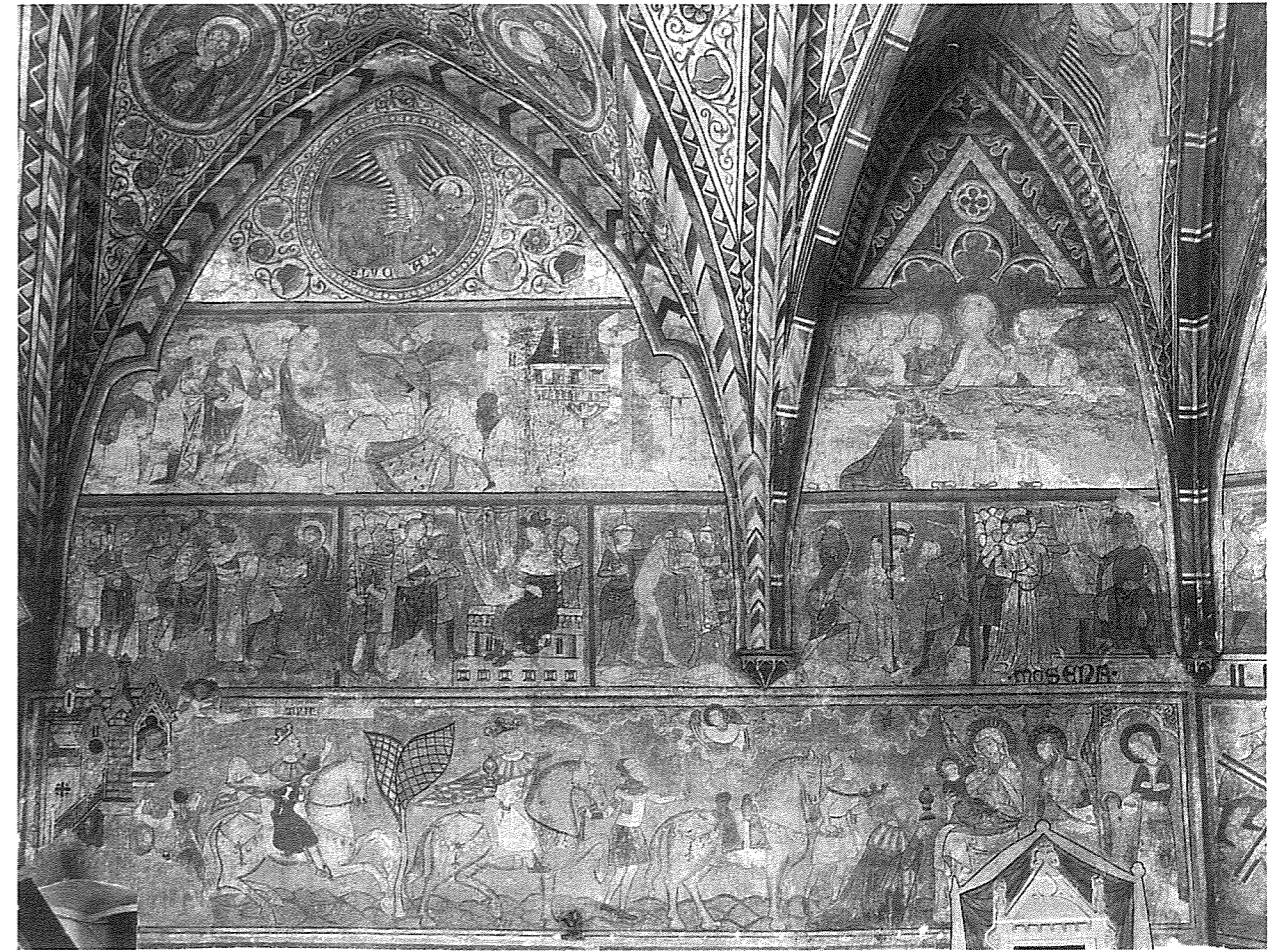
Unikátne umiestnenie ladislavskej legendy na severnej stene sakristie kostola vo Veľkej Lomnici, teda v interiéri, v ktorom sa nedá preukázať jeho bezprostredná sakrálna funkcia a sťažené vizuálne postihnutie celej scény v priestorovo stiesnených podmienkach vyvoláva ďalšiu, do istej miery odvážnu hypotézu. Celá kompozícia legendy je redukovaná na tri základné výjavy a jej maliarske spracovanie sa nám javí takmer inštruktívne schematické. Táto schematickosť a celkové zjednodušenie môže byť zámerom; maľba je situovaná do prostredia, ktoré asi nebolo určené širšej verejnosti. Napriek tomu sa s variantami a derivátmi veľkolomnickej kompozície stretávame aj v ďalších spišských objektoch v istej časovej nadväznosti, pričom

veľkolomnická maľba je nepochybne najstaršia. Aj pri vedomí značnej straty podobných kompozícií sa vnučuje otázka, či práve táto maľba nemala slúžiť ako vzor, zámerne realizovaný cudzím umelcom, vzor, ktorý by domáci maliari mohli nasledovať v rade ďalších realizácií.

V interiéri veľkolomnického kostola sú zachované aj ďalšie maľby, žiaľ, odkryté iba vo fragmentoch a ťažko prístupné divákovi. Zo zoskupenia figúr možno usúdiť, že omietkové vrstvy dosiaľ prekrývajú rozsiahlejší cyklus legendy o sv.Mikulášovi, nakoľko jeden z väčších fragmentov je identifikovateľný ako výjav so sv.Mikulášom, rozdávajúcim veno trom spiacim pannám. Badať tu výraznú štylizáciu obrysovej kresby a v maľbách drapérií s ostrým lomivým záhybovým systémom, čiastočne príbuzným maľbám v Dravciach. Ide iba o príbuznosť, ale zrejme byzantizmy, hlavne v charakteristickej lomivej traktácii drapérií a schematické spracovanie tvári a figúr naznačujú, že ide o maľby, ktoré časove predchádzajú ladislavskú legendu. Môžeme ich považovať za predbežne najstaršie zachované maľby na Spiši z obdobia záveru 13.storočia. Datáciu podporuje pestrofarebný peniažkový dekoratívny motív rámujúcej bordúry, bežne sa objavujúci v maľbách románskeho obdobia. V typológii tvári, maľovaných jednoduchou kontúrovou kresbou a v ostrej lomivej traktácii drapérií sčasti pripomínajú románske maľby dolnonemeckého kostola v Pretzein pri Magdeburgu.³¹ Táto zaujímavá analógia je však iba málo preukazná, nakoľko rozsah veľkolomnických fragmentov nedovoľuje bližšie porovnanie.

Najstaršia vrstva veľkolomnických malieb má mimoriadnu dôležitosť pre poznanie celkového formovania vývoja nástennej maľby na Spiši. Napriek tomu, že prvú vrstvu maliarskych realizácií predbežne považujeme za viac-menej importovanú, teda realizovanú cudzími umelcami, práve z veľkolomnických malieb v interiéri kostola je zrejme, že títo maliari neprichádzali do umelecky sterilného, netvorivého prostredia. Presnejšia informácia o skutočnom vývine je však zatiaľ skrytá z väčšej časti pod omietkovými vrstvami.

Nesporný vplyv veľkolomnickej ladislavskej legendy bol jasne badateľný v rovnakom, iba čiastočne odkrytom cykle na severnej stene lode kostola v Ruskinovciach.³² Záverečný motív ladislavskej legendy s výjavom sťatia hlavy kumánskeho vodcu prezentoval silne príbuzný, až adekvátny figurálny typ Ladivy so zakrivenou šablou



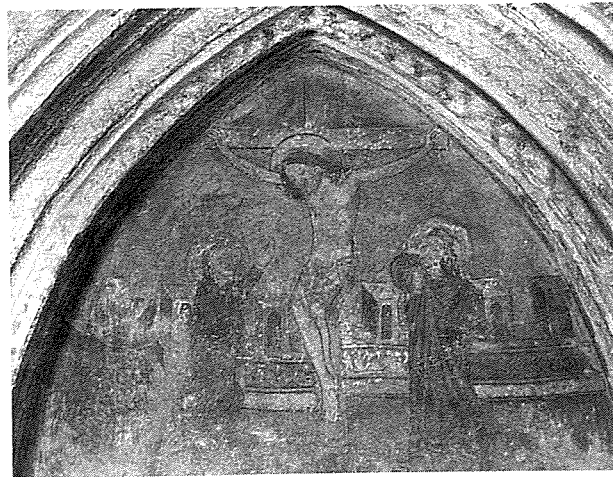
Christologický cyklus na severnej stene presbytéria v Podolínci, okolo polovice 14.stor. Foto J.Sedlák

a rovnako aj figúry sv.Ladislava s Kumánom. Zhoda v preferovaní kresbovej línie a plošné priestorové riešenie scény opäť jednoznačne vychádzali z veľkolomnického príkladu. Mimo evidentných analógií, dovoľujúcich takmer jednoznačne považovať ruskinovské maľby za variant ladislavskej legendy vo Veľkej Lomnici, ktorý pravdepodobne realizoval domáci maliar v priebehu prvej polovice 14.storočia, nachádzame v Ruskinovciach odlišné riešenie cyklu, možno predznamenávajúce jeho ďalšie varianty v domácej redakcii. Jednotlivé výjavy boli rámované samostatne ako kompozičné celky a vzájomne oddeľované iluzívnym rámom bez dekoratívnej ornamentiky. Celkový nový typ dekoratívnej ornamentiky bol však uplatnený po obvodě stien v ich spodnej soklovej časti. Voľne, od ruky maľovaná ornamentika vychádzala zo základného motívu špicatého štvorlistu vpísaného do

kosoštvorca, ktorý sa diagonálne opakoval po celej ploche steny do výšky dospelej postavy.

Ruskinovské maľby nepochybne tvorili veľmi dôležitý doklad rozvoja a vývinu monumentálnej maľby na Spiši, najmä v období prvej polovice 14.storočia a podľa ďalších fragmentov malieb pravdepodobne aj z obdobia po prestavbe kostola na dvojloďie, z priebehu 15.storočia. Je tragickou skutočnosťou, že v nedávnej dobe bol kostol demolovaný a tento potrebný a dôležitý článok definitívne zanikol.

Podobná, len o málo radostnejšia je situácia pri veľmi fragmentárne a zle čitateľných maľbách vo Vítkovciach. Aj tu je zachovaná časť výjavu ladislavskej legendy, vychádzajúca z veľkolomnického príkladu. Podstatne menšia plocha nedovolila maliarovi rozvinúť celú monumentalitu výjavu, jednotlivé scény sú chápané



Ukrižovanie na tympanóne južného portálu v Žehre, 60.-70. roky 14.stor.
Foto J.Sedlák

v schematickej skratke s badateľnou postupujúcou rus-tikalizáciou maliarskeho spracovania.

Preferovanie kresbovej línie, schematická štylizácia drapérií a celková prevažujúca plochosť formy, ktorá pretrváva vo Vítkovciach, je charakteristická pre veľmi zle čitateľné fragmenty nástenných malieb v severnej prístavbe kostola vo Veľkej. Súčasný zlý stav nedovoľuje presnejšie určenie, možno iba predpokladať, že tu pôvodne boli výjavy christologického cyklu, ale z jednotlivých fragmentov figúr vyplýva pravdepodobná súvislosť s maliarskymi prejavmi prvej vrstvy, s prejavmi obdobia do konca prvej polovice 14.storočia. Okrem iného sa tu objavuje ornamentálny motív kosoštvorcov, nápadne príbuzný motívu v Ruskinovciach a technická stránka realizácie maľby je adekvátne maľbám vo Vítkovciach.

Rozvoj monumentálnej maľby na Spiši v prvej polovici 14.storočia a stále vzrastajúcu potrebu maliarskych realizácií v sakrálnych interiéroch možno dokumentovať na štýlových premenách malieb, ktoré prechádzajú od príkladov, bezprostredne ovplyvnených vyspelou kultúrou talianskych centier až po domáce zľudové varianty, ktoré však svojou bezprostrednosťou a výrazovou silou v konečnom dôsledku za vyspelými príkladmi nezaostávajú. Charakteristickou ukážkou je takmer intaktné zachovaná maľba s námetom Korunovania P.Márie na severnej stene presbytéria v Pongrácovciach. Jasná, až pestrá farebná skladba zdôrazňuje lapidárnu, presne vedenú líniu obrysovej kresby hlavných protagonistov - Krista a P.Márie práve tak, ako

u dvojice flankujúcich anjelov v dlhých splývavých rúchach. Zdôraznenie veľkých hláv postáv vychádza ešte stále z byzantskej tradície a celkový spôsob maľby nevy-lučuje ani inšpiráciu veľkolomnickou ladislavskou legendou, najmä v pevnej obrysovej stavbe. Ako celok pôsobí maľba mimoriadne sviežim, dekoratívnym dojomom pripomínajúcim - napriek zdanlivej nelogickosti tohto prirovnania - pestrofarebnú výzdobu západoslovenských a moravských ľudových džbáňok.

Výrazná ornamentalizácia tvarov, príznačná pre Korunovanie P.Márie z Pongrácoviac, sa v podobnom rozsahu uplatňuje u rozsiahlejšieho christologického cyklu a ďalších výjavov v nevelkom vidieckom kostole v Gánovciach. Napriek reálnej možnosti datovania do prvej polovice 14.storočia sa gánovské maľby odlišujú od predchádzajúcich realizácií, v ktorých ešte stále môžeme badať vplyv "veľkej trojky", reprezentovaný Spišskou Kapitulou, Dravcami a Veľkou Lomnicou. Spoločný je iba základ v prežívajúcej byzantskej tradícii, ktorá sa okrem typológie základných figurálnych schém v Gánovciach prejavuje naprostým nezaujmom o priestorové riešenie obrazu. Byzantizmy sa tu však objavujú v podobe, ktorú sprostredkovalo západné, prípadne stredoeurópske umenie. Orientáciu gánovských malieb je potrebné hľadať viac v nemeckých oblastiach, aj keď vlastná realizácia je zrejme prácou domáceho maliara. Celková plochosť a dekoratívnosť, zdôrazňovaná kresbovou ornamentalizáciou detailov, ako sú vlasy a fúzy postáv, spolu s pôvodne živým koloritom prezrádzajú značný stupeň zľudovenia, ktorý však dôsledným zaplnením obrazovej plochy nedosahuje bezprostrednosť a pôsobivú jednoduchosť malieb v Pongrácovciach.

Svojou odlišnou orientáciou skôr k západno- a stredoeurópskym podnetom gánovské maľby dokladajú, že vývoj monumentálnych maliarskych prejavov v prvej polovici 14.storočia na Spiši nebol jednoznačne podmienený najvýraznejším prúdom zmienenej "veľkej trojky". Naopak, ani nevyklúčujú možnosť continuity so staršou, románskou vrstvou maliarskych prejavov, ktorú na Spiši skôr predbežne tušíme. Že toto tušenie nie je bez oprávnenia, dokladajú fragmenty legendy o sv.Mikulášovi z Veľkej Lomnice, ktorých slohová orientácia, pokiaľ sa dá zo súčasného stavu usudzovať, opäť smeruje viac k západným, prípadne stredoeurópskym vplyvom. Isté však je, že k plnej symbióze južných talianskych a západných - stredoeurópskych podnetov dochádza najmä v druhej polovici 14.storočia. Spojenie týchto

dvoch prameňov prerastá vo výrazný prúd maliarskej produkcie na Spiši, ktorý vrcholí prejavmi internacionálnej gotiky v samom závete 14.storočia.

Širší prúd monumentálnej maliarskej produkcie v 14.storočí

Z dnešného pohľadu na stredoveké umenie Spiša v 14.storočí bol jeho rozvoj okrem architektúry azda najvýraznejší v oblastiach nástennej maľby a čiastočne drevenej skulptúry. Popri vlastnom charaktere monumentálnej maľby ako techniky, zaručujúcej značnú životnosť jej prejavov, nám frekvencia zachovaných pamiatok napovedá, že to bola práve nástenná maľba, ktorá si v oblastiach maliarskej tvorby ešte stále zaisťovala vedúce postavenie. Viac-menej definitívne konsolidované územie Spiša poskytovalo v druhej polovici 14.storočia dostatok príležitostí k novým realizáciám v existujúcich, predbežne nevyzdobených, ako aj v novovznikajúcich stavbách, prípadne v prestavbách starších, predovšetkým sakrálnych objektov. Napriek relatívne značnej frekvencii - vzhľadom k ostatným oblastiam Slovenska - nových realizácií nástenných malieb, narážame pri ich hodnotení stále na výraznú medzerovitost', ktorá neumožňuje postihnúť plynulého vývoja, prípadne logickej konštrukcie vývinu. Maľby tohto obdobia vykazujú mimoriadnu rôznorodosť a názorovú a výtvarnú pestrosť. Rôznorodosť svedčí o skutočne širokom prúde maliarskych monumentálnych realizácií, ktoré podmienovali križujúce sa podnety z najrozličnejších smerov, spolu s nepochybne vznikajúcim domácim tvorivým potenciálom. Táto situácia nie je typická iba pre Spiš, s podobným vývojom sa stretávame aj v iných oblastiach stredovekého Uhorska či strednej Európy. Práve stredná Európa sa už svojou polohou logicky stáva priestorom, kde symbióza podnetov vyspelých oblastí spolu s vkladom miestneho, domáceho tvorivého potenciálu vytvára špecifický štýl maliarskej tvorby. Popri pretrvávajúcom preferovaní kresby ako hlavného výrazového prostriedku patrí k špecifickým znakom tohto stredoeurópskeho štýlu vzrastajúci záujem o priestorové riešenie kompozičných celkov. Figurálne výjavy sú dopĺňované náznakom iluzívnych architektúr, kombináciou zbiehavej a rovnobežnej perspektívy sa zdôrazňuje hĺbka priestorov, v ktorých sa dej odohráva.

Jednou z prvých realizácií, v ktorých sa objavujú nesporné počiatky nového štýlového zamerania je výmaľba presbytéria v Podolínci. Novostavba kostola, vzniklého krátko pred polovicou 14.storočia, bola pravdepodobne bezprostredne po dokončení vyzdobená mimoriadne rozsiahlym christologickým cyklom, doplneným o niekoľko menej frekventovaných ikonografických motívov. Jednotlivé scény sú spracované so značnou akčnou dynamikou a celková naratívnosť biblických príbehov je prízvukovaná množstvom detailov, odpozorovaných zo súdobého života, či už ide o detaily odevov, kónských postrojov alebo pomerne častých iluzívnych architektúr, zakomponovaných do scén.

Zmysel pre epickú šírku rozprávania je charakteristickým rysom podolínskeho maliara, ktorého skutočné kvality sú však znehodnotené razantnou celoplošnou premaľbou zo začiatku 20.storočia. Pôvodnú farebnosť iba tušíme a väčšina ornamentálnych dopĺňujúcich motívov nesie typické rysy historizujúceho eklektizmu. S tým istým maliarom sa asi stretávame aj pri maľbách severnej steny lode v Poprade, ako o tom svedčí podobne do širokého pásu rozvinutá kompozícia Príchodu a Kľaňania sa troch kráľov alebo charakteristická, výrazne kresbovo poňatá figúra Krista zo scény Kristus pred Pilátom. Táto súvislosť je však opäť skôr tušená, nakoľko popradské maľby sú zatiaľ známe iba z rozmerovo veľmi obmedzených sond a ich súčasný stav, podobne ako v prípade Podolínce, pripúšťa len hypotézy.

Do relatívne rovnakej podoby, prípadne do obdobia ešte pred polovicou 14.storočia môžeme klásť viac-menej osamotený votívny obraz s Ukrižovaným v kostole v Hrabušiciach. Na pomerne malej ploche neskororománskeho tympanónu pôvodného, južného vstupu do kostola je Ukrižovaný medzi P.Máriou a sv.Jánom, doplnený o postavu sv.Vavrinca, patróna kostola a drobnú figúrku donátora s pútnickou kapsou na pleci a palicou. Textová páska pri donátorovi je, žiaľ, nečitateľná. Zaujímavým detailom sú štylizované stromy, rytmizujúce plochu výjavu, ktoré spolu s lebkou pri päte kríža identifikujú prostredie Kalvárie. Vo vlastnom maliarskom spracovaní zostáva pomerne silná obrysová kresba, ale farebné riešenie, vychádzajúce z kontrastu tehlovočerveného pozadia so svetlými okrami v maľbe drapérií a Kristovho korpusu dodáva celku plastickosť a do istej miery aj priestorovú hĺbku.

Celý, pomerne nenáročný výjav je po obvode polkruhovej archivolty lemovaný ornamentom zalamovanej pásy. V rytmizovaní plochy kompozície motívom stromčekov badať isté reminiscencie na prvú vrstvu maliarskych prejavov na Spiši. Spojenie gotického lineárizmu s plastickou modeláciou tvarov farbou však hrabušického maliara zaraďuje skôr ako jedného z prvých predstaviteľov stredoeurópskeho štýlu v osobitej, domácej redakcii.

Príbuzne koncipovaná scéna Ukrižovania, umiestnená tiež v tympanóne, je v maľbe južného, už gotického portálu v Žehre. Tu je scéna redukovaná na výjav Ukrižovaného medzi P.Máriou a sv.Jánom a náznak priestorového riešenia preberá iluzívny horizont pozadia, tvorený mestskou hradbou. Takmer totožnú kompozíciu s rovnakým riešením pozadia nachádzame v maľbe Ukrižovania zo sakristie minoritského kostola v Levoči, ktorá výjav v Žehre časovo predchádza. Je pravdepodobné, že minoritské Ukrižovanie sa stalo predobrazom výjavu v Žehre a to predovšetkým v zmysle prevzatia kompozičnej schémy. Vlastné maliarske spracovanie je preda len odlišné. Jednoduchá maľba tympanónu priamo súvisí s rozsiahlymi, celý vnútorný plášť pokrývajúcimi maľbami žehrianskeho presbytéria.

Celková koncepcia malieb s motívami christologického cyklu na zvislých stenách presbytéria, s dôslednou výzdobou klenby a pokrytím špalety víťazného oblúka medailónmi a polopostavami prorokov je v spišskom prostredí menej obvyklá. Takýto systém vnútornej výzdoby je typický pre maliarsku produkciu susedného Gemera v druhej polovici 14.storočia. Analógie s gemerskou maľbou sú natoľko výrazné, že v prípade maliara christologického cyklu žehrianskeho presbytéria môžeme predpokladať priamu účasť príslušníka dielne Majstra ochtinského presbytéria. Táto dielňa v 60.-80. rokoch 14.storočia realizovala v Gemi rad významných malieb a tvorba jej hlavného protagonistu, Majstra ochtinského presbytéria položila základ osobitej maliarskej školy, ktorá najmenej po dobu jednej generácie v Gemi pôsobila.³³

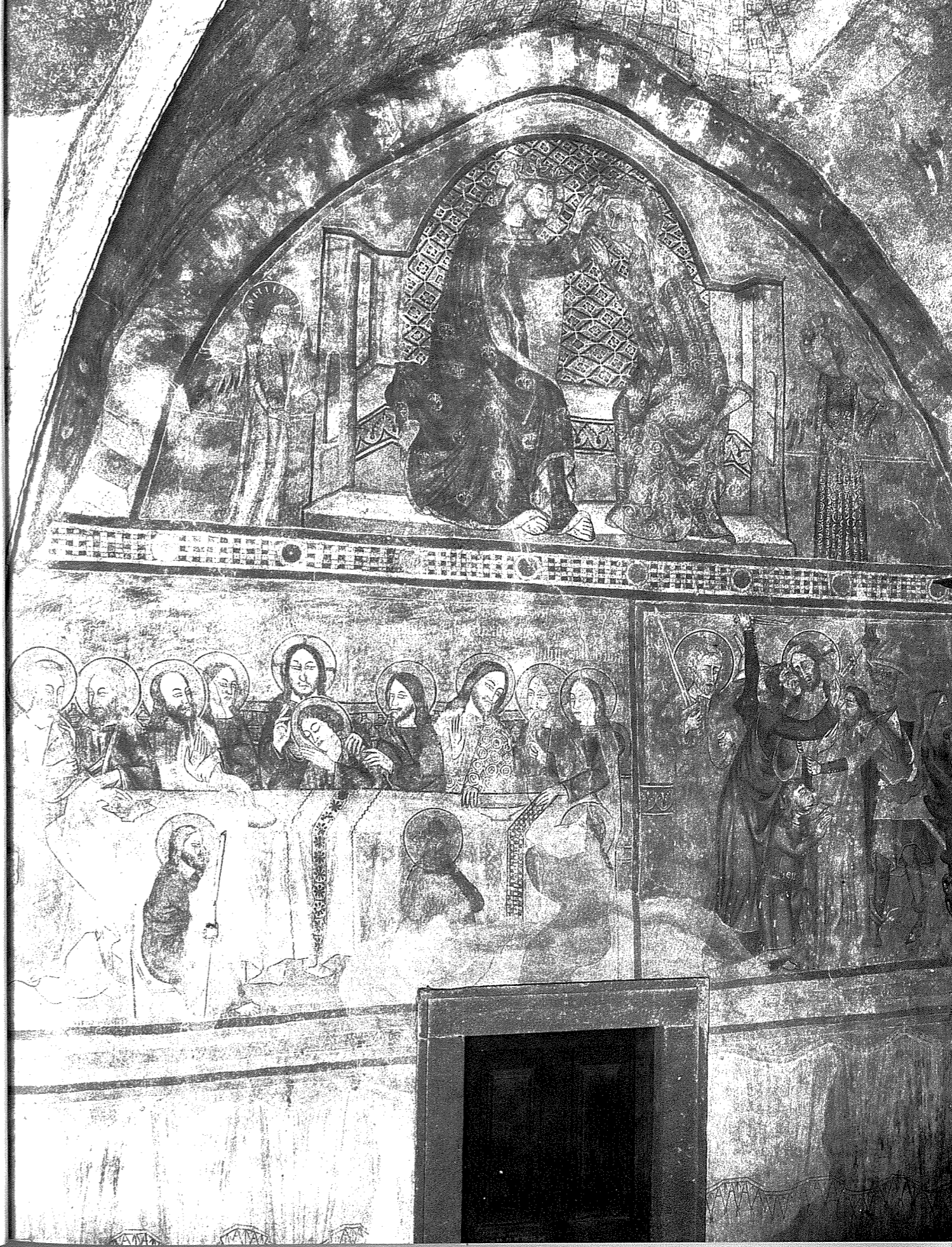
S väčšou časťou produkcie dielne Majstra ochtinského presbytéria práve tak, ako so staršími maliarskymi realizáciami gemerského regiónu musel byť maliar žehrianskeho presbytéria veľmi dôverne oboznámený. Dokladá to nielen typológia figúr a spôsob maľby tváří, vychádzajúce z príkladu Majstra ochtinského presbytéria, ale aj celé kompozičné celky, nadväzujúce na

staršie gemerské maľby, realizované pravdepodobne talianskymi maliarmi. Frapantná zhoda v kompozičnom riešení sa objavuje pri výjave Poslednej večere, ktorá je nepochybne derivovaná z monumentálne riešenej Poslednej večere v Plešivci.³⁴ Napokon, z príkladu plešiveckých malieb pochádza tiež ornamentálny pás s geometrickým motívom kosmatského typu a širší, gemerský pôvod treba predpokladať v častom používaní dopĺňujúcich ornamentov v drapériách žehrianskych figúr. Rovnako nezanedbateľné sú technologické aspekty, ktoré maľby žehrianskeho presbytéria jednoznačne približujú gemerským maľbám z obdobia ich najväčšieho rozkvetu.

Popri maliarovi christologického cyklu s predpokladanou príslušnosťou alebo výškolením v dielni Majstra ochtinského presbytéria sa najmä v maľbách klenby realizuje ďalší maliar, ktorého môžeme označiť za pomocníka hlavného majstra. S motívami Abrahámovho lona, Krista Sudcu v mandorle, Madonou s dieťaťom medzi anjeli alebo Najsvätejšou Trojicou v type trojtvárového božstva sa stretávame viac-menej bežne v gemerských maľbách tiež, ale v Žehre je ich výtvarné spracovanie podstatne rustikalizovanejšie. Tento kvalitatívny odstup je badateľný aj pri porovnaní s maľbami christologického cyklu. Okrem toho maliar v kompozíciách využíva staršie, byzantské predlohy, badateľné v zobrazení Madony s dieťaťom v tradičnom type *Platifery* a hlavne v archaickom stvárnení Najsvätejšej Trojice ako troch samostatných hláv, vyrastajúcich z jedného tela. Gemerská maľba prináša výtvarne pokročilejší typ trojtvárového zobrazenia (Ochtiná) a rovnaký typ sa po roku 1400 objavuje na Spiši v skulptívnom stvárnení juhozápadného svorníka klenby kostola vo Veľkej Lomnici. Tradičné vzájomné a iste úzke vzťahy Spiša a Gemera teda možno dokumentovať i v oblasti monumentálnej maľby, aj keď výraznejšie iba v prípade presbytéria a tympanónu v Žehre. Ich datovanie sa príliš nezdá od hlavného prúdu gemerských realizácií, môžeme ich zaradiť do 60.-70.rokov 14.storočia.

Vplyv gemerskej maliarskej produkcie tohto obdobia bol priznaný výzdobe severnej steny lode a presbytéria kostola v Švábovcích (V.Dvořáková).³⁵ Aj keď pripustíme určitú afinitu, domnievam sa, že ide skôr o základné východisko v talianskej maľbe trecenta, ktoré je

Maľby na severnej stene presbytéria v Žehre, 60.-70. roky 14.stor. Foto J.Sedlák





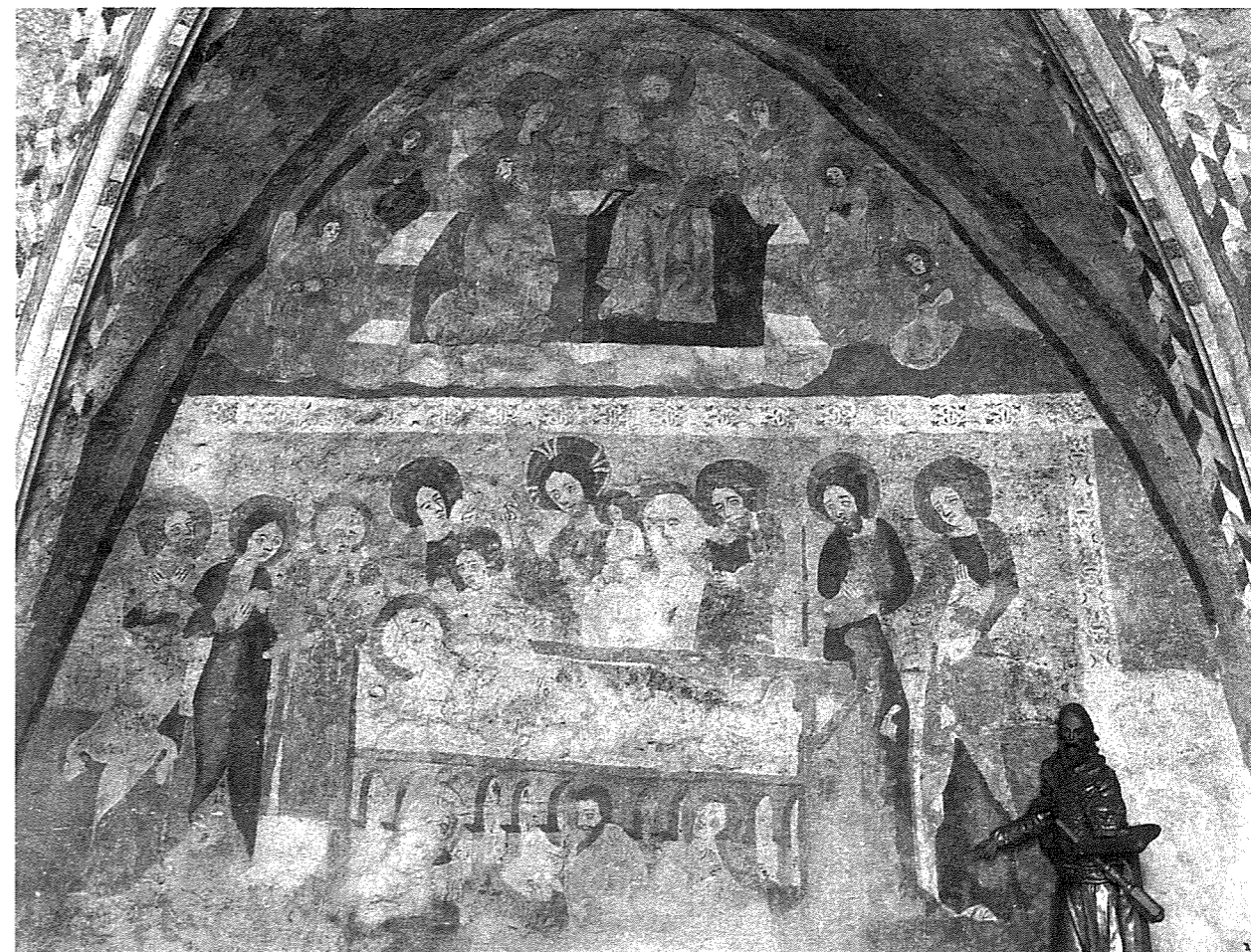
Snímanie z kríža na severnej stene lode v Švábovciach, 70.-80. roky 14.stor. Foto J.Sedlák

spoločné tak švábovským, ako aj gemerským maľbám a navyše je tu fakt, že švábovské maľby pochádzajú z dvoch časových etáp a pravdepodobne sú dielom viacerých maliarov. Predbežne nepovšimnutý zostal drobný fragment pri sanktuáriu v presbytériu s motívom troch spiacich panien, ktorý svedčí o niekdajšej existencii snáď celého cyklu o sv.Mikulášovi. Dôraz na kresbové hodnoty vo fragmente troch hláv dievok dovoľuje predpokladať, že ide o najstaršiu časť výzdoby, vzniklú krátko po polovici 14.storočia. Ďalšie maľby už vznikajú prakticky paralelne, sú však dielom zrejme dvoch maliarov.

Maliara presbytéria, autora mučeníckych scén, považujem za charakteristického predstaviteľa spomínaného stredoeurópskeho štýlu. V jeho maľbách možno postihnúť typickú severskú gotizáciu podnetov talianskej maľby trecenta, ktorá sa objavuje aj v dielach Majstra ochtinského presbytéria a jeho dielne a s ktorou sa stretávame aj v ďalších realizáciách v rámci stredovekého Uhorska, napríklad v maľbách v Maconke, Kiszombore, Csarode, Necpaloch, v druhej vrstve malieb z Dechtíc a inde. Charakteristická je aj technická stránka malieb, akási kombinácia klasickej techniky fresky s maľbou secco a s často sa objavujúcimi plasticky nanášanými nimbami svätcov. Maľbám tohto prúdu je spoločná znalosť maliarskej produkcie talianskeho trecenta, získaná snáď z autopsie, ale iste aj prostredníctvom malieb, realizovaných talianskymi vagantnými umelcami na území Uhorska, pretavená vlastnou invenciou do

radu variánt v osobitej verzii. V tomto zmysle by sa dalo uvažovať o prípadnom ovplyvnení maliara švábovského presbytéria gemerskou maľbou, možno priamo prácami Majstra ochtinského presbytéria. Spoločné je hlavne modelovanie tvarov farbou, badateľné vo švábovských drapériách, ktorým dodáva plasticitu a objemovosť niekoľko odtieňov základnej farby, postupne zosvetľovaných a navyše akcentovaných kontrastnou farbou v náznakoch záhybov a prehybov rúch. To je však spoločné aj značnej časti malieb z druhej polovice 14.storočia, ako nás o tom presvedča veľmi príbuzný cyklus podobných, mučeníckych scén z presbytéria kostola v neďalekom Nowom Sączu (Poľsko), datovanom do obdobia okolo roku 1360.³⁶ Rozdielny je tu základný kánon figúr, vysokých štíhlych postáv, zachovávajúcich akúsi statickú vážnosť a obradnosť, prízvukovanú aj nevýrazným, farebne odlíšeným horizontálnym riešením obrazového priestoru. Práve riešenie priestoru, domnievam sa, odlišuje maľby v presbytériu od malieb severnej steny lode. Napriek zlému stavu zachovania možno v christologickom cykle, v jeho jednotlivých scénach, badať evidentnú snahu o postihnutie prostredia tak vo forme krajiny, zvýraznenej pahorkovitým terénom s vegetáciou, alebo interiérov. Vlastné výjavy považujem za dynamickejšie, expresívnejšie a pomerne značné odchýlky od postupu maliara presbytéria sú badateľné v maľbe tváří christologického cyklu, ktoré v expresívnej skratke vyjadrujú citovú účasť na zobrazenom deji. Reštaurátorský zásah a fragmentárny stav celej výzdoby švábovského kostola z väčšej časti zotrel rozdiely, vystupujúce až pri veľmi detailnej prehliadke. Možno predpokladať, že s výnimkou fragmentu troch spiacich panien pri sanktuáriu vznikla celá výzdoba v jednej, rovnakej časovej vrstve. Spoločným rysom malieb zostáva ich príslušnosť k širšiemu, skôr osobnostne diferencovanému prúdu stredoeurópskeho štýlu a ich datovanie vymedzujú 70.-80. roky 14.storočia.

V zásade rovnakú príslušnosť a datovanie len málo predchádzajúce švábovské maľby treba priznať rozmernej dvojici výjavov Korunovania P.Márie a Smrti P.Márie na severnej stene presbytéria v Batizovciach. Pokiaľ sa dá súdiť zo súčasného stavu, batizovský maliar pracuje s veľkými plochami nanášaného farby a s obmedzenou modeláciou tvarov, ktoré sú presne vymedzené obrysou kresbou. Celková kompozícia a niektoré detaily prezrádzajú, že batizovský maliar sa možno bezprostredne inšpiroval rovnakou dvojicou



Smrť a Korunovanie P.Márie na severnej stene presbytéria v Batizovciach, 60.-70. roky 14.stor. Foto J.Sedlák

výjavov na severnej stene presbytéria kostola monoritov v Levoči. Levočská, podstatne zovretejšia kompozícia, realizovaná na nesporne vyššej maliarskej úrovni sa stala predobrazom a zrejme jej prostredníctvom sa do batizovského obrazu dostávajú vzdialené talianizmy, badateľné v celkovej koncepcii kompozície. Batizovská maľba je charakteristickým príkladom postupujúcej rustikalizácie pôvodného ikonografického celku, prevzatého z druhej ruky umelcom skromnejšieho talentu, ktorý pôvodnú monumentálnu a veľkorysú koncepciu rozdrobil pridaním ďalších figúr na stále ešte pôsobivú, ale predsa len ťažkopádnu maľbu. V istej závislosti na levočskom predobraze môžeme batizovskú kompozíciu datovať do obdobia 60.-70. rokov.

Podstatne výraznejší proces rustikalizácie je zjavný v ďalšej batizovskej maľbe, v kompozícii Živého kríža na exteriérovej južnej stene lode. Ukrižovaný medzi

P.Máriou a sv.Jánom je obklopený nástrojmi Kristovho umučenia, maľovanými v schematických skratkách a s výraznou farebnosťou, kontrastujúcou s monochrómym pozadím celého výjavu. Skôr poloľudová maľba s nesporným dekoratívnym účinkom je podstatne mladšia ako maľby v interiéri batizovského kostola. Napriek indiferentnému, až naivizujúcejmu spôsobu maliarskeho prednesu je to najmä repertoár Arma Christi, v podobne širokom zastúpení objavujúci sa až koncom 14.storočia, ktorý dovoľuje do približne rovnakej doby, prípadne do obdobia okolo roku 1400 klásť celý výjav. Batizovská exteriérová maľba má hlavne v schematickosti a výtvarnej pokleslosti silne zľudovelej polohy istú paralelu v motíve Ukrižovania z malopoľských Skotník, datovanom do obdobia okolo roku 1380 (Skotniki Sandomierskie).³⁷

Do širšieho prúdu maliarskych realizácií druhej polovice 14.storočia patrí fragmentárne zachovaná maľba s postavou sv. Antona Pustovníka v Spišskej Belej. Vo figúre pustovníka a drobnej postavičky donátorky pri jeho nohách prevláda kresbové spracovanie pomerne širokou štetcovou líniou, ktorá bola pôvodne skôr kolorovaná farbou, dnes zachovanou iba v minimálnych zvyškoch. Malý rozsah fragmentu umožňuje len rámcové zaradenie, zrejme až do záveru 14.storočia.³⁸

Zatiaľ stále predbežné zostáva hodnotenie malieb farského kostola v Poprade. Kým niektoré časti malieb (Príchod a Kľaňanie sa troch kráľov na severnej stene lode spolu s postavou Krista pri ostení okna severnej steny) vykazujú istú súvislosť s maliarskou výzdobou kostola v Podolínci, ich prevažná časť, hlavne maľby v presbytériu sú už viac orientované na prejavy internacionálneho slohu, ktorý v závere 14.storočia zvolna prekrýva domáce varianty stredoeurópskeho štýlu. Túto charakteristiku a datovanie krátko pred alebo okolo roku 1400 podporuje v sonde odkrytý detail z kompozície Posledného súdu so skupinou hriešnikov. V bohate diferencovanej typológii tváril zachytil maliar duševné stavy zatratených, od zúfalstva cez rezignáciu až po nechápajúce bláznovstvo, to všetko umocnené pestrou farebnou paletou. S podobným typologickým repertoárom tváril sa stretávame v slovenskej maľbe iba v rovnamej kompozícii v Čeríne, pričom čo do rozmanitosti a výtvarných kvalít zostáva popradská maľba predbežne osamotená. Zistenia ohľadne popradských malieb sú len predbežné, vychádzajúce zo sondážnych prác v nedávnej dobe (1989). Nie je vylúčené, že ich celkové odkrytie a reštaurátorské zhodnotenie prinesie rad prekvapení a obohatenie základného fondu stredovekých nástenných malieb.³⁹

Do záveru 14.storočia je zvyčajne kladená pomerne rozsiahla výzdoba presbytéria v Krížovej Vsi. Christologický cyklus, pokrývajúci celý vnútorný plášť je však silne znehodnotený razantnou premaľbou, ktorá nedovoľuje bližšie postihnúť koloritu ani pôvodného slohového výrazu malieb. V niektorých prípadoch sú dokonca jednotlivé scény doplnené evidentnými novotvarmi, s pôvodnými maľbami naprosto nesúvisiacimi.⁴⁰ Zdá sa, že najmenej premaľovanou scénou je Ukrižovanie, budované pevnou obrysou líniou rutinovaným maliarom. Istý vzťah k tejto maľbe môžeme priznať podobne koncipovanému Ukrižovaniu, zachovanému tiež iba vo fragmentárnom stave na východnej stene zámockej

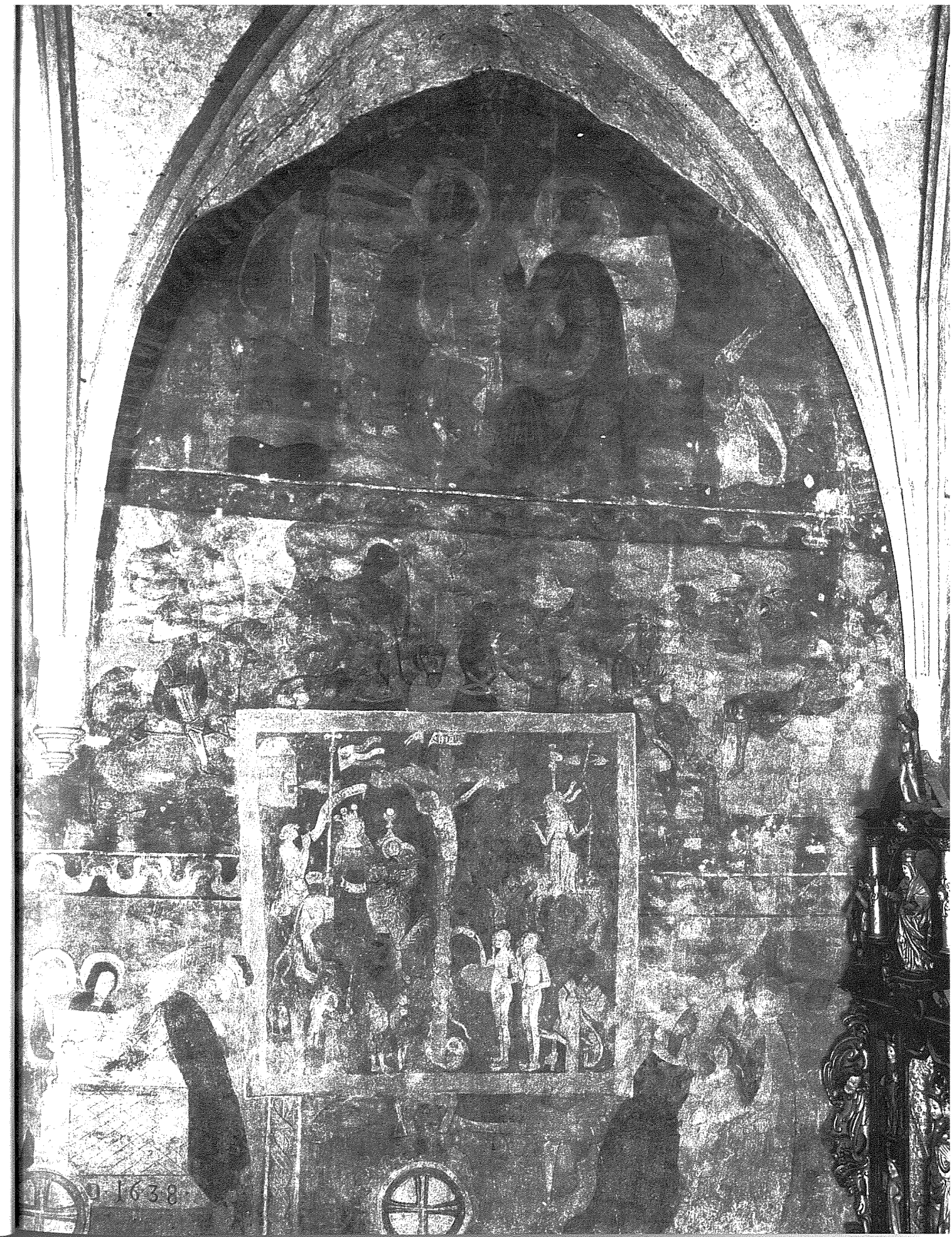
kaplnky v Niedzici.⁴¹ Vzájomné porovnanie je iste relativizované veľmi zlým stavom malieb, ale pravdepodobnosť datovania do 90. rokov 14.storočia je v oboch prípadoch reálna.

Vlna radikálnych prestavieb spišských kostolov na charakteristické dvojložia, prebiehajúca väčšinou v druhej polovici 14.storočia, mnohé staršie maľby znehodnotila (Veľká Lomnica, Ruskinovce, Poprad?), avšak podmienila aj vznik nových. Okrem pravdepodobne rozsiahlejšej výzdoby presbytéria v Spišskej Belej, z ktorej sa, žiaľ, zachoval iba spomínaný fragment, dochádza k jednej z najvýznamnejších realizácií pri druhej fáze malieb v Žehre. Domnievam sa, že práve tu sa zachoval takmer unikátny príklad dobového zopätia myšlienkového a symbolického zmyslu architektúry s nástennou maľbou.

Jedným zo symbolických podtextov koncepcie dvojloďového priestoru so stredovou podporou bola predstava stromu života, vyrastajúceho uprostred rajskej záhrady. Strom života je aj stromom poznania, pri ktorom došlo k prvému hriechu Adama a Evy. Tak, ako je Starý zákon predobrazom Nového zákona, tak aj strom života je predobrazom stromu smrti a nového života - kríža, na ktorom skončil Kristus. Táto základná myšlienka typologickej paralely medzi Starým a Novým zákonom, zdôrazňovaná vždy typom a antitypom: strom života - strom smrti, hriech - vykúpenie, Adam - Kristus, v architektonickej koncepcii dvojložia so stredovou podporou iba naznačená, je v Žehre doplnená maľbou s námetom Živého kríža, ktorá, v mysticko-symbolickej rovine, typologický paralelizmus rozvádza.⁴²

Žehrianska maľba Živého kríža na severnej stene lode už vo svojom kompozičnom rozvrhu zdôrazňuje neustálu dvojpolarnosť zobrazených symbolov, ktorá napriek zdanlivej zašifrovanosti bola stredovekému človeku celkom zrejماً. Stredom kompozície je zelený, rozvetvený strom - živý kríž, ktorého plodom je telo Ukrižovaného, ale ktorý je aj stromom poznania - stromom prvého hriechu. Symbolická os živého stromu, určujúca základnú paralelu hriech - vykúpenie, rozdeľuje celú kompozíciu do dvoch častí. Na ľavú (z pohľadu Ukrižovaného), symbolizujúcu svet tmy a hriechu a na pravú, svet milosti, nádeje a vykúpenia. Ľavú stranu reprezentuje postava Adama a Evy, berúcej jablko od hada a brána predpekla, na ktorú tlačie predĺžená ruka

Maľby na severnej stene lode v Žehre. 60.-70. roky 14.stor. Foto J.Sedlák



kríža kladivom. Nad nimi na oslovi s prečatými nohami a chrbtom ide stará žena so zviazanými očami, teda slepá a so zlomenou zástavou, ruka kríža jej zasadzuje smrteľnú ranu mečom. Symbolizuje Synagógu, zavrnutú nevestu Kristovu, Starý zákon, neschopný ďalšieho života. Protipólom na pravej strane je postava mladej ženy s víťaznou, vlajúcou zástavou a kalichom s eucharistiou, idúcej na tetramorfovi, zvierati, zloženom z leva, býka, orla a človeka, zo symbolov štyroch evanjelistov. Predstavuje Ecclesiu - cirkev, vyvolenú nevestu Kristovu, teda Nový zákon. V diagonále protipólom predpeklija je brána raja, ktorú otvára ruka kríža. Okrem drobného motívu vyhnaní z raja na ľavej strane dole je pri postave Ecclesie kľachiaca postava donátora s textovou páskou. Žiaľ, aj v tomto prípade je text dnes nečitateľný.

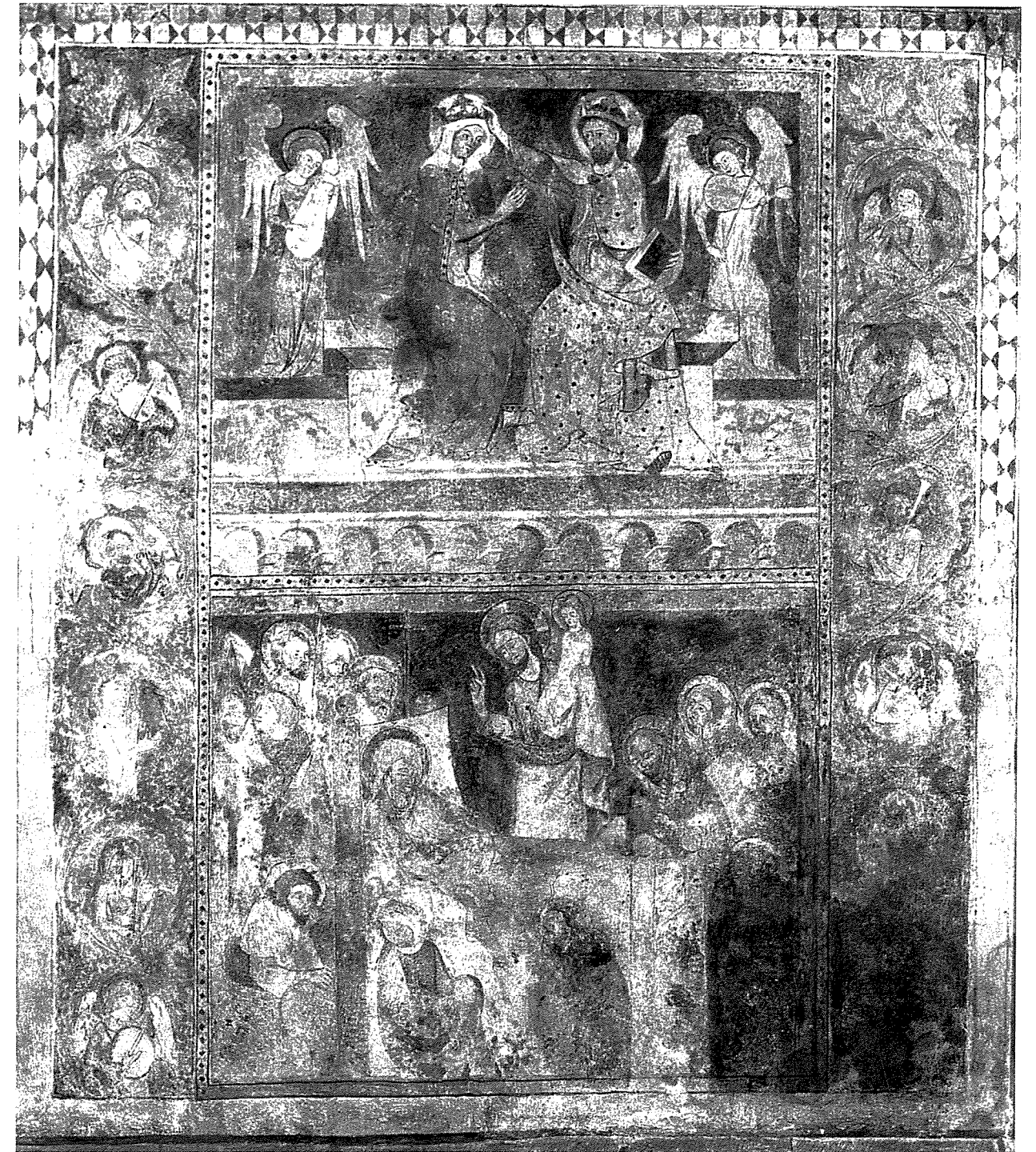
Symbolický význam celej kompozície podčiarkuje farebné riešenie, ktoré vychádza z červeného pozadia, pripomínajúceho Kristovu preliatu krv v kontraste so zeleným krížom a širokou škálou svetlých okrov v maľbe figúr. Celý výklad vykúpenia, ku ktorému môže dôjsť za predpokladu dodržiavania zásad pravej viery. Nepochybne sa tu tiež prejavuje polemika s dobovou eucharistickou herézou, ako o tom svedčí pomerne značné množstvo motivicky príbuzných maliarskych a sochárskych pamiatok. Popri na Spiši rozšírenom motíve vetvového - živého kríža v skulptívnom prevedení je to spomínaná maľba Živého kríža v Batizovciach a rovnakú tému mala dnes prekrytá maľba na exteriérovej stene kostola v Spišských Vlachoch. V žehrianskom prípade sa však táto motivika prejavuje v najpregnantnejšej podobe a navyše tu môžeme predpokladať ucelený program, nadväzujúci na celý interiér kostola, podmienený zrejme objednávkou vlastníka. Pri vstupe pôvodným južným portálom sa do zorného poľa diváka dostáva stredová podpora dvojlodia a pri logickom stúpajúcom pohľade na tryskajúce rebrá klenby sa pohľad zastaví pri erbe rodu Sigrayovcov, otočenom priamo proti pohľadu diváka. Druhý pohľad potom opäť logicky zachytáva celý výjav Živého kríža na severnej stene, kde sa znovu stretáva so Sigrayovcami, s postavou donátora. Spolu s ďalšou výzdobou je divákovi v rôznych symbolických rovinách predstieraná možnosť a nádej vykúpenia a len mimochodom je pripomenutý pozemský vládca, zeme-pán.

Vzájomné zopätie maľby a architektúry dovoľuje predpokladať, že kompozícia Živého kríža vznikla bezprostredne po dokončení prestavby kostola, teda v

závere 14.storočia. Napokon, na toto obdobie ukazuje slohový ráz maľby, istá schematickosť rozloženia jednotlivých motívov, figurálny kánon a prevažujúci kresbový štýl. Nesporne rovnaký myšlienkový podtext, ale aj slohovú príbuznosť vykazujú maľby rovnakého motívu v malopoľskej Koprzywnici, kladené opäť do závere 14.storočia. Spolu s maľbou Živého kríža vzniká v Žehre, tiež na severnej stene lode menej obvyklá kompozícia Piety, ktorej horizontálny typ znovu ukazuje na obdobie krátko predchádzajúce roku 1400. Farebná skladba obrazu je adekvátna maľbe Živého kríža, ale ide tu pravdepodobne o prácu iného maliara z rovnakej časovej vrstvy. Obe maľby sú značne poškodené, ale napriek tomu ich spoločným menovateľom je výrazne sa presadzujúci krásny sloh ako variant širšieho prúdu internacionálneho slohu. Práve o silnej inklinácii ku krásnemu slohu svedčí okrem formálnych prvkov predovšetkým fakt rýdzo kontemplatívneho zámeru žehrianskych maliieb z druhej etapy výzdoby kostola.

Do záverečnej fázy poklasickej gotiky z obdobia okolo, prípadne krátko po roku 1400 sa príklonom k prejavom internacionálneho slohu hlásia maľby v blízkych Bijacovciach. Kým maľby na severnej stene sakristie bijacovského kostola s motívom postáv apoštolov, zoskupených okolo centrálnej postavy žehnajúceho Krista pre svoj zlý stav nepodporujú veľmi toto určenie, cyklus ladislavskej legendy napriek fragmentárnemu zachovaniu poskytuje dostatok dôkazov.

Základný typ legendy, ako ho poznáme z azda prvej redakcie vo Veľkej Lomnici, je v Bijacovciach rozvinutý do náročnejšej podoby s množstvom figúr bojovníkov, so znázornením krajiny, množstva detailov vo výzbroji a s celkovým zdôraznením dramatickosti epického deja, až po záverečný drastický motív odrezanej hlavy kumánskeho vodcu, napichnutej na kôl. Po nesporne zaujímavých, ale po výtvarnej stránke skôr priemerných realizáciach sa v prípade bijacovského majstra stretávame s maliarom nevšedných kvalít. Jeho majstrovstvo je badateľné hlavne v diferencovaných tvárach bojovníkov, v snahe o postihnutie individuálnych čŕt. Psychologické zaujatie je zrejme v tvárach hlavných protagonistov, pokrivených nenávisťou a vysilujúcim bojom. Celý dej sa odohráva na pozadí skutočnej, iluzívnej krajiny s terénnymi nerovnosťami a s množstvom kvetín, pokrývajúcich bojové pole. Dramatickosť a dynamickosť výjavov je umocnená farbou, ktorá z modrého pozadia oblohy prechádza do širokej škály svetlých a tmavých okrov s častým



Smrť a Koninovanie P.Márie na severnej stene presbytéria minoritského kostola v Levoči, okolo 1330. Foto J.Sedlák

uplatňovaním bielej, doplnovanej a akcentovanej čiernou obrysovou líniou alebo tmavším červeným odtieňom v detailoch výzbroje. Farba je tu silným modelačným prvkom, dodávajúcim v rýdzo maliarskom spracovaní plasticitu tvarom a objemom.

V živom kolorite, v typoch jednotlivých postáv a vo vlastnom maliarskom spracovaní sa objavujú značné analógie s juhoitálskymi maľbami, najmä s dielňou, ktorá pracovala na hrade Runkelstein, ako na to upozornila V. Dvořáková.⁴³ Je pravdepodobné, že práve tu bolo východisko bijacovského majstra, ktorý prináša na Spiš skutočne vyzreté umenie internacionálneho slohu v oblasti monumentálnej maľby. Žiaľ, bijacovské maľby sa zachovali iba v piatich fragmentoch, navyše v povalovom priestore nad dnešnou loďou kostola a ich vizuálna prístupnosť je pre diváka značne obmedzená.

Prácu rovnakého majstra, okrem zle čitateľných malieb v presbytériu, zrejme predstavuje fragment, zachovaný pri vstupe do bijacovskej rotundy. Z dnes už len slabó viditeľného zvyšku figurálnej scény, z postavy s kniežacou čiapkou, pripomínajúcej postavu výjavu Mŕtvych pochovávať z cyklu Moralít v levočskom minoritskom kostole možno hypoteticky uvažovať o príbuznom cykle výjavov, blízkyh predpokladanej pohrebnej funkcii rotundy.

Len z fotografickej dokumentácie môžeme uvažovať o príslušnosti malieb vo Vyšných Repášoch do pravdepodobne rovnakého prúdu prejavov internacionálnej gotiky zo záveru 14. storočia. Pred rokmi čiastočne odkryté výjavy christologického cyklu vo Vyšných Repášoch boli opätovne zakryté vápenným náterom. Snáď rovnaké zaradenie prísluší aj prekrytým maľbám presbytéria kostola v Slatvine, kde sa staršia literatúra zmieňuje o prítomnosti cyklu ladislavskej bitky.

Hmatateľný dôkaz o existencii nástenných malieb (pravdepodobne zo 14. storočia) vo forme drobných zvyškov omietok, nájdených pri archeologickom prieskume kostola a kláštora na Kláštorisku nám síce poskytuje informáciu o technológii a zložení farieb, o type niekdajšej výzdoby si však môžeme urobiť iba hypotetickú predstavu. Zaujímavým faktom je skutočnosť, že zvyšky maľovaných omietok boli nájdené tak v suti kostola, ako aj v celách rehoľníkov.⁴⁴

Ďalšie maľby, datovateľné do širšieho prúdu produkcie 14. storočia poznáme iba zo zmienok v staršej literatúre. Sem patria objekty kostolov v Lomničke, Odoríne, Chraští nad Hornádom alebo v Spišskom

Bystrom. Dnešný stav úpravy interiérov týchto kostolov potenciálnu možnosť výskytu výzdoby nástennými maľbami nevyklučuje, ale ani nejako výraznejšie nepodporuje. V tomto zmysle zostáva ďalšie poznanie monumentálnych maliarskych prejavov na Spiši naďalej otvorené pre bádateľov nasledujúcich generácií.

Monumentálna maľba v mestskom prostredí - Levoča

Po celý stredovek je Spiš krajom s najhustejším mestským osídlením na Slovensku a zrejme aj v rámci celého uhorského štátu. Rozvoj mestského osídlenia rozhodujúcou mierou podmienilo kolektívne privilegium kráľa Štefana V. z roku 1271, umožňujúce vznik *Spoločenstva spišských Sasov*, teda výsadného územia pod osobitnou správou. Kým záver 13. storočia bol skôr obdobím konsolidácie novovznikajúcich miest, v priebehu nasledujúceho storočia dochádza k ich skutočnému rozvoju, istej hospodárskej prosperite a nepochybne tiež k pomerne značnému vývinu vo všetkých smeroch stredovekej kultúry. Rýchly rozvoj podmienilo aj potvrdenie pôvodného privilegia predstaviteľom novej dynastie na uhorskom tróne, Karolom Róbertom v roku 1317, a ďalšie kráľovské výsady, zaisťujúce najrôznejšie výhody obyvateľom a optimálne vplývajúce na hospodársky vývin spišských miest. Okrem Levoče, ktorá je už v prvom privilegii označená ako *civitas nostra capitalis*, teda hlavné mesto Spoločenstva spišských Sasov, dochádza k značnému rozvoju už v priebehu 14. storočia najmä v Kežmarku, Gelnici, Lubici, Vrbove, Spišskej Belej, Poprade, Veľkej a Spišskej Novej Vsi. S výnimkou Gelnice, ktorá sa konštituovala predovšetkým ako banské mesto, bola hospodárska prosperita ostatných založená hlavne na rozvoji remesiel a obchodu. Vďaka hodnotným výtvarným pamiatkam sú takmer všetky tieto lokality dostatočne známe a s niektorými sa stretávame aj pri hodnotení fenoménu spišskej monumentálnej maľby, žiaľ, vo väčšine prípadov iba vo fragmentoch niekdajšieho stavu.

Výnimku tvorí Levoča, kde sa práve v oblasti monumentálnej maľby zachoval dostatok príkladov, ktoré rozvoj mestskej kultúry a výtvarnej kultúry vôbec dokumentujú v najpregnantnejšej podobe. Determinujúcim faktorom tohto rozvoja v Levoči boli dve významné stavby, ktorých počiatky treba klásť do prvých dvoch desaťročí 14. storočia a ktorých celkový stavebný vývin prebiehal takmer po celé 14. storočie - rozsiahly komplex



Cyklus Moralít na severnej stene lode kostola sv. Jakuba v Levoči, okolo 1390. Foto J. Sedlák

minoritského kostola s kláštorom v juhozápadnej časti mesta a kostol sv. Jakuba v jeho samom strede.

Podľa nepotvrdenej správy Lányiho kroniky z 19. storočia minoritský kostol so zasvätením sv. Ladislavovi založil, prípadne rozšíril gróf Ladislav Dank v roku 1308.⁴⁵ V zásade možno toto datovanie akceptovať s tým, že hlavne od druhého desaťročia vzniká postupne tiež stavba kláštorného komplexu. Meno zakladateľa býva spájané s magistrom Ladislavom Dončom, zvolenským županom, podporovateľom mendikantských rádov a fundátorom mnohých stavieb na Liptove a v strednom Pohroní.⁴⁶ Stotožnenie Danka s Dončom je lákavé najmä preto, že v prípade magistra Donča ide o konkrétnu historickú osobnosť šľachtica, ktorý patril medzi *homines novi* Karola Róberta. Pôsobil v diplomatických službách a bol propagátorom anjouovskej politiky v Uhorsku, ale predovšetkým osobnosťou so značným kultúrnym prehľadom o súdobej Európe.

Paralelne s výstavbou minoritského kláštora a kostola vzniká, pravdepodobne tiež od konca druhého desaťročia 14. storočia, mestský farský kostol sv. Jakuba. Takmer úplná absencia písomných prameňov ponecháva sledovanie vývinu oboch stavieb iba v polohe hodnotenia z hľadiska slohovej kritiky.⁴⁷ Nie je bez zaujímavosti, že je to práve vnútorná výzdoba nástennými maľbami, ktorá do istej miery prispieva k rozlíšeniu jednotlivých

stavebných etáp a dokresľuje stavebný vývin minoritského komplexu i kostola sv. Jakuba. Kým stavebný vývin oboch stavieb je vo svojom architektonickom názore viac-menej jednotný a pri jednotlivých etapách sčasti môžeme predpokladať prácu rovnakej staviteľskej huty, maliarska výzdoba, ktorá je z časového hľadiska podobne paralelná, je takmer dôsledne dielom samostatných autorov zväčša s rozdielnou slohovou orientáciou a s odlišnými základnými východiskami slohového názoru. Táto pomerne značná diferenciacia, odhliadnuc od nepochybne značných strát pôvodného dokladového materiálu dovoľuje predpokladať, že napriek nemalému rozvoju levočskej kultúry 14. storočia tu ešte neboli také podmienky, ktoré by umožnili vznik domácej maliarskej dielne. Prevažná časť maliarskych realizácií je skôr dielom vagantných maliarov, prichádzajúcich na pozvanie a objednávku a po splnení svojej úlohy odchádzajúcich za ďalšími realizáciami. Táto prax, podmienená krátkodobou a menej častou vlastnou realizáciou maliarskeho diela, je bežná v takmer celej stredovekej Európe a príznačná pre podstatne väčšie mestské celky.

Na druhej strane však vieme, že práve maľby v Levoči zohrali inšpiratívnu rolu pri realizácii ďalších malieb na Spiši a svojim vplyvom zasahovali aj do vzdialenejších oblastí za hranice regiónu. Na inšpiratívnu úlohu predobrazu motívu Ukrižovania v maľbe žehrianskeho

tympanónu južného vchodu sme upozornili v predchádzajúcej kapitole. Scéna Ukrižovania zo severnej steny sakristie minoritského kostola je azda najstaršia zachovaná nástenná maľba v Levoči.

Základná kompozícia Ukrižovaného medzi P.Máriou a sv.Jánom vychádza zo staršej byzantskej predlohy. S rovnakými postavami a rovnakou gestikuláciou rúk sa stretávame napríklad v miniatúre žaltára viedenskej Österreichische Nationalbibliothek, kladeného na prelom 11. a 12.storočia, ktorého maliarska výzdoba je tradične označovaná ako *Arte byzantina*.⁴⁸ S viedenským Ukrižovaním je zhodný tiež korpuz Krista a typ kríža s nápisovou tabuľkou INRI. Novým, do istej miery neobvyklým prvkom je náznak priestorového riešenia mestskou hradbou, ktorá vytvára pozadie výjavu a vo svojej iluzívnej architektúre nesie pomerne výrazné románske motívy, predovšetkým združené okno so stredovým prútom. Zdôraznenie priestoru je byzantskému cíteniu cudzie, ale v tvárach P.Márie a sv.Jána sa objavujú silné reminiscencie na byzantskú typológiu a traktácia drapérií je akýmsi kompromisom medzi charakteristickou schematizáciou *manieri byzantina* a západoeurópskym kresbovým štýlom.

Tak, ako v prvej vrstve maliarskych realizácií na Spiši, i tu sa stretávame s maľbou výraznej orientácie k produkcii talianskeho trecenta, k podobne charakteristickému spájaniu starších byzantských predlôh a západných, gotických podnetov vo variante, ktorý je, ako sa domnievam, najbližší miniatúrskej produkcii začiatku trecenta v neapolskom prostredí. Maľba je navyše votívnym obrazom, čo dosvedčuje drobná postava kľáčaceho rehoľníka pri päte kríža, doplnená dnes nečitateľným nápisom. Fragment dedikačného nápisu FRT HO... naznačuje, že donátorom obrazu bol jeden z rehoľných bratov, príslušník minoritského rádu a nie je vylúčené, že svoju predstavu o obraze ponúkol maliarovi vo forme knižnej iluminácie. Datovanie obrazu sčasti dovoľuje tiež datovať dokončenie, prípadne vysvätenie tejto časti stavby, nakoľko na rovnakej vrstve a rovnakou technikou je realizovaná dvojica konsekračných krížov po stranách obrazu. Domnievam sa, že toto datovanie možno posunúť do konca dvadsiatych rokov 14.storočia, prípadne do obdobia okolo roku 1330.

Veľmi príbuzná situácia umožňuje do relatívne rovnakého obdobia okolo roku 1330 datovať tiež maľby na severnej stene presbytéria minoritského kostola. Na dosť rozsiahlej ploche, vymedzenej rámom, tvoreným

geometrickým ornamentom kosmatského typu sú umiestnené dva samostatné kompozičné celky nad sebou. V hornom poli Korunovanie P.Márie Kristom za prítomnosti dvoch anjelov s hudobnými nástrojmi po stranách a v dolnom scéna Smrti P.Márie s centrálne umiestnenou figúrou Krista, držiaceho dušu P.Márie v podobe malého dieťaťa. Obe kompozície sú vzájomne oddelené iluzívnym arkádovým vlysom a po stranách doplnené o polpostavy anjelov, hrajúcich na hudobné nástroje v medailónoch, prepletených akantovým listom. Použitá ornamentika, arkádový vlys a predovšetkým základná schéma kompozícií ukazujú jednoznačne na základnú inšpiráciu v talianskom umení prelomu ducenta a trecenta. Azda najznámejším príkladom evidentného predobrazu v kompozičnom riešení môže poslúžiť mozaika Jacopo Torritiho v hlavnej apside rímskeho chrámu S.Maria Maggiore a rad ďalších kompozícií, najmä vo výzdobe rímskych kostolov (napr. S.Maria in Trastevere - P.Cavallini). Vo vlastnom maliarskom spracovaní prevláda líniová kresba, do istej miery príbuzná predchádzajúcej kompozícii Ukrižovania, avšak už bez výraznejších byzantinizmov, čo je badateľné hlavne v celkom rozdielnej typológii tvári.

Napriek relatívne spoločnej dobe vzniku sú maľby v sakristii a na severnej stene presbytéria prácou dvoch rozdielnych maliarov, ktorých nepochybné spoločný je základ v talianskej maľbe záveru ducenta a nastupujúceho trecenta. Kým u maliara Ukrižovania môžeme predpokladať silnejšiu inklináciu k neapolskej miniatúrskej produkcii, maliar severnej steny presbytéria má svoje východiská v širšom prúde talianskej maľby začiatku trecenta, transformovanom do polohy kresbového štýlu západnej, prípadne stredoeurópskej orientácie. V oboch prípadoch však môžeme maľby považovať za prejav prvej vrstvy maliarskych realizácií na Spiši a v zásade ich pripojiť k charakteristickým prejavom neskoroklasickej gotiky.

Realizácia týchto maliieb pravdepodobne nadväzuje bezprostredne na dokončenie či vysvätenie príslušnej časti stavby. Rovnakú nadväznosť predpokladáme u fragmentárne zachovaných maliieb severnej časti krížovej chodby minoritského kláštora. Pôvodný ikonografický program tu iba tušíme, maľby boli rozdelené do

Výrez z cyklu Morallt, v hornej časti výjavy Nahých obliekať, Smädných napájať a Hladných sýtiť, v dolnej alegórie Závisti, Obžerstva a Smlistva, okolo 1390. Foto J.Sedlák





Výjav *Mřívých pochovávat* z cyklu *Moralít na severnej stene lode minoritského kostola v Levoči, okolo 1390. Foto J.Sedlák*

dvoch horizontálnych pásov a viac-menej samostatných výjavov. Figurálne výjavy sú doplnené iluzívnym architektonickým pozadím alebo náznakom krajiny. Silne poškodený stav malieb, navyše prekrytých súvislou a razantnou premalbou, neumožňuje jednoznačné určenie. Nahá ženská a mužská figúra pri strome naznačujú, že šlo o výjavy, súvisiace s prvým hriechom Adama a Evy. Aj tu zostáva dominantný kresbový štýl, ktorý spolu s predpokladaným dokončením ambitu dovoľuje vznik malieb klášť do obdobia okolo polovice 14.storočia.

Takmer paralelne s maliarskymi realizáciami v minoritskom kostole a kláštore dochádza k výzdobe nástennými malbami v mestskom kostole sv.Jakuba. Začiatky týchto maliarskych realizácií zostávajú stále hmlisté, azda najstaršiu vrstvu poznáme iba z malého fragmentu, odkrytého v spodnej časti severovýchodnej steny polygónu presbytéria. Na dobre a pevne vyhladenej prvej omietkovej vrstve boli sondážou obnažené dve postavy mužov pri poľnej práci - kosca a muža s hrablami. Obe figúry sú budované pomerne hrubou, pevnou obrysou líniou v prirodzených postojoch s miernym esovitým prehnutím. Farba skôr koloruje tvary a traktáciu drapérií, v ktorých dominuje kresbové spracovanie. Dôraz na kresbu a spôsob používania farby nabáda k predpokladu, že predlohu a inšpiráciu tu tvorila knižná maľba. Určitú afinitu vykazuje juhotalianska knižná maľba, najmä v typológii tvárí a celkovom chápaní figúr, ako je

reprezentovaná ilumináciami *Líviových Dejín Ríma* z parížskej Národnej knižnice, ktoré vznikli v osemdesiatych rokoch ducenta.⁴⁹ Rozsah levočského fragmentu však neumožňuje bližšiu komparáciu. Predbežne konštatujeme, že ide o prejav neskorej fázy kresbového štýlu s pravdepodobnou orientáciou k juhotalianskej knižnej maľbe a vznik fragmentárne zachovaných malieb radíme do štyridsiatych rokov 14.storočia.

Mimoriadne zaujímavá je ikonografia dvoch mužov, vykonávajúcich poľné práce. Azda jediným vysvetlením je tu zobrazenie cyklu mesačných prác, teda dvanástich výjavov, charakterizujúcich jednotlivé mesiace, v našom prípade nepochybne jún - sená ktorý tvoril akýsi doplnok k ďalšej, zvyčajne eschatologickej téme. S podobným cyklom sa v relatívne rovnakej dobe stretávame pri výzdobe spodnej časti apsidy oratória sv.Margity v dalmátskom Castelnovo, kde je nad týmto cyklom umiestnená maľba *Posledného súdu*. Minimálny rozsah našej sondy však nedovoľuje vysloviť definitívne stanovisko.

Tiež iba na hodnotenie torza sme odkázaní v prípade rozmerom veľkého, ale veľmi kvalitne spracovaného obrazu s motívom Ukrižovania medzi P.Máriou a sv.Jánom na východnej záverovej stene južnej lode kostola sv.Jakuba. Mäkká modelácia drapérií, tvorená rýdzo maliarskym spôsobom, modelovaním farbou a zosvetľovaním takmer monochrómneho žiarivočerveného základu, esovité prehnutie postáv s detskými tvármi a slonovinobiely inkarnát Kristovho korpusu, kontrastujúci s tmavomodrým neutrálnym pozadím, spolu s neobvyklým technologickým spracovaním a nevšednými výtvarnými kvalitami ohlasuje celkom novú orientáciu maliarskej tvorby.

Výjav Ukrižovania nesie všetky znaky vrcholnej fázy mäkkého slohu, ktorý sa konštituoval v českom dvorskom prostredí po polovici 14.storočia a v sedemdesiatych rokoch preniká do Rakúska a hlavne Sliezska (Malujowice, Strzegom, Opole).⁵⁰ Výtvarná hodnota uvedeného obrazu je natoľko vysoká, že nie je vylúčená priama účasť maliara z okruhu českej dvorskej maľby pri realizovaní tohto obrazu, ktorého datovanie sa nevelmi vzdáľuje obdobiu sedemdesiatych rokov 14.storočia. Umiestnenie obrazu v iluzívnom ráme, vytvárajúcim dojem hĺbky, dovoľuje predpokladať, že pôvodne slúžil ako retábulum maľovaného oltára.⁵¹ Každopádne je výjav Ukrižovania evidentným dokladom prenikania vplyvov českej dvorskej školy do maliarskej produkcie

stredovekého Spiša, do mestského prostredia stredovekej Levoče azda v najpregnantnejšej podobe.

K skutočnej expanzii maliarskych realizácií dochádza, najmä v kostole sv.Jakuba, v poslednom dvadsaťročí 14.storočia a krátko po roku 1400. Jednou z prvých bola asi nová výzdoba presbytéria, ktorá zjavne sprevádzala celkové dokončenie stavby a prekryla prvú vrstvu celkom novým ikonografickým programom. V spodnej soklovej časti po obvode presbytéria namalovali rozsiahly cyklus *Creda*, reprezentovaný postavami dvadsiatich mužov, prorokov a apoštolov, umiestnených do trónových kresiel spolu s textovými páskami s citáciami Starého a Nového zákona. Zvyšné steny polygónu doplnili motívmi christologického cyklu, mysticko-symbolickými obrazmi a samostatnými figúrami svätcov. V celej výzdobe sú zrejme najvýraznejšie akcentované eucharistické motívy, od priamej adorácie oltárnej sviatosti po ranokresťanské symboly baránkov, napájajúcich sa z prameňa, vytekajúceho od päty Krista - palmového stromu, jeleňov, sýtiacich sa plodmi tohto stromu a pod. Dnešné hodnotenie celej výzdoby je sťažené, podobne ako v iných, nasledovných prípadoch, razantnou premalbou, u ktorej môžeme iba predpokladať, že rešpektovala pôvodný rozvrh malieb. Napriek tomu sa celá výzdoba presbytéria javí ako prejav stredoeurópskeho maliarskeho slohu v jeho záverečnej fáze, v období osemdesiatych a deväťdesiatych rokov 14.storočia. V typológii starcov z cyklu *Creda* najmä v typoch ich kresiel a trónov sa objavujú nápadné analógie s miniatúrami iniciál bratislavského misálu D (*Missale Posoniense - D*), ktorý vznikol v zhruba rovnakej dobe a ktorého autorom bol bratislavský kanonik Michal z Trnavy.⁵² Aj tu však ide skôr o dobovú spriaznenosť a východisko v stredoeurópskom štýle záveru 14.storočia. Za súčasného stavu levočských malieb je možné iba upozorniť na túto, pomerne silnú analógiu, pričom predpoklad základnej inšpirácie v knižnej maľbe je opäť veľmi reálny.

Do obdobia záveru osemdesiatych rokov 14.storočia je zvyčajne datovaná azda najznámejšia maliarska realizácia v kostole sv.Jakuba, cyklus *Moralít na severnej stene severnej bočnej lode*.⁵³ Žiaľ, aj v tomto prípade je každé hodnotenie relativizované rozsiahlymi premalbami z minulého storočia. Napriek tomu je už pri bežnom zoznámení sa s cyklom siedmich smrteľných hriechov a siedmich kresťanských cností zrejme, že pôvodne išlo o mimoriadne dielo maliara, ku ktorému v súdobej produkcii nájdeme len málo priamych analógií, a to tak

v zmysle maliarskych kvalít ako v myšlienkovom podtexte, ktorý tu v pregnantnej podobe ilustruje moralistické tendencie mestského prostredia v období vrcholiceho stredoveku. Aj tu je zrejma inšpirácia v knižnej maľbe, badateľná vo vlastnom radení jednotlivých výjavov, chápaných intímnejšie a zameraných na ilustratívnu naratívnu opakuje trojica hlavných protagonistov - muž, žena a postava pútnika - Krista, ktorému zmienená dvojica mešťanov poskytuje záväznú službu, charakterizujúcu sedem základných cností kresťana. Všetky výjavy sa odohrávajú na pozadí iluzívnej architektúry a v hornej časti sú doplnené textami, špecifikujúcimi každý výjav. Architektúra a množstvo súdobých reálií, často vytvárajúcich pôsobivé zátišia, nielen umocňujú priestor obrazu a priestorovú hĺbku kompozícií, ale majú svoj hlbší význam - jednoznačne identifikujú prítomnosť, nutnosť konania milosrdných skutkov v každodennom živote. Výjavy hriechov, reprezentované iba dvojicou mešťanov spolu so zvieratom, ktoré v zmysle stredovekých bestiárov symbolizuje vždy určitú ľudskú neresť, majú však pozadie tvorené iba neutrálnym vyprahlým terénom a pekelnými plameňmi. Každý výjav je navyše doplnený o dvojicu diablov. V tomto zmysle každá neresť predurčuje jej páchatel'a peklu, bez nádeje na záchranu a bez ohľadu na čas a priestor, v ktorom bola spáchaná. Napokon, posledný výjav končí priamo v pekelnnej tľame Leviatanovho pažeráka.

Pri maľbách podobného typu býva zdôrazňovaný vplyv a inšpirácia v stredovekých divadelných hrách, ktorých realizovanie bolo práve v mestskom prostredí pomerne časté.⁵⁴ Výrazné scénografické chápanie jednotlivých výjavov svätjakubských moralít a nemennosť hlavných aktérov, ktorí v rovnakom kostýme a v málo obmieňaných kulisách zohrávajú vždy nový akt jednotného dejového scenára možnosť tejto inšpirácie nielen ponúka, ale priam predkladá.

Václav Merklas, ktorý ako prvý publikoval maľby *Moralít* po ich znovuobjavení, upozornil na výraznú afinitu k českej dvorskej maľbe druhej polovice 14.storočia.⁵⁵ Imrich Henszlmann odmietol Merklasov názor s tým, že cyklus vykazuje príbuznosť skôr s maľbami v Turnišči (Bántornya), Martjanci (Mártonhely), alebo priamo s tvorbou Jána Aquilu.⁵⁶ Úvahy oboch sú mimoriadne dôležité, nakoľko iba títo znalci videli maľby v stave po odkrytí a v dobe pred Stornovou razantnou premalbou. Posledné výskumy, najmä štúdiá J.Krásu,

akceptovali Merklasov názor a východisko maliara Moralít kladú do tesného súvisu s tvorbou iluminátorov českého kráľa Václava IV., menovite s majstrom Fránom a tzv. Majstrom Genezisu, teda maliarmi kráľovho románu Willehalm a Václavovej biblie.⁵⁷

Maľby Moralít, predovšetkým cyklus kresťanských cností, skutočne vykazujú veľmi úzky vzťah k menovaným maliarom, podobne ako k širšiemu prúdu iluminátorskej produkcie českého dvorského okruhu sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 14.storočia. Vzrastajúca pohybová a mimická aktivita postáv, priestorové riešenie a rad až karikujúcich naturalizmov je podstatne bližší príbuzne chápaným ilustráciám rukopisov Václava IV., kým Henszlmannom navrhované príklady ukazujú iba značne voľnejšie vzťahy. V kontexte uhorskej maľby záveru 14.storočia, ktorú môžeme charakterizovať ako obdobie prechodu od stredoeurópskeho štýlu v osobitej redakcii k univerzálnejšiemu internacionálnemu slohu, pôsobia maľby Moralít výnimočne a do celkového rámca nezapadajú. Pri hľadaní analógie v slovenskej, prípadne uhorskej maľbe nájdeme pre cyklus Moralít, podľa mojej mienky, iba jedinú, a to v bezprostrednom susedstve, v maľbe Ukrižovania na východnej stene záveru južnej lode kostola sv.Jakuba. V typike a kánone figúr, v pohybovej aktivite ich postojov a v Moralitách skôr tušenej mäkkej modelácii drapérií nachádzame dostatok styčných prvkov, ktoré dovoľujú porovnanie. Možno snáď dokonca vysloviť odvážny názor, že maľby Moralít a Ukrižovania sú dielom jednej ruky, či jednej dielne. V prípade potvrdenia tejto hypotézy by bolo možné cyklus Moralít časovo zaradiť do rovnakej vrstvy s maľbou Ukrižovania. Objektivizovať túto hypotézu bude možné až po odstránení premalieb z celého cyklu Moralít a po jeho skutočnom zhodnotení kvalifikovaným reštaurátorským zásahom.

Predbežne nepoznáme mechanizmus pomerne úzkych vzťahov a stykov českého dvorského umenia s mestským prostredím stredovekej Levoče v posledných desaťročiach 14.storočia, ale o nespornej existencii týchto vzťahov svedčí okrem drobného obrazu Ukrižovania aj cyklus Moralít. Napokon, vplyv českého dvorského okruhu netreba považovať za nič mimoriadne, nakoľko v stredoeurópskom prostredí poslednej tretiny 14.storočia predstavoval azda najprogressívnejší umelecký prúd a s výrazným prenikaním českého umenia sa stretávame tak v severnejších oblastiach, napríklad v Sliezsku, ako aj v južnejších oblastiach, v Rakúsku. V

závere 14.storočia, v období formovania a pomerne rýchleho prenikania univerzálneho gotického internacionálneho umenia kryštalizuje práve v okruhu českého maliarskej školy domáci variant internacionálneho umenia - krásny sloh. Aj táto, viac-menej záverečná vlna expanzie českého umenia zasiahla do výtvarného diania v Levoči ďalšími realizáciami. Nesporným prejavom krásneho slohu v nástennej maľbe sú, žiaľ, veľmi fragmentárne zachované dve postavy svätcov, neznámej svätice a sv.Erazma v hornej časti východnej steny severnej predsiene kostola sv.Jakuba. Okrem týchto figúr sa zachovali iba žalostné zvyšky ďalších postáv svätcov, u ktorých môžeme predpokladať, že tu svojimi patrónmi boli zastúpené jednotlivé mestské remeselnícke cechy (Erazmus - patrón tkáčov).

Dvojica postáv, umiestnená vždy v iluzívnej arkáde, svojím postojom a bohato riasenými rúchami s hlbokými prevismi drapérie značne pripomína podobne chápané figúry spišskej sochárskej produkcie prelomu 14. a 15.storočia. Obrysovú riešenie figúr a zložitý záhybový systém traktácie drapérií má veľmi blízko predovšetkým ku skupine sôch svätíc z Lomničky, zväčša datovaných okolo roku 1410.⁵⁸ Krásny sloh českého proveniencie tu už tvorí iba základné východisko a skutočné autorstvo treba priznať skôr domácomu umelcovi, ktorý podnet, okrem iného snáď sprostredkovaný tiež maľbami Moralít, prevádza do osobitého variantu, poučeného domácim umením. Na domácu tradíciu ukazujú tiež plastické, predrývané nimby svätcov.

Domáci pôvod treba priznať aj ďalšej maľbe na východnej stene predsiene, výjavu Madony s dieťaťom medzi neznámych svätcom a sv.Antonom pri pravej strane ostena vstupu do kaplnky sv.Juraja. Značne poškodený a premaľovaný stav však neumožňuje bližšie určenie, iba širšie pripísanie do oblasti vplyvu stredoeurópskeho umenia záveru 14.storočia. Datovanie malieb na východnej stene severnej predsiene je podmienené výstavbou kaplnky sv.Juraja, ktorá bola dokončená po roku 1390 a po necelom storočí boli maľby prekryté omietkovou vrstvou pri príležitosti výstavby severnej predsiene do dnešnej podoby. Deväťdesiate roky, prípadne obdobie okolo roku 1400 je azda optimálnym datovaním, pričom logická časová postupnosť dovoľuje predpokladať ako prvú časť výzdo-

Výjavy z cyklu o sv.Dorote na severnej stene lode kostola sv.Jakuba v Levoči, po 1400. Foto J.Sedlák



by realizovanie skupiny svätcov - patrónov v hornej časti steny a krátko potom výjav Madony medzi dvomi svätcami.

Cyklus Moralít, u ktorého predpokladáme aspoň čiastočné ovplyvnenie domáceho umenia novými podnetmi vo výtvarnom zmysle, veľmi pravdepodobne podmienil vznik podobných malieb v zmysle didaktického využitia mravoučnej tematiky. Takmer súbežne, snáď s istým časovým posunom okolo roku 1390 vzniká cyklus rovnakého myšlienkového podtextu na severnej stene kostola levočských minoritov. Minoritský cyklus Moralít sa zachoval asi iba z polovice. Výjavy skutkov milosrdenstva sú maľované tiež v siedmich základných scénach a ukončené mandorlou s Najsvätejšou Trojicou v neobvyklom type troch samostatných postáv. Možno reálne predpokladať, že na ľavej strane nadväzovali nerestí. Umiestnenie skutkov milosrdenstva na pravej strane Najsvätejšej Trojice je tu azda podmienené biblickým textom (Matúš, 25, 34): "Vtedy povie Kráľ tým, ktorí budú sprava: poďte požehnaní od môjho Otca, zaujmite kráľovstvo, ktoré vám bolo pripravené od ustanovenia sveta." Okrem zdôraznenia základnej moralistickej témy má teda minoritský cyklus tiež eschatologický podtext ako pripomienka Posledného súdu.

Z výtvarného hľadiska je badateľný výrazný posun v kompozičnom riešení výjavov oproti cyklu v kostole sv. Jakuba. Tu už netreba hľadať predlohu v knižnej iluminácii, maliar minoritského cyklu pracuje podstatne voľnejšie, so zmyslom pre monumentalitu, vlastnú práve tvorcovi nástennej maľby. Každý výjav je uzatvoreným kompozičným celkom, stále obmieňané figúry majú prirodzený pohyb a navyše sú umiestňované do priestoru v každej scéne s novou identifikáciou konkrétneho miesta. Rozdielny prístup je badateľný aj v maľbách drapérií, ktoré sú takmer výlučne funkčné s dôsledným vymedzením tvarov a objemov pri rešpektovaní pohybovej akcie postáv. S výnimkou skôr staticky poňatej úvodnej scény s Kristom Trpiteľom a záverečnej s Najsvätejšou Trojicou, obklopenou symbolmi evanjelistov, sú jednotlivé deje milosrdných skutkov maľované ako žánrové výjavy s množstvom naturalistických detailov, odpozorovaných zo súdobého života. Výrazná plasticita figúr a vo viacerých variantoch riešený priestor spolu s radom detailov - ako farbou a perspektívnou skratkou modelovaná hĺbka kaziet sarkofágu, arkád a iluzívnej architektúry - dovoľujú predpokladať u maliara minoritského cyklu dôvernú znalosť talianskeho umenia.

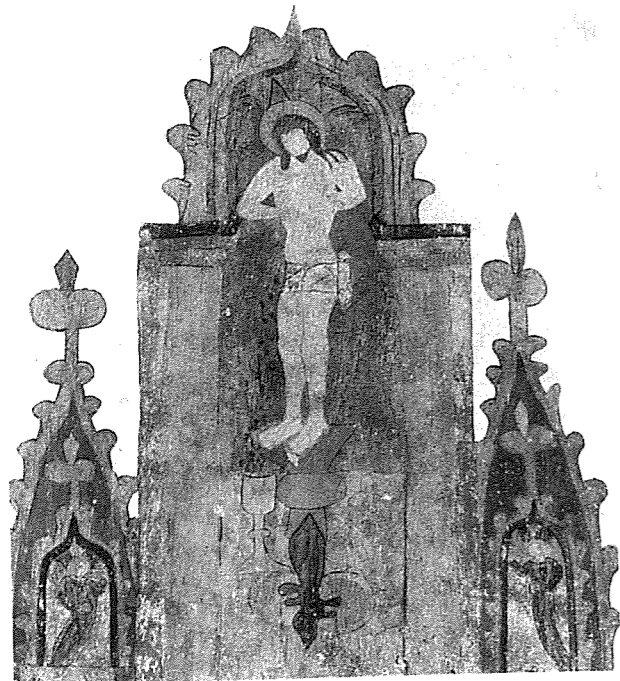
Zrejme nenájdeme priamy prameň inšpirácie, keďže maliar minoritského cyklu sa javí ako vyhranená osobnosť, premieňajúca každý podnet vlastnou invenciou do polohy rýdzo osobitej verzie. Základné slohové znaky však ukazujú na východisko v severotalianskej maľbe trecenta, pričom nie je vylúčená priama inšpirácia v tirolskej maľbe záveru 14. storočia, s ktorou minoritský cyklus spája najviac styčných prvkov.⁵⁹

Okrem výtvarnej orientácie možno postihnúť základný rozdiel medzi maľbami v kostole sv. Jakuba a cyklom v minoritskom kostole v takpovediac sociologickej rovine. Kým maľby vo sv. Jakubovi boli svojím pravidelným rytmom a istou kultivovanosťou určené predovšetkým meštianskym vrstvám, maľby minoritského kostola dynamickejšou variabilitou, maliarskym uvoľnením a najmä naturalizmami, odpozorovanými zo súčasnej reality, predkladajú skôr nemajetné vrstvy v radoch svojich divákov. Podobne je tento rozdiel badateľný vo figúrach hlavných protagonistov. V svätajakubskom cykle sa dôsledne opakuje kultivovaná postava Krista - pútnika, ktorému sú poskytované skutky milosrdenstva, kým v minoritskom cykle je to v rade obmien postava skutočného žobráka, väzňa, mrzáka s drevenou nohou, teda vždy jedného z "najmenších bratov". Napokon, tento rozdiel plne zodpovedá vlastnému poslaniu oboch kostolov - sv. Jakub je centrom cirkevného života mešťanov a meštianskych vrstiev, zatiaľ čo kostol minoritov, "menších bratov", propaguje v zmysle rádoých ideí kult chudoby a pokory.

Dobová obľuba a iste tiež výtvarná príťažlivosť moralistických cyklov podmienila vznik podobnej série obrazov v priestore nad severnou predsieňou kostola v Spišskej Novej Vsi. Fragmenty malieb, odkryté počas stavebných úprav v päťdesiatych rokoch nášho storočia, boli krátko po svojom objavení opäť prekryté omietkovou vrstvou. O výtvarnej úrovni a rozsahu spišskonovoveského cyklu máme iba hmlistú predstavu, ale za reálneho predpokladu, že maľby vznikli bezprostredne po stavebnom dokončení severnej predsieni, ich môžeme datovať do obdobia krátko po roku 1395. Toto datovanie navyše podporuje predpoklad ovplyvnenia práve levočskými maľbami.

Fragment ladislavskej legendy v povalovom priestore kostola v Bijačovciach, začiatok 15. stor. Foto J. Sedlák





Vrchná časť iluzívnej maľby okolo pastofória v Spišskej Sobote, po 1464. Foto J.Sedlák

S evidentným príkladom ovplyvnenia svätajakubskými Moralitami sa prekvapivo stretávame podstatne severnejšie, v rovnako koncipovanom cykle severnej steny presbytéria kostola v malopoľskej Olkuszi (województwo Katowice). Nejedná sa tu len o ovplyvnenie, ale o prevzatie celého cyklu v rovnakom kompozičnom rozvrhu s priamym prepisom jednotlivých scén, ktorým chýbajú iba textové nápisy. Maľby hlavného kostola bohatého banického mesta v Olkuszi dokladajú prítomnosť moralistného cyklu v relatívne rovnakom sociálnom, meštianskom prostredí a hlavne významné postavenie Levoče v oblasti výtvarnej kultúry už na prelome 14. a 15.storočia.⁶⁰

Popri cykle Moralít nachádzame v olkuszskom kostole aj ďalší cyklus, vychádzajúci veľmi pravdepodobne z levočského príkladu - Legendu o sv.Dorote. Vzájomná komparácia je sťažená veľmi fragmentárnym stavom malieb na severnej stene lode kostola v Olkuszi práve tak, ako i razantnou premaľbou síce celkove zachovaného, z hľadiska hodnotenia autenticity maliarskych kvalít však ťažko posudzovateľného cyklu legendy v Levoči.

Levočský cyklus dvadsiatich výjavov, ilustrujúcich dôsledne hagiografický text *Legandy Aurey*⁶¹ je radený v

dvoch paralelných pásoch s jednoduchým rámovaním a s pomerne značným množstvom variabilných figúr. Naratívnosť celého cyklu, umocnená počtom výjavov, je dôsledne prízvukovaná priestorovým riešením, ktoré evokuje lokalizáciu pomocou kopcovitej krajiny, mestských a hradných architektur, alebo perspektívne chápaných interiérov, prenikajúcich často z druhého do prvého plánu kompozície. Zväčša štíhle, vysoké postavy v prirodzenej mierke sú charakteristické pre internacionálny sloh okolo a hlavne po roku 1400. Práve na tomto cykle však Stornova premaľba v azda najväčšej miere zmenila pôvodný slohový charakter v prospech historizujúceho eklekticizmu natoľko, že môžeme iba predpokladať západnú, najmä stredonemeckú provenienciu. Napriek bezprostrednému susedstvu s cyklom Moralít ide o mladšiu maľbu rozdielneho slohového zamerania, v celkovom kontexte slovenskej, prípadne uhorskej maľby viac-menej osamotenú. Celkové hodnotenie môže zmeniť a spresniť iba kvalifikovaný reštaurátorský zásah.

Z veľkej časti zakrytý a bežnému divákovi neprístupný zostáva menej náročný obraz s kompozíciou Arma Christi za oltárnym obrazom Dobrého pastiera v kostole sv.Jakuba. Nástroje a symboly Kristovho umučenia sú rozmiestnené okolo centrálného kríža, maľované v schematických skratkách, s pomerne nevýrazným farebným riešením, vychádzajúcim z kontrastu modrého, neutrálneho pozadia s červenými, okrovými a čiernymi odtieňmi v maľbe nástrojov či poprsí mučiteľov a sv.Petra. Skôr dekoratívne pôsobiaci celok vznikol - vzhľadom na použitý repertoár Arma Christi - v závere 14.storočia a jeho význam je predovšetkým podmienený faktom, že azda ako jediná maľba v interiéri kostola sv.Jakuba sa zachoval v autentickom stave.

V poslednom dvadsaťročí 14.storočia môžeme ešte zaznamenať zvýšenú výtvarnú aktivitu pri výzdobe zrejme definitívne dostavaného komplexu minoritského kláštora. Pravdepodobne v tomto období vznikajú maľby klenbových polí vo východnej časti križovej chodby, dnes redukované na skromnú výzdobu iba štyroch prs piateho klenbového poľa. Viac-menej tradičné polpostavy, umiestnené do kruhových medailónov, opäť značne utrpeli pri poslednom reštaurovaní a ich súčasná čitateľnosť je obmedzená. Typológia lepšie zachovaných polpostáv prorokov dovoľuje maľby zaradiť do kontextu stredoeurópskeho štýlu závere 14.storočia.



Výrez z Posledného súdu na severnej stene lode v Strážkach, po 1510. Foto J.Sedlák

Napriek neuspokojivému súčasnému stavu väčšiny maliarskych realizácií ich frekvencia naznačuje, že k skutočnému rozvoju monumentálnej maľby v levočskom prostredí dochádza predovšetkým v poslednej tretine 14.storočia a v prvých rokoch storočia nasledujúceho. Pomerne značné množstvo malieb z tohto obdobia, zachované iba v dvoch najvýznamnejších objektoch, dosvedčuje významné postavenie nástennej maľby, ktorej výtvarná pôsobivosť a didaktická funkcia zostáva stále najrozšírenejším a najvyužívanejším doplnkom novovznikajúcich sakrálnych interiérov. Azda práve v tomto období, charakteristickom krížením a absorbovaním najrôznejších vplyvov a výtvarných názorov bol položený základ novovznikajúcej tradície spišského umenia, ktoré od začiatku 15.storočia, najmä v oblastiach sochárskej a neskôr tiež maliarskej tvorby

zaznamenáva rozvoj, zaraďujúci región jednoznačne medzi výrazné kultúrne oblasti strednej Európy.

Neskorá gotika a začiatky renesancie

Rozsiahly latinský nápis na západnej stene južnej predsiene chrámu sv.Jakuba v Levoči - v podstate monumentálna maliarska realizácia z obdobia okolo roku 1500 - je azda najvýrečnejšou ilustráciou udalostí v Levoči a na Spiši v priebehu 15.storočia.⁶² Ak na začiatok tohto výpočtu ešte priradíme rok 1412, ktorý znamenal prechod trinástich bohatých spišských miest do poľského zálohu, teda citeľný zásah do celistvosti regiónu, možno konštatovať, že historické udalosti - najmä v prvých dvoch tretinách 15.storočia - neboli veľmi priaznivé rozvoju výtvarnej kultúry. Okrem predpokladu

istej nasýtenosti v požiadavke na maliarsku výzdobu a viac-menej stagnujúcej výstavby nových sakrálnych objektov v prvej polovici 15. storočia, do kultúrneho vývoja negatívne zasiahlo husitské hnutie, prenikajúce na Spiš už od začiatku tridsiatych rokov. Veľmi sporadická stavebná činnosť tohto obdobia, ktoré sa vyznačovalo skôr deštrukciami, nežičila maliarskemu umeniu.⁶³

Jedinou predbežne známou realizáciou na Spiši je výzdoba sakristie v Jaklovciach. V priebehu prvej polovice 15. storočia dochádza k prístavbe sakristie pri severnej stene presbytéria kostola, ktorej vnútorný plášť pokryli maľbami s výjavmi christologického cyklu a so samostatnými figúrami svätcov. Dnešný stav fragmentárne zachovaných a poškodených malieb dovoľuje iba rámcové zaradenie do obdobia prvej polovice 15. storočia s badateľným posunom k rustikalizácii maliarskeho prejavu provinčným umelcom.

Určité oživenie, spočiatku len nesmelé, prináša až druhá polovica storočia. Krátko po roku 1450, zrejme v súvislosti s prechodom žehrianskeho majetku po vymretí Sigrayovcov (1453) do správy panstva Spišského hradu, možno datovať tretiu etapu rozsiahlej výzdoby víťazného oblúka a severnej steny lode v Žehre. Staršie maľby druhej etapy prekryli vápenným náterom a v secco technike tu neznáma maliarska dielňa realizovala rozmernú kompozíciu Posledného súdu s centrálnou umiestnenou Kristom-Sudcom v mandorle na ploche víťazného oblúka. Na severnej stene sa popri tradičných motívoch Smrti a Korunovania P. Márie v štítových poliach v celej šírke steny odvíja dramatický cyklus ladislavskej bitky a v spodnom páse bez logickej nadväznosti výjavy Zvestovania P. Márii, Obetovanie v chráme a Klaňanie sa troch kráľov. Maľby Klaňania a ladislavskej bitky sú dnes čiastočne odstránené odkrytím kompozície Živého kríža. Celá výzdoba tretej etapy značne utrpela opakovanými reštaurátorskými zásahmi a jej hodnotenie je sťažené zlým súčasným stavom.

Dnes sa maľby tretej etapy javia ako viac-menej jednoliaty produkt jednej dielne, na starších fotografiách a akvarelových kópiách však badať rozdiely, ktoré odlišujú kompozíciu Posledného súdu od malieb na severnej stene. V kompaktných obrysoch zväčša vysokých štíhlych postáv Posledného súdu s pomerne malými hlavami, ktorých objemové riešenie je tvorené skôr drapériou, bez možnosti postihnúť skutočného telesného tvaru, sa už objavujú prvky neskorogotického výtvarného názoru. V maľbách severnej steny je použitý

iný figurálny kánon, inklinujúci viac k internacionálnemu slohu v svojej záverečnej fáze.

Spoločná je epická šírka zobrazených dejov, badaťelná v spodných častiach Posledného súdu, v drobnomaľbe figúr mŕtvych, vstávajúcich z hrobov, alebo v detailoch rozsiahleho cyklu ladislavskej legendy. V oboch prípadoch je kompozícia obohatená o rad epizódnych detailov, prízvukujúcich naratívnu stránku a dramatickosť dejov. U Posledného súdu je to rozmanitosť drobných figúr zatratencov a vyvolených, kontrastujúcich s kľudom a dôstojnosťou svätcov, obklopujúcich mandorlu s Kristom, v ladislavskej bitke množstvo uťatých rúk a hláv spolu s karikujúcimi rysmi negatívnych účastníkov deja v kontraste s takmer lyricky pôsobivou záverečnou scénou odpočinku víťaza po boji v lone dievčiny. Výnimku tvoria mariologické scény, ktoré však iba opakujú zaužívanú kompozičnú schému. Zdvojenie týchto kompozícií s rovnakými výjavmi v presbytériu naznačuje, že okolo polovice 15. storočia bol celý interiér kostola prekrytý vápenným náterom a nová výzdoba sa obmedzila práve na maľby tretej etapy. Celá táto výzdoba bola vytvorená pravdepodobne dvomi maliarmi, zrejme príslušníkmi jednej dielne.

V uvažovanej dobe, po polovici 15. storočia, pôsobí táto výzdoba do istej miery anachronicky, väčšina kompozícií vychádza z podstatne starších schém. Anachronicky pôsobí tiež ladislavská bitka a to aj napriek skutočnosti, že v Žehre je jej stvárnenie čo do jednotlivých fáz príbehu najrozsiahlejšie. V takejto šírke sa rovnaký motív objavuje iba v Gemeri (Kraskovo). Domnievam sa, že opätovné použitie schémy ladislavskej bitky má v žehrianskom prípade znovu výrazný politický podtext spolu s mobilizačnou funkciou ako reakcia na husitské hnutie, ktoré počas päťdesiatych rokov predstavuje pre Spiš ešte stále značné nebezpečie. Stará, v ľudovom prostredí obľúbená legenda sa znovu stáva aktuálnou.

Pomerne intenzívna bojová činnosť bratrických vojsk na Spiši, pretrvávajúca takmer do polovice šesťdesiatych rokov, podstatne obmedzila stavebnú činnosť a s ňou súvisiacu príležitosť k realizácii monumentálnych malieb. Pokiaľ vôbec k potrebe nástennej maľby dochádza, sú to skôr drobné zákazy, zväčša bez vyšších umeleckých ambícií a slohovo skoro indiferentné.

V roku 1464 dokončili prestavbu presbytéria v Spišskej Sobote a nové pastofórium na jeho severnej stene, tvorené iba jednoduchým kamenným ostením,



Skupina apoštolov z Posledného súdu v južnej predsieni kostola sv. Jakuba v Levoči, po 1520 (stav z roku 1935). Foto J. Sedlák

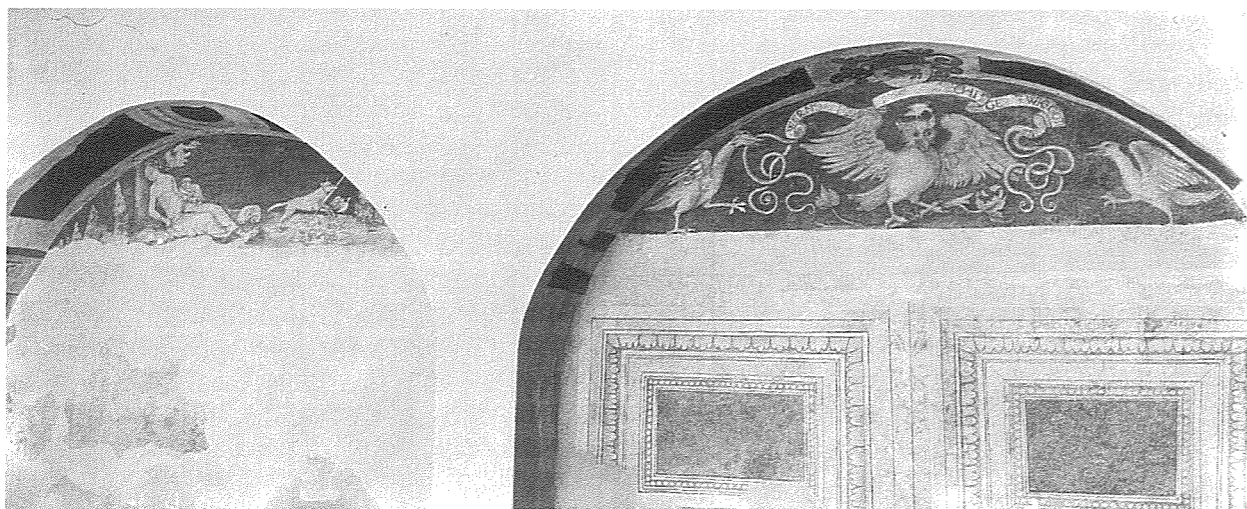
doplnili - snáď z úsporných dôvodov - maľovanou iluzívnou architektúrou s postavou Krista Trpiteľa vo vrchole. Maľovaná architektúra s vimperkami a baldachýnmi, pod ktorými sú postavy svätcov, nesie rad formálnych prvkov, charakteristických pre neskorú gotiku. Výtvarne skôr priemerná maľba s nesporným dekoratívnym účinkom je zaujímavá predovšetkým z ikonografického hľadiska. Kalich pri nohách Krista Trpiteľa, do ktorého je zachytávaná jeho krv, je tu narážkou na utrpenie a milosrdenstvo, pripomínajúc eucharistiu, ktorú v podobe monštrancie nesú dvaja anjeli v spodnej časti výjavy. Adorácia sviatosti oltárnej, ktorá je azda hlavnou témou dekoratívnej výzdoby, je zjavne inšpirovaná dobovou polemikou s eucharistickými herézami. Vzhľadom na dokončenie prestavby je maľba datovateľná do druhej polovice šesťdesiatych rokov, prípadne okolo roku 1470.

V sedemdesiatych rokoch, presnejšie v roku 1473 je dostavaná veľkoryso koncipovaná pohrebná kaplnka Zápoľskovcov v Spišskom Štvrtku. Maximálne odhmotnená a vertikalizovaná neskorogotická architektúra nepredpokladá vo svojom interiéri, zaliatom farebným svetlom vitrážového filtra, uplatnenie nástennej maľby a tak jediným miestom pre doplnenie celku monumentálnym obrazom je exteriérová južná soklová časť stavby. Pravdepodobne domáci maliar tu v klasickej

kompozičnej schéme realizoval výjav Ukrižovania medzi P. Máriou a sv. Jánom. Razantné premaľby výjavy, pochádzajúceho zrejme zo sedemdesiatych rokov 15. storočia, poznamenali celok iba štýlovými znakmi historizujúceho eklektizmu.

Historizujúci, pseudogotický romantizmus 19., ale aj nášho storočia prakticky zničil výzdobu kostola v Kežmarku. Neskorogotické maľby kežmarského kostola sv. Kríža, známe iba zo starších zmienok v literatúre, pokiaľ vôbec sú zachované pod dnešnými figurálnymi výjavmi, sa vzhľadom na súčasný stav vymykajú akémukoľvek hodnoteniu.

Súbežne so stavbou kežmarského kostola prebiehala rozsiahla prestavba kežmarského hradu. V roku 1465 ukončili jeho trojpodlažnú vstupnú vežu. V interiéroch I. a II. poschodia sa zachovali fragmenty maliarskej výzdoby, ktoré svedčia o výzdobe typu *Zelenej izby*. Zvyšky rozvilinových a úponkových motívov, pokrývajúcich steny, sú však zachované iba v malom rozsahu a navyše čiastočne prekryté neskoršími maľbami zo 17. storočia.⁶⁴ Bohatá výzdoba stien a stropov ornamentálnymi, predovšetkým vegetabilnými motívami, v ktorých dominuje zelená farba, často doplnovaná maľbou figúr a heraldických motívov, bola typická pre profánne interiéry z obdobia prelomu 15. a 16. storočia, aj keď na Slovensku nechýbajú príklady už z obdobia



Sedliče s maľbami v meštianskom dome č.40 na Hlavnom námestí v Levoči, okolo 1542. Foto J.Sedlák

okolo polovice 15.storočia (Zvolen).⁶⁵ Podobne honosnú výzdobu typu Zelenej izby predpokladáme v interiéroch hradu v Markušovciach a tiež na Spišskom hrade. O rozsiahlej maliarskej výzdobe interiérov Spišského hradu, najmä interiéru hradnej kaplnky svedčia drobné fragmenty zvyškov polychromie na stenách polygónu. Všetky tieto dôkazy naznačujú istý rozvoj monumentálneho maliarstva v závere 15.storočia na Spiši, ale ich súčasné hodnotenie zostáva iba v polohe konštatovania niekdajšej existencie.

Azda jedinou významnejšou realizáciou zo záveru 15.storočia, prípadne z doby okolo roku 1500, sú figurálne maľby klenby kostola v Spišskej Novej Vsi. V klenbových výsekoch sú s malými obmenami zachytené štyri postavy evanjelistov, sediacich v štallume s baldachýnom a písacím pultom, so symbolmi pri nohách. Oproti nim sú zobrazení štyria anjeli s hudobnými nástrojmi a zvyšná plocha klenby je pokrytá hviezdami, motívom slnka a mesiaca. Jednotlivé figúry s bohato riaseným rúchom ukazujú len veľmi malú variabilitu v postojoch, gestách a v riešení drapérií, ktoré skôr znejasňujú telesnú stavbu. Dôraz sa kladie na pevnú obrysovú líniu a celkové lineárne spracovanie, farba väčšmi koloruje než modeluje tvary a tak sa nevyklučuje možnosť grafickej predlohy. Dnešný rozsah malieb je pravdepodobne len zvyškom rozsiahlejšieho výzdobného programu kostolného interiéru, ktorý je v uvažovanej dobe už viac-menej anachronickým príkladom neskorogotickej maliarskej výzdoby chrámovej klenby.

Do prelomu 15. a 16.storočia môžeme - dnes už len hypoteticky - zaradiť maliarsku výzdobu vidieckeho kostola vo Veľkej Lesnej. Christologický cyklus v značnom rozsahu jednotlivých scén pokrýval severnú stenu presbytéria a nepochybne aj ďalšie steny vnútorného plášťa. Maľby, ktoré pri objavení v roku 1935 charakterizuje Jozef Špirko ako "...čistočne kreslené, čiastočne kolorované...",⁶⁶ boli toho istého roku reštaurované P.J.Kernom a ešte v osemdesiatych rokoch nášho storočia sa jednotlivé fragmenty výjavov vyznačovali výraznou inklináciou k neskorogotickému prejavu, ovplyvnenému grafickou tvorbou. V nedávnej dobe však všetky maľby v interiéri premaľovali pri "reštaurátorskom" zásahu natoľko razantne a necitlivo, že sa táto obnova rovná definitívnemu zničeniu vzácneho dokladového materiálu spišskej nástennej maľby zo začiatku 16.storočia.

Z letného prehľadu zachovaných pamiatok monumentálneho maliarstva na Spiši 15.storočia je zrejmé, že v tomto období dochádza k určitej stagnácii, spôsobenej predovšetkým pomerne malou stavebnou aktivitou a teda obmedzenými možnosťami uplatnenia nástennej maľby. Pokiaľ aj vznikajú nové stavby, ich zväčša už neskorogotické formálne riešenie s dôrazom na dôslednejšie odhmotnenie postráda voľné steny a uplatnenie monumentálnej maľby je iba okrajové, alebo k nemu nedochádza vôbec. Charakteristickým príkladom sú dve významné stavebné realizácie pohrebných kaplniek rodiny Zápoľskovcov v Spišskom Štvrtku a

Spišskej Kapitule. Obmedzenie objednávky je takisto spôsobené faktom určitej nasýtenosti, saturovaním potrieb monumentálnej výzdoby sakrálnych interiérov v predchádzajúcom storočí.

Takisto nové riešenie kostolných interiérov, hlavne vlna rozvoja krídlových oltárov - zväčša honosne maliarsky a skulptívne zdobených - odsúva nástenné maliarstvo k podružnejším a menej častým úlohám. Monumentálna maľba stráca svoje tradične prioritné postavenie na úkor tabuľového maliarstva, ktorého uplatnenie stále stúpa v súvislosti s rastúcou oblubou krídlových oltárov, dopĺňujúcich sakrálne interiéry nielen vo forme hlavných, ale i bočných, síce menších, ale vždy krídlami a tabuľovými maľbami zdobených oltárov.

Napriek faktu, že už v sedemdesiatych rokoch poznáme konkrétne mená niekoľkých maliarov v Levoči a frekvencia mien sa od začiatku 16.storočia zvyšuje, len vo výnimočných prípadoch môžeme stotožniť maliara s realizovaným dielom, pričom pre nástennú maľbu sa toto stotožnenie nedá použiť. Prítomnosť maliarov, nepochybne dlhodobá prítomnosť, nakoľko šlo zväčša o príslušníkov Bratstva Božieho Tela, nasvedčuje, že umelecké dianie najmä v mestách ako Levoča nebolo v uvažovanej dobe nijako výraznejšie obmedzené, iba že sa umelecká produkcia zameriavala do iných oblastí maliarskej tvorby.⁶⁷

Náš dnešný pohľad je skreslený značnými stratami dokladového materiálu počas stáročí, ale tieto straty sa tak isto týkajú napríklad 14.storočia, ktoré napriek tomu dokumentuje neporovnateľný rozvoj nástennej maľby. V každom prípade teda môžeme konštatovať nesporný ústup monumentálneho maliarstva v priebehu 15.storočia na Spiši a určitú preferenciu iných odvetví maliarskej tvorby. Tento ústup je však iba dočasný, hneď od prvých desaťročí 16.storočia dochádza k opätovnému rozkvetu, v ktorom monumentálna maľba už síce nemá dominantné postavenie, ale stáva sa rovnocenným partnerom všetkým ostatným odvetviar výtvarnej kultúry. Napokon, práve v tejto dobe, v prvých troch až štyroch desaťročiach 16.storočia, dosahuje rozvoj výtvarnej kultúry na Spiši vrchol a vzopätie, ktoré zrejme už nikdy nebolo prekonané.

Je príznačné, že k tomuto vzopätiu umeleckej tvorby, ktorá kulminuje neopakovateľným dielom Majstra Pavla, dochádza v slobodnom kráľovskom meste Levoči. Práve s osobnosťou tohto mimoriadneho umelca,

prípadne s jeho dielňou, je bezprostredne spojená jedna z prvých realizácií nástennej maľby v samom centre umeleckého diania, v chráme sv.Jakuba. Okolo roku 1515 vzniká v dielni Majstra Pavla jazdecké súsošie sv.Juraja v boji s drakom, ktoré osadili na vyvýšenú konzolu východnej steny sv.Juraja.⁶⁸ Pozadie súsošia, tvorené rohom východnej a južnej steny kaplnky doplnili nástennou maľbou, akými iluzívnym krajinným pozadím s drobnou figúrkou princeznej a motívom hradnej architektúry, z ktorej prizierajú rodičia princeznej na zápas Juraja s drakom. Skulptúru sv.Juraja teda doplnili nástennou maľbou tak, aby celok v maximálnej šírke - až do detailov, ako je indentifikácia mesta Lasia, ktorého obyvatelia boli sužovaní drakom - ilustroval rozprávkový príbeh, kodifikovaný v hagiografickom texte Legendy Aurey. Celá panoráma, ktorá patrí k unikátnym príkladom zámerného spojenia skulptúry a maľby, pochádza z rovnakého obdobia, i keď treba priznať, že k datovaniu do roku 1515 prispievajú skôr vyhranené slohové znaky skulptúry, kým maľba sa svojím indiferentným a rozprávkovým ladením zaraďuje do širšieho obdobia prvej štvrtiny 16.storočia pod vplyv umenia podunajskej školy. Pokus o pripísanie maľby Majstrovi svätiantonskej legendy, výraznej osobnosti spišskej tabuľovej maľby, ktorá získala pomenovanie po hlavnom diele - oltári sv.Antona v Spišskej Sobote, môže zostať len v polohe hypotézy.⁶⁹ Maľba je predsa len doplnkom, akousi iluzívnou kulisou s minimom slohotvorných prvkov, ktoré by mohli ozrejmiť priame autorstvo.

Rokom 1515 je, alebo skôr bola datovaná maľba v tympanóne vstupného portálu do kaplnky sv.Juraja s motívom polpostavy Krista v hrobe, ukazujúceho svoje rany a pridržíavaného polpostavami P.Márie a sv.Jána. V spodnej časti kompozície je dnes už iba veľmi slabo čitateľné datovanie 1515. S príbuznou schémou, rovnako komponovanou do výseku archivoly, sa stretávame v maľbe čela klenby ambitu kláštora augustiniánov v Krakove. Krakovský variant, pripisovaný ruke Mikuláša Haberschracka, pochádza z obdobia okolo roku 1470, levočskú maľbu teda predchádza a nie je vylúčené, že pôsobil ako inšpiratívny predobraz.⁷⁰ Vzájomné, najmä umelecké vzťahy Krakova a Levoče v období prvých decenií 16.storočia treba predpokladať aj v oblasti monumentálneho maliarstva. Súčasný, veľmi zlý stav maľby v tympanóne kaplnky sv.Juraja môžeme posudzovať iba z hľadiska celkovej kompozície. Vlastné maliarske kvality sú poznamenané rozsiahlymi retušami

s odpadnutou farebnou vrstvou, čo neumožňuje bližšie postihnutie súvislostí s ďalšou produkciou na Spiši.⁷¹

V období vzniku maľby v tympanóne prebiehala nad severnou predsieňou a čiastočne i nad kaplnkou sv. Jura-ja prístavba dvoch miestností s nezvyčajným poslaním. Išlo vari o prvú účelovú knižnicu a študovňu na Slovensku. Vznikla z podnetu humanisticky orientovaného farára u sv. Jakuba Jána Henckela.⁷² Krátko po dokončení, pravdepodobne okolo roku 1520 pokryli južnú stenu väčšej miestnosti rozmernou maľbou genealogickej konštrukcie, zloženej z medailónov, vzájomne pospájaných akantovým listom a rozvilinovým motívom, pričom jeden z medailónov je vyplnený polpostavou muža. Celá maľba však zostala iba v polohe základnej konštrukcie, bez doplnenia menami, ktoré by ozrejmili jej určenie pre konkrétny rodokmeň. Práve táto nedokončenosť pripúšťa možnosť rodokmeňa Henkelovcov, nakoľko už v roku 1522 Ján Henckel odchádza z Levoče do Košíc.⁷³ Vlastná maliarska realizácia je ukážkou dobrého priemeru dobovej dekoratívnej maľby s nepochybným vzorom v grafickej, prípadne knižnej predlohe.

Nástenná maľba s podstatne väčšími umeleckými ambíciami však vzniká v relatívne rovnakej dobe na východnej stene južnej predsieni kostola sv. Jakuba. Žiaľ, aj v tomto prípade sme odkázaní iba na posudzovanie fragmentu monumentálne poňatej kompozície Posledného súdu, z ktorej sa zachovala len základná podkresba necelých dvoch tretín pôvodného rozsahu. Kompozičné riešenie obrazu bolo rozdelené do troch viac-menej samostatných plánov, v ktorých sa striedala veľkorysá koncepcia kresbového spracovania veľkých figúr s takmer drobnomaľbou množstva bizarných postáv mužov a žien, zvierat a fantastických zvierat v scénach odchodu vyvolených do brán Nebeského Jeruzalemu a hriešnikov do brán pekla. Pôvodná farebná vrstva je dnes až na nepatrné fragmenty strhnutá a odpadnutá. K posúdeniu slohového pôvodu teda zostáva iba kresba. Tá je však natoľko charakteristická, že jednoznačne prezrádza ruku rutinizovaného kresliara s mimoriadnou schopnosťou diferenciacie tvarov v suverénnych skratkách, pri plnom postihnutí objemovosti figúr v neobvyklých postojoch. Zachovaná podkresba tiež orientuje celú kompozíciu k súdobej, najmä nemeckej grafickej produkcii prvých dvoch desaťročí 16. storočia. Okrem predpokladanej znalosti grafického diela Albrechta Dürera je tu badateľný vplyv tvorby

Hansa Leonarda Schäufeleina a hlavne Hansa Baldunga Griena. Práve analógie s Baldungovým listom rovnakého námetu ponúka predpoklad azda bezprostredného ovplyvnenia, prípadne použitia základných motívov Baldungovej kompozície.⁷⁴

Charakteristický rukopis obnaženej podkresby kompozície Posledného súdu dovoľuje paradoxne stotožniť jej autora s pôvodne podobne veľkoryso koncipovaným výjavom Kristus pred Kaifášom, ktorý sa vo veľmi torzovitom stave zachoval v čele klenby druhého poľa západnej časti ambitu minoritského kláštora. Napriek minimálnemu rozsahu zachovania sa tu objavuje rovnaký spôsob kresliarskeho spracovania figúr, obohatený o priestorové riešenie interiérovej scény. Typická, uvoľnená línia štetcovej kresby buduje základný obrys postavy takmer sólovým nekompromisným ťahom a v kresbe detailov prechádza do spleti krátkych oblúčkových čiar. Vyzretosť autorovho kresliarskeho a iste aj maliarskeho rukopisu je badaateľná najmä v pohybovej aktivite drobných, skôr žánrových výjavov v spodnej časti Posledného súdu, rovnako ako pri žánrovom detaile dorážajúceho psa vo výjave Kristus pred Kaifášom.

Nedávny prieskum ďalších malieb v ambite minoritského kláštora prekvapivo ukázal veľmi pravdepodobnú súvislosť maliara Posledného súdu z južnej predsieni kostola sv. Jakuba a výjavu Krista pred Kaifášom s maľbou Ukrižovania medzi P. Máriou a sv. Jánom a maľbou dvojice anjelov pri kamennom pastofóriu vo východnej časti krížovej chodby minoritského kláštora. Pri sondážnom odstránení celoplošnej premaľby z uvedených výjavov sa na spodnej, pôvodnej vrstve objavuje rovnako citeľná štetcová podkresba nasvedčujúca, že aj tieto výjavy boli dielom maliara, ktorého môžeme predbežne nazvať Majstrom Posledného súdu južnej predsieni kostola sv. Jakuba. Tento fakt dovoľuje predpoklad, že pôvodná maliarska výzdoba pastofória a východnej časti ambitu minoritského kláštora vznikla v rovnakom období, teda okolo roku 1520. Je pravdepodobné, že vtedy vznikol rozsiahlejší cyklus maliarskej výzdoby jednotlivých polí ambitu a v niektorých prípadoch prekryl staršiu vrstvu malieb z doby jeho dokončenia.⁷⁵

V osobe zatiaľ anonymného Majstra Posledného súdu sa približne v druhom desaťročí 16. storočia objavuje v Levoči skutočne vyhranená maliarska osobnosť. Môžeme ju charakterizovať ako maliara dobre obozná-

meného so súdobou nemeckou grafickou produkciou, so súdobými umeleckými trendmi v rámci strednej Európy a nepochybne s vlastnou, vyhranenou invenciou, ktorá mu umožňuje realizovať rad monumentálnych malieb na nevšednej úrovni. Žiaľ, v súčasnej dobe ho poznáme iba z akéhosi predstupňa monumentálnej realizácie, zo zachovanej štetcovej podkresby jeho kompozícií, ktorých bezprostrednosť a voľnosť kresbového prednesu spolu s riešením priestorových vzťahov postavy a miesta už výrazne anticipuje základné princípy renesančného umenia. K ďalšej identifikácii jeho osobnosti máme k dispozícii iba staršiu fotodokumentáciu stavu hlavného diela, Posledného súdu v dobe krátko po jeho odkrytí. V spodnom rúchu jednej z postáv apoštolov pravej časti pôvodnej kompozície sa objavuje charakteristická vzorka brokátového motívu, z čoho sa dá usudzovať, že Majster Posledného súdu bol maliarom nielen monumentálnych obrazov, ale tiež tabuľových malieb, kde je používanie brokátového motívu podstatne viac obvyklé. Toto zistenie je logické, nakoľko v dejinách maliarstva prakticky neexistuje vymedzená špecializácia umelca iba na monumentálny prejav.

Vo fyziognómiach tvárí postáv apoštolov sú natoľko vyhranené individuálne črty, že sa môžeme celkom reálne domnievať, že tu ide o kryptoportréty konkrétnych osôb, pravdepodobne z levočského prostredia. Erich Wiese dokonca uvažuje o portréte farára Jána Henckela, u ktorého nie je vylúčené, že bol donátorom obrazu Posledného súdu.⁷⁶ Bezpečne však bol Henckel donátorom oltára štyroch sv. Jánov z kostola sv. Jakuba, ktorý je datovaný rokom 1520. V tabuľových maľbách tohto oltára sa v diferencovaných a individualizovaných figúrach tiež predpokladajú kryptoportréty Jána Henckela, jeho brata Šebastiána, náboženského reformátora zo začiatku 15. storočia J. Ch. Gersona a ďalších osobností.⁷⁷ Pri vzájomnom porovnaní drobného súboru monumentálnych malieb, ktoré sme priznali ruke Majstra Posledného súdu s maľbami tabuľ oltára štyroch sv. Jánov nájdeme rad styčných prvkov ktoré nevylučujú, že vo všetkých prípadoch ide o diela jedného maliara. Vzájomné analógie sú badaateľné najmä v rovnakej stavbe a kompaktnosti figúr, v traktácii drapérií, v príbuzných fyziognómiach tvárí, v zmysle pre žánrový detail a v priestorovom riešení kompozícií.

Okrem presného datovania je oltár sv. Jánov tiež označený signatúrou TH, ktorú K. Divald stotožnil s maliarom Theofilom Stanclom, čo však novšia literatúra



Priečelie Krupekovej domu (č. 44) na Hlavnom námestí v Levoči, 16. stor. Foto J. Sedlák

odmieta.⁷⁸ Osobnosť Theofila Stancla, pracujúceho okrem iného aj v Levoči a Bardejove, je vďaka písomným prameňom pomerne známa.⁷⁹ Z maliarskych realizácií mu však môžeme nateraz priznať iba nástennú maľbu Posledného súdu na prvom poschodí bardejovskej radnice, ktorá bola objednaná v roku 1509 a ukončená v roku 1511. Je nesporné ironiou, že aj táto maľba je dnes zachovaná v značne fragmentárnom rozsahu a minimálne autentickom stave. Silné poškodenie, podobne ako v prípade levočských malieb Majstra Posledného súdu však obnažilo štetcovú podkresbu, ktorá vykazuje charakteristické analógie, dovoľujúce predpoklad úzkeho vzťahu medzi bardejovským a levočským Posledným súdom. Bardejovský Posledný súd síce postráda monumentalitu a maliarske uvoľnenie, badaateľné v levočskom prípade, to však môže byť spôsobené podstatne menším rozmerom a odlišnou technológiou bardejovského obrazu, určeného pre interiér, a levočských realizácií, ktoré museli rátať s účinkami poveternostných vplyvov. Podobne ako levočský Posledný súd aj bardejovská kompozícia vychádza z grafickej predlohy nemeckej, švábskej proveniencie, z diela H. L. Schäufeleina.⁸⁰

Presne datovaná a autorsky určená maľba bardejovskej radnice by mohla byť kľúčom k určeniu niektorých malieb v Levoči, najmä malieb, ktorých autorstvo sme pripísali Majstrovi Posledného súdu a snáď aj tabuľových malieb oltára štyroch sv.Jánov. Celý tento súbor malieb by teda mohol byť autorsky spájaný s Theofilom Stanclom. Tento iste lákavý predpoklad však zostáva iba v polohe hypotetickej konštrukcie, nakoľko dnešný stav väčšiny komparovaných malieb, vrátane kľúčového obrazu bardejovského Posledného súdu je natoľko fragmentárny, že neumožňuje presvedčivú argumentáciu. Oveľa horšia je skutočnosť, že ak urýchlene nedôjde aspoň k fixácii súčasného stavu, bude naša generácia zrejme posledná, ktorá sa môže konštruovaním podobných hypotéz vôbec zaoberať.

Rad analógií, najmä v kresbovom prednese spomínanej skupiny nástenných malieb, posúva do ich značnej blízkosti rozsiahlu maliarsku výzdobu kostola v Strážkach. Christologický cyklus v neobvyklom množstve jednotlivých výjavov zaplnia takmer celú západnú stenu lode a pokračuje na južnej a severnej stene, kde je ukončený rozmernou kompozíciou Posledného súdu. Spomenutá afinita k dielu Majstra Posledného súdu južnej predsiene kostola sv.Jakuba je badateľná hlavne v príbuznej typológii figur, vo fyziognómiach tváří s charakteristickou maľbou nosov, úst a očí, v riešení drapérií a predovšetkým v obnaženej podkresbe, ktorá opäť nesie znaky rutinovaneho kresliarskeho prednesu. Napriek tomu je práve kresbové spracovanie, i keď len mierne, ale predsa len odlišné. Kresbová línia postráda plynulosť, tvar alebo obrys figúry je budovaný pomerne krátkymi, zväčša oblúčikovými čiarami a niektoré gestá postáv potrádajú anatomickú presvedčivosť.

Domnievam sam, že v prípade Strážok ide o ďalšieho maliara, veľmi blízkeho Majstrovi Posledného súdu južnej predsiene, s ktorým ho spája nielen dôraz na rozhodujúcu úlohu kresby v základnom vymedzení celej kompozície, ale tiež nesporné východisko a inšpirácia v grafických predlohách začiatku 16.storočia. Okrem Dürera a Schäufeleina je tu evidentný vplyv grafickej produkcie Lucasa Cranacha, hlavne jeho cyklu drevozrezových paší z roku 1509.⁸¹ Dôraz na preferovanie kresby a riešenie kompozícií podľa grafických predloh však neuberá na vlastných maliarskych kvalitách strážskeho autora christologického cyklu. Až plynulá farebná modelácia v širokej škále tónov dodáva plasticitu a hĺbku jednotlivým výjavom a práve práca s farbou

nasvedčuje, že ide o skúseného maliara s bohatou praxou v tabuľovej maľbe.

Od svojho znovuobjavenia v päťdesiatych rokoch nášho storočia sa dostalo strážskym maľbám azda najvyššieho ocenenia najmä v štúdiách J.Krásu a A.C.Glatza.⁸² Obaja tiež postrehli nespornú vzájomnú väzbu s maliarom, ktorý je podľa svojej najvýznamnejšej práce označovaný ako Majster pašiového cyklu levočského hlavného oltára. Táto väzba nie je podmienená iba rovnakými predlohami grafických listov pri jednotlivých výjavoch, výrazné analógie sa objavujú v typológii tváří a v psychologizujúcom odlišovaní pozitívnych a negatívnych účastníkov deja. Vznik strážskych malieb, rovnako ako vznik pašiového cyklu levočského hlavného oltára môžeme klásť do druhého decénia 16.storočia, pravdepodobne do obdobia okolo jeho polovice.⁸³

Zostáva neradostným paradoxom, že pri komparácii uvádzaných malieb je v prípade strážskych kompozícií výhodnejšie používať staršiu fotodokumentáciu. Napriek faktu, že strážske maľby sú v súčasnej dobe v relatívne dobrom stave, nedávny reštaurátorský zásah nejednotnosťou a nevyhranenosťou názoru, rovnako ako zbytočne kreatívnym prístupom zasiahol veľmi silne do pôvodnej výtvarnej štruktúry jednotného diela a jeho autenticitu značne zrelativizoval.

Vplyv nemeckej grafickej produkcie, ktorý od začiatku 16.storočia výrazne pôsobil na spišskú maliarsku tvrbu, tak monumentálnu ako aj tabuľovú, je evidentne zrejmy v maľbách christologického cyklu v refektári Červeného Kláštora. Štyri fragmentárne zachované pašiové výjavy sú na východnej stene doplnené postavami dvoch svätcov - biskupov, maľbou Veronikinej šatky a dekoratívnymi motívmi kandelábrov a akantového listu. Práve tu sa grafické cítenie, ovplyvnené predlohou, prejavuje najsilnejšie v prevládajúcej kresbovosti postáv, ich drapérií či pozadia. Farba je použitá bez výraznejšej modelácie, skôr koloruje plochy, vymedzené kresbou. Napriek tomu majú maľby značný dekoratívne monumentálny účinok, zdôraznený dostatkom voľného priestoru vždy v ploche celého štítového poľa.

Oproti predchádzajúcim dielam zaznamenávajú maľby červenokláštorského refektára kvalitatívny pokles, sú skôr rutinnou prácou maliara, kladúceho dôraz na dekoratívnu pôsobivosť jednotlivých výjavov v rámci celého interiéru. V spišskom prostredí predstavujú maľby Červeného Kláštora jeden zo záverečných

monumentálnych maliarskych prejavov. Na ich kompozičné stvárnenie mali nesporný vplyv grafické listy Albrechta Dürera a v celkovom vyznievaní neskorogotických princípov sa už objavujú prvky - najmä motívy kandelábrov a akantového listu - predznamenávajúce, zatiaľ len v polohe preberania charakteristických motívov, nástup renesančného umenia. Od začiatku 16.storočia zaznamenávame hlavne v Levoči značnú zmenu ikonografickej skladby námetov. Dosiaľ takmer výlučne sakrálna tematika, ovládajúca monumentálne maliarstvo, sa rozširuje o nové, zväčša rýdzo profánne témy, ktoré sa uplatňujú v interiéroch meštianskych domov. Kostoly a kláštory stále poskytujú najviac príležitostí k realizácii umeleckých prác, ktorých ikonografická skladba je pochopiteľne podmienená sakrálnou tematikou, ale začína sa objavovať nový objednávateľ, bohatý mešťan alebo patricij s požiadavkou skôr individuálneho, osobného charakteru. Interiéry honosných meštianskych domov sú dopĺňované maľbami rýdzo dekoratívneho typu ako aj náročnejšími figurálnymi výjavmi, zväčša s moralistickým podtextom, ktoré dokumentujú vzdelanie a záujmy často humanisticky založeného majiteľa. Azda bežnejší, umelecky nenáročný typ dekoratívnej výzdoby sa zachoval na stenách bývalého mázhauzu meštianskeho domu na hlavnom námestí (č.28). Remeselný, ale určite rutinovaný maliar tu realizoval jednoduchý iluzívny záves - lambrekýn, snáď spolu s ďalšou výzdobou, ktorá sa však nezachovala. Dekoratívna maľba je dokladom vzhľadu vstupnej miestnosti meštianskeho domu z obdobia prelomu 15. a 16.storočia. Sakrálna tematika si v realizáciách meštianskych zákazok pravdepodobne udržiava dominantné miesto na reprezentačných fasádach domov. Vo výzdobe priečelia tzv. Krupekovho domu (č.44) sa okrem dekoratívnej motíviky objavujú aj rozmerné obrazy s výjavmi sv. Šebastiána, sv.Anny Samotretej a sv.Krištofa. Celá fasáda v dnešnom stave je však výsledkom kompromisnej rekonštrukcie a zmienené výjavy sú v najlepšom prípade dielom až záveru 16.storočia. Napriek tomu môžeme predpokladať, že príbuzné riešenie priečelia bohatých patricijských domov mali podobný vzhľad aj v období, ktoré je ešte predmetom nášho záujmu.

K záverečným prejavom tohto obdobia patrí fragmentárne zachovaná výzdoba sedílie v priechode ďalšieho meštianskeho domu na hlavnom námestí (č.48). Kompozícia s tučným mužom za stolom s lyžicou v ruke, s postavou pišťalkára a s poškodeným, ale veľmi

pravdepodobným motívom líšky, nesúcej v pysku hus, môžeme takmer jednoznačne interpretovať ako alegóriu Obžerstva. V zásade rovnaký motív sa objavuje v maľbách Moralít kostola sv.Jakuba, ktoré maľbu meštianskeho domu predchádzajú o jeden a pol storočia. Ide teda o modernejší variant stále živého motívu, dokladajúci mimoriadnu silu, tradíciu a kontinuitu dôrazu na moralistnú tematiku v mestskom prostredí, kde, ako sa zdá, je stále aktuálna. V maliarsky cítených figúrach a v riešení priestoru obrazu je badateľný vzrastajúci príklon k renesančnému výtvarnému prejavu, kým textové pásky, žiaľ, zachované len vo fragmentoch, majú ešte neskorogotický charakter. Maľba bola nepochybne súčasťou väčšieho cyklu, o čom svedčia polychrómované zvyšky omietok v ďalších sedíliách. V nadväznosti na stavebné úpravy pôvodne neskorogotického domu môžeme maľbu datovať začiatkom štyridsiatych rokov 16.storočia.

Rovnaké umiestnenie v sedíliách jedného z najvýznamnejších patricijských domov na hlavnom námestí, v tzv. Hainovom dome (č.40) má dvojica alegorických malieb s viac-menej spoločnou tematikou, zdôraznenou dopĺňujúcim textom: *Der Welt Lauf* - tak to na svete chodí. Obe kompozície, sova, napadnutá dravými vtákmi a výjav so spútanou Spravodlivosťou sú doplnené nápismi, z ktorých dnes môžeme transkribovať iba jednotlivé slová. Práve tie - "...hrubosť, násilie, falošnosť, strom lži, trpezlivosť, mlčanie, nádej..." však dostatočne ozrejmujú zmysel malieb ako kritiku nespravodlivého sveta z hľadiska ich objednávateľa, levočského richtára Ladislava Polirera.⁸⁴ Nepoznáme konkrétne dôvody, ktoré viedli tohto iste úspešného muža k tak skeptickému vyjadreniu svojich osobných problémov. Istým kľúčom sú predlohy, podľa ktorých boli maľby realizované. Kým motív sovy, napadnutej dravými vtákmi vychádza s určitými transformáciami z Dürerovho listu z roku 1515, alegória so spútanou Spravodlivosťou je prepisom medirytiny jeho žiaka Barthele Behama z roku 1525. Behamov list bol reakciou na známy proces s "bezbožnými maliarmi z Norimbergu", v ktorom bol spolu s bratom a maliarom Jorgom Penczom obvinený z herézy a vyhnaný z mesta. Zrejme to bola náboženská intolerancia, vo väčšej miere rastúca aj v Levoči štyridsiatych rokov, ktorá priviedla objednávateľa k vyjadreniu svojej skepsy nad súčasným stavom sveta. Vlastné maliarske kvality sú značne skreslené reštaurátorským zásahom, ktorý čiastočne pozmenil

niektoré detaily pôvodnej kompozície. Pri oboch maľbách bol preferovaný predovšetkým ideový zámer, podmienený pomerne presným prepisom predlohy a formálne stvárnenie nevybočovalo z bežnej súdobej produkcie. Presné datovanie malieb rokmi 1542 a 1543 ich zaraďuje k záverečným prejavom maliarskej monumentálnej tvorby, ešte stále vychádzajúcej z gotických,

¹ Porovnaj ŠÁŠKY, L.: Umenie stredovekého Spiša. In: Zb. Spišské mestá v stredoveku. Košice 1974, s.133-157; tu je citovaný rozsiahly výber staršej literatúry k celkovému vývinu umenia Spiša v stredoveku. ² MENCL, V.: Najstaršie stavebné pamiatky Spiša. Slovenský staviteľ 5, 1935, s.345; - podobne ŽÁRY, J.: Dvojloďové kostoly na Spiši. Bratislava 1986, s.24.

³ Rozvoj tohto typu výzdoby predpokladá RADOCSAY, D.: Falképek a középkori Magyarországon. Budapest 1977, s.34.

⁴ BEŇKO, J.: Dedinská kolonizácia horného Spiša na nemeckom práve. In: Spiš - Vlastivedný zborník 3-4. Spišská Nová Ves - Košice 1973, s.29-52.

⁵ Porovnaj, okrem literatúry uvedenej v pozn.4, tiež VIZKELETY, A.: Príspevky k právnym dejinám spišských miest v stredoveku. In: Spiš - Vlastivedný zborník 3-4. Spišská Nová Ves - Košice 1973, s.53-64.

⁶ ZACHOWSKI, S.: Węgierskie i polskie osadnictwo Spiżu do połowy 14.wieku. Kraków 1909, s.12.

⁷ Rad údajov o Berzeviczyovcoch a najmä o Kakašovi excerptuje SCHMAUK, M.: Supplementum Analectorum terrae Scepusiensis. Spišské Podhradie 1889, s.19, 27 a d'al.

⁸ CHALUPECKÝ, I.: Chrám sv.Jakuba v Levoči - historický výskum stavebného vývoja. (rkp., 1984-1985), s.12.

⁹ SOPKO, J.: Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach. Martin 1981, s.7; tu sa uvádza aj ďalšia literatúra.

¹⁰ Najmä druhú fázu vývoja spišskej stavebnej produkcie rezumuje recentná publikácia ŽÁRY, J.: c.d. v pozn.2, s bohatým a takmer vyčerpávajúcim prehľadom staršej literatúry.

¹¹ Viac priestoru funkciám nástenných malieb venujem v knihe TOGNER, M.: Stredoveká nástenná maľba v Gemeri. Bratislava 1989, najmä v 3. kapitole *Ikonografické špecifiká*, s.60 a d'al.

¹² K technologickým aspektom gemerských malieb porovnaj TOGNER, M.: c.d. v pozn.11, s.52 a d'al.

¹³ ŠUJANOVÁ, O.: Povrchové úpravy pamiatkových objektov. Bratislava (ŠÚPS) 1981, s.24.

¹⁴ Základné, hlavne geografické a administratívne údaje sú čerpané predovšetkým z práce ŽUDEĽ, J.: Stolice na Slovensku. Bratislava 1984 (Spišská stolica, s.110-119).

¹⁵ SUCHÝ, M.: Dejiny Levoče I. Košice 1974 (najmä kap. III-2).

¹⁶ Magyarországi művészet 1300-1470 körül. Budapest 1987, s.346 (M.Prokopp).

¹⁷ ROMANELLI, E.: Santa Maria in Aracoeli. Roma, b.r.v.

¹⁸ MIHALIK, S.: Problems concerning the altar of Elisabeth, queen of Hungary. Acta Historiae Artium, T. 10, 1964, s.247-298.

¹⁹ Porovnaj c.d. v pozn.16, s.346.

prípadne neskorogotických princípov, pričom ich ideový podtext už anticipuje myslenie a skepsu renesančného človeka. Práve svojím myšlienkovým podtextom predznamenávajú celkom novú situáciu, ktorá, vyrastajúc z humanistických ideálov reformácie sa náboženskou a sociálnou intoleranciou zmenila v hnutie rozvoju výtvarnej kultúry na dlhší čas neprajúce.

²⁰ Slowenische Fresken und serbisch-makedonischen Ikonen. München 1967.

²¹ Podobným dokladom je tzv. *planta nuda* v maľbe presbytéria v Plešivci (porovnaj TOGNER, M.: c.d. v pozn.11, s.68).

²² FALUDY, A.: The Annunciation of Szepesdaróc: Iconography and Stylistic Relations. Acta Historiae Artium, T. 24, 1978, s.79 a d'al.

²³ DVOŘÁKOVÁ, V. - KRÁSA, J. - STEJSKAL, K.: Stredoveká nástenná maľba na Slovensku. Bratislava-Praha 1978, s.92.

²⁴ C.d. v pozn.23, s.94 a podobne tiež BOLOGNA, F.: Die Anfänge der italienischen Malerei. Dresden 1964, obr.81. K vývoju neapolskej maľby najmä BOLOGNA, F.: I pittori alla corte angioina di Napoli. Roma 1969.

²⁵ Porovnaj c.d. v pozn.16.

²⁶ BOLOGNA, F.: I pittori alla corte angioina di Napoli, c.d. v pozn.24.

²⁷ BOLOGNA, F.: Die Anfänge der italienischen Malerei, c.d. v pozn.24.

²⁸ Tento technický aspekt pripomína SPOLOČNÍKOVÁ, M.: Neskororománska nástenná maľba vo Veľkej Lomnici. ARS 1975-1976, s.166.

²⁹ Obrazu Korunovania sv.Ludovíta je venovaná značná pozornosť v štúdiu BOLOGNA, F.: Povertà e Umiltà: il San Ludovico di Simone Martini. Studi Storici 10, 1969, s.231-259. K maľbám v Assisi pozri BOLOGNA, F.: c.d. v pozn.24., s.150 a d'al.

³⁰ STEJSKAL, K.: K obsahovej a formovej interpretácii stredovekých nástenných malieb na Slovensku. In: Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1965, s.198.

³¹ NICKEL, H.L.: Mittelalterliche Wandmalerei in der DDR. Leipzig 1979, s.268.

³² Interiér ruskinovského kostola som mal možnosť navštíviť iba raz v 70. rokoch. Dnešný pohľad na ruskinovské maľby vychádza predovšetkým z fotografickej dokumentácie objektu, ktorú mi láskavo zapožičal J.Žáry.

³³ TOGNER, M.: c.d. v pozn.11 (najmä 5. kap.).

³⁴ TOGNER, M.: c.d. v pozn.11, 4. kap., s.67 a d'al. Prevažná časť spomínaných analógií s gemerskými maľbami vychádza zo záverov tejto knihy.

³⁵ Porovnaj c.d. v pozn.23, s.160.

³⁶ DOMASŁOWSKI, J. - KARŁOWSKA-KAMZOWA, A. - KORNECKI, M. - MAŁKIEWICZÓWNA, H.: Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce. Poznań 1984, s.29.

³⁷ Tamtiež, s.39.

³⁸ K umiestneniu maľby na severnej strane presbytéria porovnaj zaujímavý názor - ŽÁRY, J.: c.d. v pozn.2, s.70.

³⁹ Obnovený kostol v Poprade je v súčasnej dobe pripravený k rozsiahlemu reštaurátorskému zásahu na nástenných maľbách. Základný prieskum, predchádzajúci tomuto plánovanému zásahu, realizovali v roku 1989 akad. soch. L.Székely, akad. soch. A.Mézés a M.Togner.

⁴⁰ Novotvarom v maľbách kostola v Krížovej Vsi bola venovaná samostatná štúdia - STEJSKAL, K.: Záhada slovenského kostela. Dejiny a súčasnosť, 1959, č.6.

⁴¹ Porovnaj c.d. v pozn.36, s.21.

⁴² Myšlienkové pozadie spišských dvojloďových kostolov je detailnejšie rozpracované v monografii ŽÁRY, J.: c.d. v pozn.2, najmä v kapitole 4. Rozsiahlu, samostatnú prácu, zaoberajúcu sa celkovým detailným rozborom maľby Živého kríža venovala DVOŘÁKOVÁ, V.: Živý kříž v Žehře. Monumentorum tutela 5, 1969.

⁴³ Porovnaj c.d. v pozn.23, s.74.

⁴⁴ Za poskytnutie získaných omietok som zaviazaný dr. M.Slivkovi.

⁴⁵ ŠPIRKO, J.: Starý kláštor minoritov v Levoči. Martin 1940, s.3; - SUCHÝ, I.: c.d. v pozn.15, s.85; - ŽÁRY, J.: c.d. v pozn.2, s.33.

⁴⁶ ŽÁRY, J.: c.d. v pozn.2, s.33.

⁴⁷ Stavebným vývojom oboch hlavných levočských kostolov sa zaoberá detailne najmä ŽÁRY, J.: c.d. v pozn.2 (kap. II.).

⁴⁸ Psalter No.336, fol.17; - porovnaj BOLOGNA, F.: La pittura del medioevo. Vol.1, Milano 1969, fig.23.

⁴⁹ BOLOGNA, F.: Die Anfänge ..., c.d. v pozn.24, obr.52.

⁵⁰ KARŁOWSKA-KAMZOWA, A.: Malarstwo Ślaskie 1250-1450. Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk 1979, s.25 a d'al.

⁵¹ Podobné príklady maľovaných oltárov sú v stredovekej nástennej maľbe na Slovensku doložené napríklad v chráme sv.Alžbety v Košiciach alebo v kostole ev.a.v. v Žiže. Porovnaj TOGNER, M.: c.d. v pozn.11, s.189.

⁵² GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ, A. - MIŠLANIK, J.: Stredoveká knižná maľba na Slovensku. Bratislava 1977, s.47, kat. č.15.

⁵³ Cykly Moralít v svätójakubskom, rovnako tiež v minoritskom kostole detailne spracoval KRÁSA, J.: Levočské morality. In: Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1965. Závery tejto štúdie zostávajú stále platné a aktuálne.

⁵⁴ Porovnaj najmä BACHTIN, M.M.: François Rabelais a lidová kultúra stredoveku a renesance. Praha 1975. Vplyv stredovekého divadla osobitne pri levočských Moralitách zdôrazňuje STEJSKAL, K. in: Dejiny českého výtvarného umění I/1. Praha 1984, s.346.

⁵⁵ MERKLAS, V.: Ein neuentdecktes Wandgemälde der St.Jakobskirche zu Leutschau. Mitteilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 8, 1863, s.106.

⁵⁶ HENSZLMANN, I.: Lőcsenek régiségei. Budapest 1872, s.107.

⁵⁷ KRÁSA, J.: c.d. v pozn.53, s.255; - podobne tiež STEJSKAL, K.: c.d. v pozn.54.

⁵⁸ GLATZ, A.C.: Gotické umenie v zbierkach SNG. Bratislava 1983, s.38.

⁵⁹ Do oblasti tirolskej maľby kladie východisko maliara prevažná väčšina literatúry.

⁶⁰ DAŁ-KALINOWSKA, B.: Malowidła ścienne z XIV.wieku w Olkuzu. Rocznik Historii Sztuki, 8, 1970, s.130; - pozri tiež c.d. v pozn.37, s.29.

⁶¹ Porovnaj český preklad legendy Nová Legenda zlatá. Praha 1927, s.76 (Svätá panna Dorota).

⁶² Celý text, začínajúci sa vypálením Levoče husitmi roku 1431 a končiaci sa stretnutím uhorsko-českého panovníka Vladislava s polským kráľom Jánom Albertom v Levoči roku 1494 v latinskom origináli transkribuje WAGNER, C.: Analecta Scepusii sacri et profani II. Viena 1789, s.347.

⁶³ ŠPIRKO, J.: Husiti, jiskrovci a bratřici v dejinách Spiša (1431-1462). Spišská Kapitula 1937; - d'alaj VARSÍK, B.: Husitské revolučné hnutie na Slovensku. Bratislava 1965.

⁶⁴ Prevažná väčšina týchto zistení vychádza zo záverov prieskumových prác, realizovaných v roku 1988 akad. soch. L.Székelym, akad. soch. A.Mézésom a M.Tognerom. Prieskum predchádzal následnému reštaurovaniu interiérov vstupnej veže.

⁶⁵ Blížšie o transferoch nástenných malieb zo Zelenej izby zvolenskej fary porovnaj GLATZ, A.C.: c.d. v pozn.58, s.57.

⁶⁶ FODOR, P.M.: Odborný konzervátor Peter J.Kern. Monumentorum tutela 1, 1966, s.104.

⁶⁷ HOMOLKA, J. - HORVÁTH, J. - KOTRBA, P. - PAŠTEKA, J. - TILKOVSKÝ, V.: Majster Pavol z Levoče. Bratislava 1964, s.19 a pozn.83 a 85 na s.148-149 (s ďalšou literatúrou).

⁶⁸ HOMOLKA, J.: Gotická plastika na Slovensku. Bratislava 1972, s.274.

⁶⁹ GLATZ, A.C.: Pokus o vymedzenie maliarskych okruhov na Spiši v 1.polovici 16.storočia. ARS 2/1987, s.58.

⁷⁰ Porovnaj c.d. v pozn.36, s.52.

⁷¹ Glatz predpokladá vzájomný vzťah medzi maľbou tympanónu a maľbami kostola v Strážkach (GLATZ, A.C.: c.d. v pozn.69, s.62).

⁷² Blížšie k výstavbe knižnice porovnaj TOGNER, M.: Účelová stavba knižnice pri chráme sv.Jakuba z čias Majstra Pavla. In: Majster Pavol z Levoče - život, dielo, doba (zborník referátov zo sympózia). Košice 1991, s.64-71.

⁷³ K osobnosti farára Jána Henckela porovnaj KLUBERT, Š.: Ikonografické poznámky k dvom levočským dielam Majstra Pavla. Monumentorum tutela, 5, 1969, s.54-88.

⁷⁴ GEISBERG, M.: Der Buchholzschnitt im 16.Jahrhundert in deutschen, schweizer, niederländischen, französischen, spanischen und italienischen Drucken des 16.Jahrhunderts. Berlin 1937, kat. č.74.

⁷⁵ Všetky tieto zistenia vychádzajú z výsledkov prieskumových prác, ktoré realizovali na vyžiadanie KÚŠPSOP Prešov pracovníci ŠRA - ORA Levoča (akad. soch. L.Székely, akad. soch. A.Mézés a M.Togner) v roku 1989.

⁷⁶ SCHÜRER, O. - WIESE, E.: Deutsche Kunst in der Zips. Wien - Brünn - Leipzig 1938, s.90.

⁷⁷ C.d. v pozn.76; - KLUBERT, Š.: c.d. v pozn.73.

⁷⁸ DIVALD, K.: A bártfai városháza. Művészet, 4, 1905, s.89; - MYSZKOWSKY, V.: A bártfai városháza története. Művészet, 5, 1906, s.137. Stotožnenie monogramu s osobnosťou T.Stancla odmietol naposledy GLATZ, A.C.: c.d. v pozn.69, s.62.

⁷⁹ Blížšie k osobnosti Theofila Stancla pozri ŠEFČÁKOVÁ, E.: Výmalba bardějovské radnice se zvláštním zřetelom na osobnost Theofila Stanzela. In: Historická Olomouc a její současné problémy 4. Olomouc 1983, s.221.

⁸⁰ Presnú predlohu určila ŠEFČÁKOVÁ, E.: c.d. v pozn.79, s.228 a pozn.26.

⁸¹ Súbor drevorezov *Passion unseres Herrn Jesu Christi* - porovnaj SCHADE, W.: Die Malerfamilie Cranach. Dresden 1974, s.24.

⁸² Porovnaj c.d. v pozn.23, s.147; - GLATZ, A.C.: c.d. v pozn.69, s.62.

⁸³ Grafické predlohy hlavného oltára, na ktoré azda prvý upozornil HENSZLMANN, I.: c.d. v pozn.56, sú popísané a rozvedené v štúdiu PAŠTEKA, J.: Tabuľové maľby oltára. In: Majster Pavol z Levoče, c.d. v pozn.67.

⁸⁴ Alegorickým maľbám v Hainovom dome venoval špeciálnu štúdiu MEDVECKÝ, J.: Der Welt Lauf. Nástenná maľba v Levoči z roku

Monumentalmalerei in der Zips 1300-1550

Auf dem Gebiet der Slowakei war es vor allem die Zips, in der kurz nach 1300 eine neue Monumentalmalerei entstand, orientiert an italienisch-byzantinischen Vorbildern, die ihre Wurzeln in der italienischen Ducento-Malerei hatte. Charakteristische Beispiele dieser neuen Orientierung sind die Wandmalereien in Spišská Kapitula, Dravce und Veľká Lomnica, deren Entstehung in die ersten Jahrzehnte des 14.Jh. zu datieren ist. Das Fortleben der *maniera bizantina* betonen bestimmte Traditionalismen und Archaismen in ihrer formalen Gestaltung, durch die diese Malereien in Zusammenhang mit der romanischen Kunstentwicklung gestellt werden könnten. Sie gehören jedoch schon eindeutig zu den ersten Erscheinungen der neuen, gotischen Kunst auf unserem Gebiet, auf dem sie die neue Tradition einer Orientierung an italienischen Zentren begründen, in der ersten Etappe hauptsächlich an der neapolitanischen Malerei des ausklingenden Ducento und beginnenden Trecento. Obwohl wir diese erste Etappe malerischen Schaffens vorläufig für importiert halten, also für Arbeiten fremder Künstler, ist aus den Fragmenten der am Ende des 13.Jh. entstandenen St.Nikolauslegende in Veľká Lomnica deutlich ersichtlich, daß diese Maler nicht in ein künstlerisch steriles Umfeld kamen, sondern daß hier bereits eine bestimmte Schaffensgrundlage existierte, natürlich mit westlicher, mitteleuropäischer romanischer Orientierung. Zur ersten Schicht Zipser Malereien und unter deutlichem Einfluß des Meisters der Ladislauslegende in Veľká Lomnica gehören die heute zerstörten Malereien in Ruskinovce und offenbar auch die Malereien in Vítkovce. In beiden Fällen handelt es sich um Szenen aus der Ladislauslegende. In die 1.Hälfte des 14.Jh. gehören die Fragmente aus Veľká, die einen Bezug zu Ruskinovce aufweisen und die im bestimmten Maße volkstümlichen, rustikalen Malereien in Pongrácove oder Szenen des christologischen Zyklus mit deutlichen Byzantinismen in Gánovce.

Seit den 50er Jahren des 14.Jh. beginnt in den Malereien der Zips der mitteleuropäische Stil vorzuherrschen, eine Synthese von Anregungen aus fortgeschrittenen Gebieten mit Elementen des örtlichen, heimischen Schaffenspotentials. Außer der kleinen Malerei im Portaltympanon der Kirche in Hrabušice, ist die umfangreiche Ausmalung des Presbyteriums in Podolíneec vielleicht eine der ersten Arbeiten, in denen die Anfänge der neuen Stilorientierung erkennbar sind. Der ikonographische Gehalt und die malerische Umsetzung sprechen bei der Malerei im Presbyterium der Kirche in Žehra für die ausgeprägte Eigenart der Malerei im benachbarten Gebiet Gemer. Eine Reihe von Analogien erlaubt es, ihren Schöpfer für ein Mitglied der Werkstatt des Meisters der Ochtinaer Malereien zu halten und die Entstehung der Malerei in den 60er-70er Jahren des 14.Jh. anzunehmen. In bestimmten Zügen ist eine Einflußnahme der gemerischen Schule der 2.Hälfte des 14.Jh. auch auf die Ausmalung des Presbyteriums und der Nordwand des Kirchenschiffs in Švábovce

1543 a jej norimberská predloha. In: Problémy umenia 16.-18.storočia. Bratislava 1987, s.48-56; - pozri takisto MEDVECKÝ, J.: "Der Welt Lauf" - Egy 1543-ból származó lőcsei falfestmény és nürnbergi előképe. Ars Hungarica 1988, č.2, s.181-187.

zu erkennen. Gemeinsames Merkmal der Malereien, die von zwei Künstlern geschaffen wurden, bleibt ihre Zugehörigkeit zu einer umfassenderen, eher individuell differenzierten Strömung des mitteleuropäischen Stils und deren auf die 70er-80er Jahre des 14.Jh. eingegrenzte Datierung. Der gleichen Datierung gehören auch die Kompositionen Tod und Krönung Mariae in Batizovce an, die leicht rustikalisierte Varianten der gleichen Kompositionen im Minoritenkloster in Levoča sind. Ein wesentlich stärkerer Rustikalierungsprozeß ist an einer weiteren Malerei in Batizovce feststellbar, an der Komposition Lebendes Kreuz, die jedoch erst auf der Zeit um 1400 stammt.

In die breitere Strömung des malerischen Schaffens in der zweiten Hälfte des 14.Jh. gehört die fragmentarisch erhaltene Gestalt des hl.Antonius in der Kirche von Spišská Belá und die bisher nur in Sonden freigelegte Malerei in Poprad. Eines der bedeutendsten Werke vom Ende des 14.Jh. ist die zweite Etappe der Ausmalung der Kirche in Žehra. Die Komposition des Lebenden Kreuzes trägt in der anspruchsvollen, mehrschichtigen Darlegung den Grundgedanken der Erlösung, zu dem es unter Annahme der Verteidigung der wahren Glaubensprinzipien kommen konnte. Im zeitgeschichtlichen Kontext erscheint hier unzweifelhaft eine Polemik mit der eucharistischen Häresie. Für die Schlußphase der nachklassischen Gotik, der Zeit um, evtl. kurz nach 1400 sprechen die Erscheinungen des internationalen Stils neigenden Malereien in Bijacovce (Apostelzyklus und besonders die Ladislauslegende).

Mehr oder weniger eigenständig verlief die Entwicklung in Levoča dank zweier umfangreicher Bauunternehmungen - dem Bau der Stadtpfarrkirche St.Jakob und der Kirche und dem Klosterkomplex des Minoritenordens. Fast durch das ganze 14.Jahrhundert wurde an beiden Bauvorhaben gearbeitet. Von Anregungen der italienischen Trecentomalerei ist das Motivbild der Kreuzigung zwischen Maria und St.Johannes in der Sakristei der Minoritenkirche beeinflusst und einen grundsätzlich gleichen Ausgangspunkt nahm auch die Komposition Tod und Krönung der Mutter Maria im Presbyterium der gleichen Kirche. In beiden Fällen können, auch hinsichtlich der zugehörigen Gebäudeteile, die Malereien in die Zeit um 1330 datiert werden. In der Zeit um die Mitte des 14.Jh. verlief wahrscheinlich die erste Phase der Ausschmückung des Kreuzganges des Minoritenklosters, von der sich jedoch nur fragmentarische Reste erhalten haben. In die gleiche Zeit gehört auch die erste Schicht der Presbyteriumsausmalung der St.Jakobskirche, die vorläufig nur aus Sonden bekannt ist.

Zur vmtl. größten Entwicklung kommt es seit den 70er Jahren erneut in der Innenausstattung der St.Jakobskirche. Außer der kleineren Kreuzigungsszene ist es vor allem der Sittenzyklus an der Nordwand des Kirchenschiffs. In der Komposition der sieben Todsünden und sieben christlichen Tugenden handelt es sich um das

außergewöhnliche Werk eines Malers, zu dem wir nur wenige direkte Analogien finden, und das sowohl im Sinne der malerischen Qualitäten als auch im gedanklichen Kontext, der hier in prägnanter Gestalt die moralisierenden Tendenzen im städtischen Umfeld im Zeitalter des hohen Mittelalters illustriert. Von der Anziehungskraft des Zyklus zeugt auch der Umstand, daß kurze Zeit darauf ein ähnlicher Zyklus, offensichtlich vom Levočaer angeregt, in der polnischen Bergbaustadt Olkusz entstand. Der Ausgangspunkt des Malers der Sittenbilder und auch des der Kreuzigung ist in den Werken der böhmischen Hofschule anzunehmen, besonders in den Illuminationsarbeiten der Maler Wenzels IV. In die 80er Jahre des 14.Jh. gehört auch die umfangreiche Ausmalung des Presbyteriums in der Jakobskirche und in den Zeitraum um, evtl. nach 1400 der Zyklus der Dorotheenlegende. Diese Werke wurden jedoch im 19.Jh. stark übermalt, so daß ihre Bewertung nur sehr allgemein bleiben kann.

Ein Sittenzyklus entstand auch in der Minoritenkirche, hier blieb er jedoch nur zur Hälfte, als Zyklus der sieben christlichen Tugenden erhalten. Der Ausgangspunkt des Malers ist in der norditalienischen, evtl. in der Tiroler Malerei der 80er Jahre zu suchen. Zum Ausgang des 14. und tw. zum Beginn des folgenden Jahrhunderts gehört eine Gruppe figürlicher Malereien in der nördlichen Vorhalle der St.Jakobskirche, die Komposition der Arma Christi, heute vom Altar des Guten Hirten verdeckt, und auch ein Teil der zweiten Etappe der Ausmalung des Kreuzganges im Minoritenkloster. Trotz des unbefriedigenden gegenwärtigen Erhaltungszustandes der Mehrzahl der Malereien, weist ihre Häufigkeit darauf hin, daß es im Umkreis von Levoča vor allem im letzten Drittel des 14.Jh. und in den ersten Jahren des folgenden zu einer tatsächlicher Entwicklung der Monumentalmalerei kam.

Die erste Hälfte des 15.Jh. ist durch eine gewisse Stagnation gekennzeichnet, und erst nach 1450 erscheint, mit Ausnahme der schlecht erhaltenen Malereien in Jaklovce, eine umfangreichere Tätigkeit mit der Ausschmückung der Nordwand des Kirchenschiffs in Žehra. Durch weniger anspruchsvolle Gelegenheiten kommt in der zweiten Hälfte des 15.Jh. die Wandmalerei nur wenig zur Geltung. Nach 1464 entsteht die illusionistische, das steinerne Pastophorium ergänzende Malerei in Spišská Sobota und nach 1473 die heute stark übermalte Komposition an der Außenwand in Spišský Štvrtok. Die vmtl. einzige bedeutendere Arbeit aus dem ausgehenden 15.Jh. ist die figürliche Gewölbmalerei in der Kirche von Spišská Nová Ves. Die allgemeine Stagnation im 15.Jh. wurde vor allem von den verhältnismäßig geringen Bauaktivitäten verursacht und somit durch

die begrenzten Möglichkeiten zur Ausführung von Wandmalereien. Zu einer tatsächlichen Entwicklung kommt es erst seit dem 2.Jahrzehnt des 16.Jh. Mit der Jahreszahl 1515 ist die Malerei im Tympanon der St.Georgskapelle in der St.Jakobskirche datiert und in die gleiche Zeit gehört auch die Malerei im Interieur der Kapelle. Die große, aus der Werkstatt des Meisters Pavol in Levoča stammende Skulptur des hl.Georg im Kampf mit dem Drachen, wurde mit einem illusionistisch gemalten Hintergrund vervollständigt, der in einer romantischen Landschaft die Geschichte der St.Georgslegende darstellt. Um das Jahr 1520 tritt mit dem Meister des Jüngsten Gerichts in der südlichen Vorhalle der St.Jakobskirche eine außerordentliche Malerpersönlichkeit hervor, die auch Malereien im Kreuzgang des Minoritenklosters schuf. Der heutige Zustand dieser Malereien ist jedoch bereits so fragmentarisch, daß die tatsächliche Qualität ihres Malers nur vermutet werden kann, aber unbestreitbar in der souveränen zeichnerischen Durchführung der erhaltenen Pinselvorzeichnung erkennbar ist. Eine ähnlich außergewöhnliche Persönlichkeit war der Maler des Passionszyklus in Strážky, der zeitlich und hauptsächlich durch seine malerische Eigenart dem Meister des Jüngsten Gerichts in Levoča sehr nahe steht. Eine der letzten monumentalen Arbeiten mit betont sakraler Thematik sind die Malereien im Refektorium des Klosters Červený Kláštor, die aus den 30er Jahren des 16.Jh. stammen.

Bei fast der ganzen Gruppe von Malereien aus dem 16.Jh. ist deutlich die Anregung der deutschen Graphik erkennbar, besonders von Werken A.Dürers, H.Schäufeleins, L.Cranachs, H.Baldung Griens und B.Behams. Nach Vorlagen des letzteren entstanden rein profane Malereien im Levočaer Bürgerhaus auf dem Hauptplatz Nr.40 und ein Einfluß der deutschen Graphik ist auch bei weiteren Arbeiten mit profanen Motiven in Levočaer Patrizierhäusern anzunehmen.

Die mittelalterliche Malerei in der Zips hat ihre Spezifika, die sie im bestimmten Maße von anderen Monumentalmalereien in der Slowakei, vmtl. vom gesamten ungarischen Kontext unterscheidet. Außer ikonographischen Besonderheiten und der vielleicht größten Dichte malerischen Vorkommens, die schon an sich, trotz der unzweifelhaften und bedeutenden Verluste die starke Entfaltung der Malerei dokumentiert, ist das vor allem die 250jährige ungestörte Entwicklungskontinuität der Monumentalmalerei in der Zips.

Deutsch von Kuno Schumacher

In margine ad tabule zo Spišského Podhradia

INGRID CIULISOVÁ

Z gotickej stavby niekdajšieho priestranného dvojloďového gotického kostola Narodenia Panny Márie v Spišskom Podhradí sa zachovali len časti obvodových múrov, pozmenené neskoršími prestavbami. V torzálnej podobe pretrval aj pôvodný neskorogotický hlavný oltár. O jeho niekdajšej veľkorysej výtvarnej koncepcii dodnes svedčí osem tabuľových malieb. Štyri z nich - obojstranne maľované tabule s výjavmi Zvestovanie P.Márie / Joachimova obeta, Adorácia / Zvestovanie Anne a Joachimovi, Klaňanie sa troch kráľov / Stretnutie Anny a Joachima pri Zlatej bráne, Smrť P.Márie / Jesseho strom sú dnes deponované v bratislavskej Slovenskej národnej galérii. Zostávajúce štyri oltárne tabule sú maliarsky pojednané len na jednej strane. Dodnes sú súčasťou zariadenia farského kostola v Spišskom Podhradí, pre ktorý boli pôvodne určené a zobrazujú výjavy Uvedenie P.Márie do chrámu, Útek do Egypta, Dvanásťročný Ježiš v chráme a Smrť sv.Uršuly.

Súbor ôsmich spišskopodhradských tabuľ je v kontexte zachovaných pamiatok slovenského gotického tabuľového maliarstva pozoruhodný a zaujme hneď z niekoľkých hľadísk. Na prvom mieste je to nadpriemerná, na prvý pohľad zrejme výtvarná kvalita malieb. Kvalita, prameniaca v precíznej formálnej kultúre autorovho výtvarného prednesu, v poetickosti a snivom lyrizme tváří žien a anjelov, v pôsobivej chromatickej výstavbe. Svoju úlohu tu nepochybne zohráva aj monumentálny kompozičný rozvrh malieb a úctyhodné rozmery jednotlivých obrazov.¹

To, čo však púta pozornosť na tabuliach zo Spišského Podhradia azda najviac, je ich dvorská reprezentatívnosť. Autorovi maliarskej výzdoby niekdajšieho hlavného mariánskeho oltára sa tu bravúrne podarilo zvládnuť nanajvýš neľahkú úlohu. Napriek tomu, že obrazy i dielo ako celok neboli jednoznačne určené pre

súkromnú potrebu feudála, ale vznikli pre farský kostol a širokú laickú obec, vtlačil tabuľovému cyklu pečať dvorskej elegancie. Súčasne však maliarovou úlohou bolo od začiatku zohľadňovať predovšetkým požiadavku celkovej rozmerovej a výtvarnej monumentalizácie, ktorá bezprostredne vyplývala zo sociálnej funkcie diela a ktorú museli tabule ako budúca integrálna súčasť hlavného oltára farského chrámu spĺňať.

Zákonite sa tu preto vynára otázka: Čo viedlo na Spiši pred samým záverom stredoveku ku vzniku diela, ktoré sa svojou povahou i napriek odlišnej sociálnej funkcii tak úzko primyká k dvorskému umeniu jagellonského dvora?

V umenovednej literatúre sa všeobecne nepochybuje o tom, že súbor ôsmich tabuľ zo Spišského Podhradia tvoril v minulosti súčasť hlavného gotického oltára tamojšieho farského kostola P.Márie.² Neodporuje tomu ani popis pôvodnej podoby tohto oltára v kanoickej vizitácii z roku 1693. Dozvedáme sa z nej, že "veľký starý oltár" bol retábulového typu, že ústrednú archu vyplňala trojica skulptúr - uprostred Madona s dieťaťom, po stranách sochy sv.Ladislava a sv.Štefana - a že oltárne krídla zobrazovali "tajomstvo vtelenia sa Syna Božieho".³

Analýza celku obrazovej zostavy i jednotlivých výjavov umožňuje vysloviť domnienku, že maliarska výzdoba niekdajšieho hlavného oltára bola stanovená programovo, podľa vopred uváženej ideovej koncepcie. Inak povedané, obrazová skladba oltárnych krídel nebola akiste len dielom tzv. Majstra zo Spišského Podhradia,⁴ resp. jeho pomocníkov, ale na jej finálnej podobe mala vari dokonca určujúci podiel osobnosť akéhosi poradcu, či myšlienkového projektanta diela.

O existencii ideového koncipienta stojaceho v pozadí vypovedá nielen výber jednotlivých výjavov - ktorý prezrádza prinajmenšom dôvernú znalosť súvekej situácie na teologickom poli - ale i ikonografický rozvrh malieb sám o sebe. Vyznačuje sa pozoruhodnými ikonografickými osobitosťami a adresnými, lokálne špecifikovanými odkazmi. Spodobenie "tajomstva vtelenia sa Syna Božieho" na krídlových obrazoch spišskopodhradského oltára možno totiž podľa môjho názoru považovať za viac, ako iba za obecný prejav vzrastajúceho významu mariánskeho kultu na konci stredoveku.

Domnievam sa, že epicky rozsiahly mariologický cyklus, obohatený rozprávaním o sv.Anne, predstavuje premyslenú výtvarnú formuláciu jednej z najväčších pertraktovaných cirkevných dogiem 15. storočia, dogmy o Nepoškvrnenom počatí Panny Márie.⁵ Fakt, že ideový koncipient spišskopodhradských oltárnych malieb v spore medzi stúpecami dogmy o Nepoškvrnenom počatí P.Márie - immaculatistami a jej odporcami - makulatistami, patril k tým prvým, potvrdzuje práve spomínaná epická skladba cyklu. Rozšírenie mariologických výjavov o udalosti zo života sv.Anny a Joachima, s ktorými sa idea nepoškvrneného počatia P.Márie bezprostredne spájala - výjavy Zvestovanie Anne a Joachimovi, Stretnutie Anny a Joachima pri Zlatej bráne, Uvedenie P.Márie do chrámu - tu akiste neboli zaradené len s cieľom vystupňovať naratívnu stránku maliarskeho cyklu; z ideového hľadiska sa tu súčasne mala zdôrazniť čistota manželského zväzku medzi Annou a Joachimom. Myšlienka Nepoškvrneného počatia P.Márie však nebola na spišskopodhradských obrazoch asociovaná len nepriamo. Dvojité použitie tradičnej ikonografickej schémy Zvestovania - raz v spojitosti s P.Máriou, druhýkrát so sv.Annou, už znamenalo jej presné a konkrétne vyjadrenie.

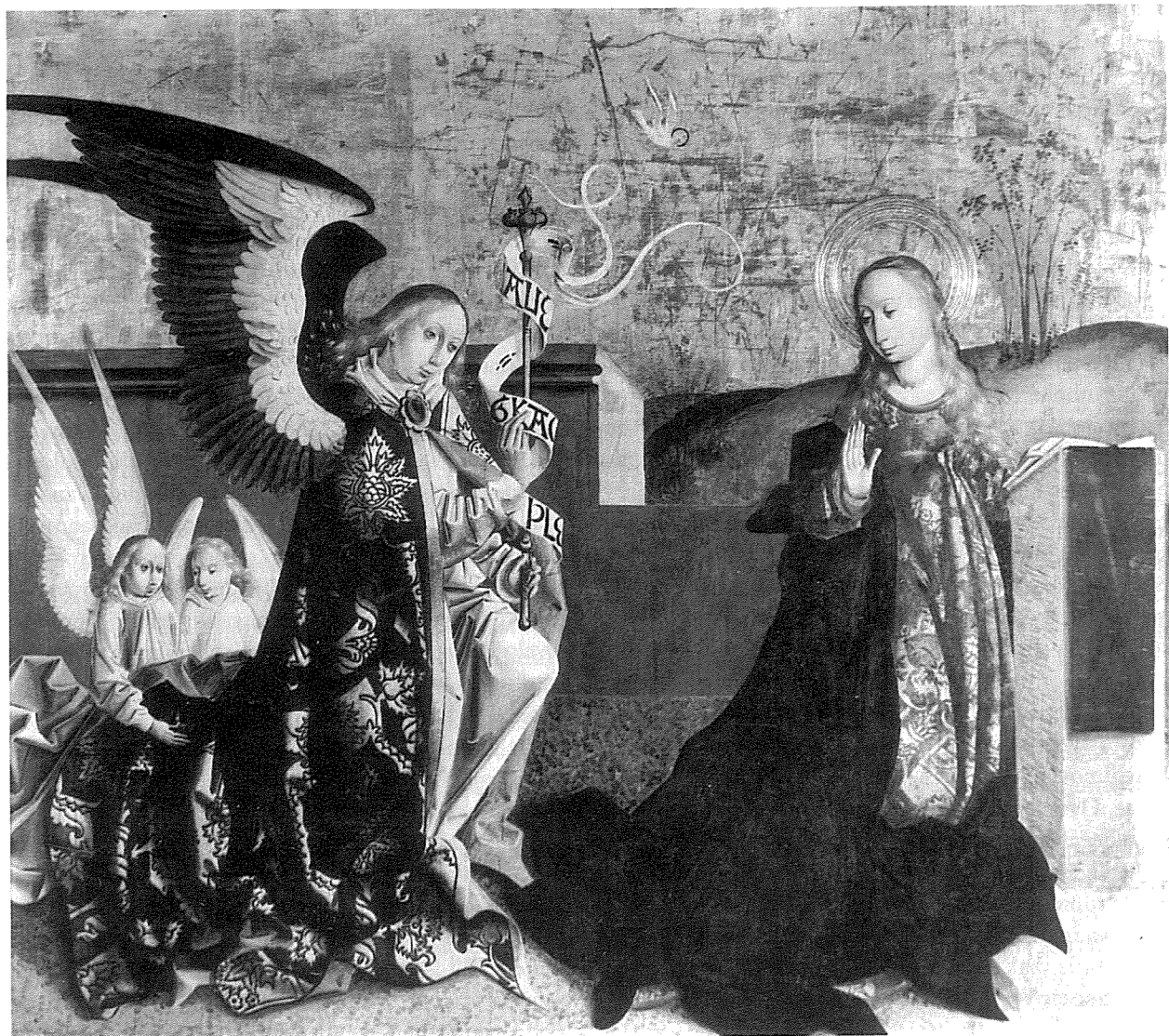
O účasti ideového osnovateľa pri koncipovaní maliarskej výzdoby hlavného oltára P.Márie v Spišskom Podhradí možno uvažovať aj na základe inej zvláštnosti. Z dvanástich výjavov sa len jedenásť spája s apokryfným rozprávaním o živote P.Márie, resp. sv.Anny. Z jednotného rámca celkovej ikonografickej skladby sa vymyká tabuľa s výjavom Smrti sv.Uršuly. Keďže nemáme dôvod pochybovať o tom, že obraz skutočne tvoril súčasť krídlavej výzdoby spišskopodhradského oltára a že jeho začlenenie tu nebolo vecou náhody, ako najpriateľnejšie sa ponúka vysvetlenie súvisiace s prípadným fundátorom diela, či s nejakou inou významnou osobnosťou.

Pokus o objasnenie zámeru, s ktorým bola tabuľa so Smrťou sv.Uršuly začlenená do oltárneho cyklu znamená preto vlastne určenie sociálnej funkcie, prisúdenej obrazu v oltárnom kontexte. Z takéhoto uhlu pohľadu je potom nevyhnutné aspoň stručne sa dotknúť spoločensko-politickej situácie, ktorá vládla koncom 15. storočia na Spiši.

V spojitosti so Spišským Podhradím sú predovšetkým dôležité dve historické udalosti. Prvou je fakt, že Spišské Podhradie patrilo od roku 1412 z rozhodnutia Žigmunda Luxemburského spolu s ďalšími dvanástimi spišskými mestami a mestečkami poľskej korune.⁶ Druhou je existencia a osobitné teritoriálne postavenie súkromného šľachtického domína Zápoľskovcov, jedného z najbohatších uhorských magnátskych rodov druhej polovice 15. storočia na Spiši - pre Spišské Podhradie to znamenalo, že hoci bolo "de iure" v držbe poľského panovníka Vladislava Jagellonského, svojou polohou medzi Spišským hradom - rodovým sídlom Zápoľskovcov - a Spišskou Kapitulou, nad ktorou mali patronát, predstavovalo "de facto" vlastne jednu z neoficiálnych mestských vazalských enkláv na rozsiahlom rodovom panstve Zápoľskovcov.

Je málo pravdepodobné, že by za týchto okolností najmocnejší súveki feudáli Spiša vskutku striktné a dôsledne rešpektovali výsostné postavenie Spišského Podhradia ako majetku Poľska, a že by nezasahovali do jeho cirkevných i svetských záležitostí. Naopak, d'aleko pravdepodobnejšie vyznieva predpoklad, že po veľkorysých projektoch v Spišskom Štvrtku a Spišskej Kapitule obrátili Zápoľskovci svoju pozornosť na výzdobu vstupnej brány do rodového majetku. Pozitívnu úlohu pri tomto rozhodnutí mohla zohrať aj neobyčajne lákavá ponuka Vladislava Jagellonského, ktorý po smrti Mateja Korvína, už ako český kráľ, prisľúbil Zápoľskovcom roku 1490 za podporu svojej kandidatúry na uhorský trón zálohovanú časť Spiša.⁷ Spišské Podhradie tak v čase stavby hlavného oltára v tunajšom farskom kostole nebolo pre Zápoľskovcov už len bránou do ich rodového domína, ale takmer jeho nedielnou súčasťou.

Iniciátorom, ba snáď aj objednávatelom veľkolepého spišskopodhradského oltára bol akiste mladší z oboch bratov, Štefan Zápoľský. Patril k najaktívnejším vojvodcom z najbližšej dvorskej družiny panovníka Mateja Korvína. Ako gubernátor Sliezka a Lužíc a po dobytí značnej časti rakúskeho územia aj jeho prvý kapitán sa roku 1487 zaradil k najbohatším a najvplyvnejším



Zvestovanie z hlavného oltára v Spišskom Podhradí, 90. roky 15. stor. Foto L. Mišurová

uhorským veľmožom vôbec.⁸ Zároveň sa po bratovej smrti stal zvrchovanou hlavou rozsiahleho spišského domínia, svojbytným vládcom akéhosi štátu v štáte. Ťažko si predstaviť, že by tento ambiciózne kondotier nepokračoval aj po vzraste vlastného mocenského postavenia vo svojom úsilí zvečniť slávu rodu Zápoľskovcov, ako to predtým vskutku reprezentatívnym spôsobom urobil v prípade kaplnky Nanebovzatia P. Márie v Spišskom Štvrtku a kaplnky dómu sv. Martina v Spišskej Kapitule.⁹ Práve stotožnenie Štefana Zápoľského s fundátorom spišskopodhradského oltára a súčasne s

ideovým navrhovateľom jeho výzdoby by preto azda optimálne vysvetľovalo kurtoázny charakter malieb. Objasňovalo by aj subtilnú ikonografickú osobitosť obrazovej skladby.

Spomínaný výjav so Smrťou sv. Uršuly, vymykajúci sa z jednoliateho mariologického cyklu, sa dá navyše pochopiť a interpretovať aj ako odkaz na súveký historický dej. Ako transpozícia konkrétnej svetskej udalosti do náboženskej sféry, sveta skutočného do sveta viery. V deväťdesiatych rokoch 15. storočia, keď oltár s najväčšou pravdepodobnosťou vznikol,¹⁰ ňou totiž



Jesseho strom z hlavného oltára v Spišskom Podhradí, 90. roky 15. stor. Foto L. Mišurová

mohla byť nedávna smrť jedinej priamej ženskej príslušníčky rodu Zápoľskovcov, sestry Imricha a Štefana Zápoľských, Uršule de Derenchen.¹¹ Spolu s výberom sv. Štefana ako jedného z trojice ústredných svätcov pre oltárnu skriňu, by to zo strany myšlienkového koncipienta výtvarnej výzdoby znamenalo adresný a vcelku zrozumiteľný poukaz na skutočných majiteľov a vládcov Spišského Podhradia. Poukaz, prostredníctvom ktorého sa táto relatívne mladá uhorská šľachtická rodina rozhodla v spišskopodhradskom mestskom prostredí manifestovať ideu svojho rodu, aby v duchu stre-

dovekého tradicionalizmu ešte viac upevnila svoju stavovskú prestíž a zdôraznila mocenské nároky. Poslaním výtvarnej výzdoby oltára teda nebolo len pritiahnúť divákovu zbožnosť, ale zároveň vzbudiť úctu k zvrchovanému feudálovi kraja a fundátorovi diela v jednej osobe.

Mariologický obrazový cyklus na spišskopodhradskom oltári sa vyznačuje ešte jednou ikonografickou zvláštnosťou. Je ňou využitie princípu biblického paralelizmu v súvislosti s výjavom Narodenia P. Márie. Tradičnú ikonografickú schému Máriinho narodenia tu

významovo nahradil výjav s Jesseho stromom prorokovaný Izaiášom.¹² Ak aj v tomto prípade predpokladáme, že takýto počin nebol náhodný, skôr naopak, bolo by nesporne zaujímavé spoznať dôvody, ktoré ho motivovali. Jedno z možných vysvetlení, pre ktoré si ideový tvorca obrazovej skladby spišskopodhradského oltára vybral práve tento náboženský výjav by poskytovala skutočnosť, že v sebe spájala dve významové zložky. Upozorňoval tak na patrocínium kostola v Sp. Podhradí, zasväteného narodeniu P. Márie, ako aj na rod fundátora jeho hlavného oltára.

Stelesnením rodovej idey by na tabuli s Jesseho stromom mohol byť práve motív košatého stromu. Tento prvok by odkazom k súvekému konvenčnému jazyku, alúziou na rodový strom, ako jeden z atribútov šľachtického stavu, symbolicky pripomínal genealógiu Zápoľskovcov. Takéto objasnenie by azda pri inom uhorskom šľachtickom rode neobstálo, resp. pôsobilo by príliš odvážne. Ak si však uvedomíme, že v stredoveku mohol vládnuť, byť mocným, vznešeným a skutočne urodzeným len ten, kto disponoval náležitým rodokme-

ňom, kto mal za sebou mnoho generácií predkov, potom pre mladý a len nedávno zbohatnuvší šľachtický rod Zápoľskovcov muselo byť úsilie evokovať ilúziu starobylosti prinajmenšom rovnako dôležité.

Starozákonné proroctvo o Jesseho strome mohlo Štefanovi Zápoľskému konvenovať aj z iného dôvodu. Vzľadom na jeho významné spoločenské postavenie uhorského palatína a rozsiahle majetky, ktoré spolu s bratom Imrichom nadobudli, ho bolo možné chápať aj v alegorickom zmysle. Ako apoteózu závratného spoločenského vzostupu vlastného rodu a súčasne ako podobnosť anticipujúce naplnenie skrytých mocenských ambícií jeho príslušníkov.

Túžba po poste najvyššom sa stala skutočnosťou, keď roku 1526 v Stoličnom Belehrade za uhorského panovníka slávnostne korunovali Jána Zápoľského. Naplnili sa prorocké slová a z koreňa skutočne vyrástla vetva, ktorá na vrchole rozkvitla.¹³ To však už bol hlavný oltár vo farskom kostole v Spišskom Podhradí dávno hotový a sláva rodu, stojaceho pri jeho založení a sprítomneného v jeho výtvarnej výzdobe pohasínala.

¹ Rozmery štyroch spišskopodhradských tabúl v zbierkach SNG (do konca štyridsiatych rokov nášho storočia umiestnených v Diecéznom múzeu na Spišskej Kapitule) sú 132,4 x 141, s rámom 147,8 x 159,9 cm. Približne rovnako veľké sú aj tabule vo farskom kostole v Spišskom Podhradí. Celý súbor obrazov reštauroval roku 1937 pri príležitosti výstavy Staré umění na Slovensku Bohuslav Slánský. Tabule voľne zavesené v spišskopodhradskom kostole v rokoch 1972-1973 povrchovo ošetrila akad. mal. Mária Spoločníková.

² Napríklad CSÁNKY, D.: Tafelmalerei von Szepeshely (Zipser Kapitel) im XV.-XVI. Jahrhundert. Zwei Tafeln eines Zipser Maler im Museum der bildenden Künste zu Breslau. In: Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyve 1937, s.108 a d'al.; - Umění na Slovensku. Odkaz země a lidu. Praha 1938, s.21; - RADOCSAY, D.: A középkori Magyarországi táblaképei. Budapest 1955, s.126-127; - Súpis pamiatok na Slovensku III. Bratislava 1969, s.164; - GLATZ, A.C.: Doplnky k spišskej tabuľovej maľbe z obdobia rokov 1440-1540 (L.), Galéria 3. Staré umenie, Zborník SNG, Bratislava 1975, s.37 a d'al.

³ HRADSZKY, J.: Krátky obsah dejín farského r.kath. kostola v Spišskom Podhradí z príležitosti novovystaveného oltára bl. Panny Marie. Spišské Podhradie 1891, s. 10.

⁴ Autor tabúl zo Spišského Podhradía sa v umenovednej literatúre pomocne označuje striedavo ako tzv. Majster zo Spišskej Kapituly (napríklad VACULÍK, K.: Gotické umenie Slovenska. Katalóg výstavy. Martin 1975, s.52; - Ten istý: Staré slovenské umenie v zbierkach SNG. Bratislava 1978, s.52), resp. ako tzv. Majster zo Spišského Podhradía (napríklad CSÁNKY, D.: c.d. v pozn.2, s.110; -

RADOCSAY, D.: c.d. v pozn.2, s.126-127; - GLATZ, A.C.: c.d. v pozn.2, s.37 a d'al.)

⁵ Podstatou sporu bola otázka, či Mária podľahla prvému hriechu a bola od neho oslobodená v lone matky, alebo tomuto hriechu nikdy nepodľahla a jej počatie bolo nepoškvrnené. Bližšie k tomu pozri, vrátane odkazov na staršiu literatúru GADOMSKI, J.: Gotyckie malarstwo tablicowe Malopolski 1460-1500. Warszawa 1988, s.52 a d'al. Kultu sv. Anny a Joachima však nepodliehal len spišskopodhradský polyptych. Od 80-tych rokov 15.storočia, kedy Sixtus XIV. vydal rad konštitúcií na jeho podporu, vznikali obdobne koncipované oltárne cykly aj v susednom Poľsku a Rakúsku. Pozri GADOMSKI, J.: c.d., s.54.

⁶ SUCHÝ, M.: Spišské mestá v poľskom zálohu. In: Spišské mestá v stredoveku. Košice 1974, s.55 a d'al.; - BARTL, J.: Príspevok ku kategorizácii spišských miest a mestečiek v stredoveku. Historický časopis, 32, 1984, s.101 a d'al.

⁷ SUCHÝ, M.: c.d. v pozn.6, s.65.

⁸ O Štefanovi Zápoľskom bližšie pozri napríklad WAGNER, K.: Analecta Scepusii sacri et profani IV. Posonii et Cassoviae 1778, s.7; - MENCLOVÁ, D.: Spišský hrad. Bratislava 1957, s.97 a d'al.; - Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458-1541. Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseum. Wien 1982, s.257 a d'al.

⁹ BUREŠ, J.: Puchspaumove plány pre Spišský Štvrtok. Vlastivedný časopis, 12, 1963, s.84-86; - KAHOUN, K.: Neskoro gotická architektúra na Slovensku a staviteľia východného okruhu. Bratislava 1973, s.32 a d'al.

¹⁰ RADOCSAY, D.: c.d. v pozn.2, s.450; - GLATZ, A.C.: c.d. v pozn.2, s.38; - VACULÍK, K.: c.d. v pozn.4, s.52.

¹¹ Bližšie k tomu pozri WAGNER, K.: c.d. v pozn.8, s.26-28; - NAGY, I.: Magyarországi családai czimerekkal és nemzékrendi táblakkal. Pest 1858, s.281 a d'al.

¹² RÉAU, L.: Iconographie de l'art chrétien I. Paris 1955, s.201.

¹³ Izaiáš 11,1: "Egredietur virga de radice Jesse et flos a radice ejus ascendet".

In margine ad die Tafelbilder aus Spišské Podhradie / Kirchdrauf

Der Zyklus von acht gotischen Tafelbildern aus Spišské Podhradie (Kirchdrauf), der Torso des ehem. Hauptaltars der dortigen Pfarrkirche Geburt Mariae, gehört zu den beachtenswertesten erhaltenen Denkmälern der gotischen Tafelmalerei in der Slowakei. Außer der offensichtlichen bildkünstlerischen Qualität, der beachtenswerten Größe und dem monumentalen Kompositionsentwurf sind die Malereien vor allem durch ihre courtoise Repräsentativität von Interesse. Die höfische Eleganz läßt ahnen, daß die Bilder, obwohl sie als Teil des Altars ursprünglich für die Pfarrkirche und die Laiengemeinde bestimmt waren, auch eine andere soziale Funktion erfüllten. Die Analyse der Bildzusammenstellung der Zipser Tafeln legt die Vermutung nahe, daß die malerische Ausstattung des ehem. Hauptaltars der Pfarrkirche nach einer vorher bestimmten ideellen Konzeption festgelegt wurde. Oder anders gesagt, daß die Bildkomposition der Bilder von Spišské Podhradie nicht allein das Werk des sog. Meisters von Spišské Podhradie war, bzw. seiner Mitarbeiter, sondern daß sich an seiner Gestaltung auch die Person eines Beraters, eines im Hintergrund stehenden ideellen Projektanten des Werkes beteiligte. Von der Existenz eines ideellen Konzipienten spricht sowohl die Auswahl der einzelnen Szenen, die eine eingehende Kenntnis der aktuellen theologischen Problematik verraten, wie auch der ikonographische Entwurf der Gemälde. Der umfangreiche mariologische Zyklus auf den Tafeln von Spišské Podhradie ist jedoch mehr als nur ein Beleg des Marienkults am ausgehenden Mittelalter. Die Tafeln sind zugleich auch die durchdachte Formulierung eines der am meisten diskutierten Dogmen des 15. Jahrhunderts, des Dogmas von der Unbefleckten Empfängnis Marias. Das wird vor allem durch die Bereicherung der mariologischen Szenen um die Geschichte der Heiligen Anna und Joachim bestätigt. Sie wurden nicht allein in der Absicht eingereicht, dem narrativen Charakter des Gemäldezyklus entgegenzutreten,

sondern sie hatten die Aufgabe, die Reinheit des Ehebandes zwischen Anna und Joachim zu betonen. Die Beteiligung eines ideellen Projektanten beim Konzipieren der malerischen Gestaltung des Hauptaltars in Spišské Podhradie kann man auch auf Grundlage der vorhandenen thematisch außerhalb stehenden Tafel Tod der hl. Ursula in Betracht ziehen. Das Bild kann auch als Hinweis auf das zeitgenössische historische Geschehen verstanden und interpretiert werden, als Transposition eines konkreten weltlichen Ereignisses in die religiöse Sphäre, der realen Welt in die Welt des Glaubens. Hinsichtlich des konkreten historisch-geographischen Rahmens, wie auch der Entstehungszeit des Altars (90er Jahre des 15.Jh.) kann es allein der Tod einer einzigen direkten weiblichen Angehörigen aus der Magnatenfamilie der Zápoľskýs - in der zweiten Hälfte des 15.Jh. faktisch der Herrscher in der Zips - Ursula de Derenchen geb. Zápoľský, sein. In seiner sozialen Funktion wäre das Bild dann zugewiesen und der allgemeine Hinweis auf den Urheber oder direkten Auftraggeber für den Altar in Spišské Podhradie, des ungenannten Besitzers und Herrschers über Spišské Podhradie, Stephan Zápoľský, verständlich. Ein Hinweis, mit dessen Hilfe sich diese relativ junge ungarische Adelsfamilie entschied, die Idee ihres Geschlechts im städtischen Milieu von Spišské Podhradie zu manifestieren, um im Geiste des mittelalterlichen Traditionalismus ihr Standesprestige noch mehr zu festigen und den Machtanspruch zu betonen. Die Botschaft dieses für Spišské Podhradie unangemessen großartigen Altaraufbaus und seiner malerischen Ausstattung war also nicht allein, den Betrachter mit Frömmigkeit zu erfüllen, sondern zugleich Achtung vor dem unumschränkten Landesherrn und Stifter des Werkes in derselben Person, Stephan Zápoľskýs und seines Geschlechts zu erwecken.

Staré slovenské radnice

FEDOR KRESÁK

Radnica ako stavebný typ vznikla vo vrcholnom stredoveku. Starovek nepoznal ešte, napriek existencii veľkých miest, mestskú samosprávu a teda ani jej sídlo, radnicu. Predpokladom výstavby radníc bolo až vymenenie sa miest spod feudálnej právomoci a prenesenie vrchnostenských práv na ne.¹ Budova radnice obvykle spájala pod jednou strechou administratívu, súdnicstvo a reprezentáciu mesta na poschodí s hospodárskou činnosťou sústredenou na prízemí, kde boli obchody, mestská váha, lekáreň, výčap a pod. Bola obdobou gotického meštianskeho domu, kde sa na poschodí bývalo, kým na prízemí pracovalo a predávalo. Spoločenský význam radnice ako sídla mestskej samosprávy často zdôrazňovala veža. Styk orgánov mesta s obyvateľstvom sprostredkoval balkón či arkier.²

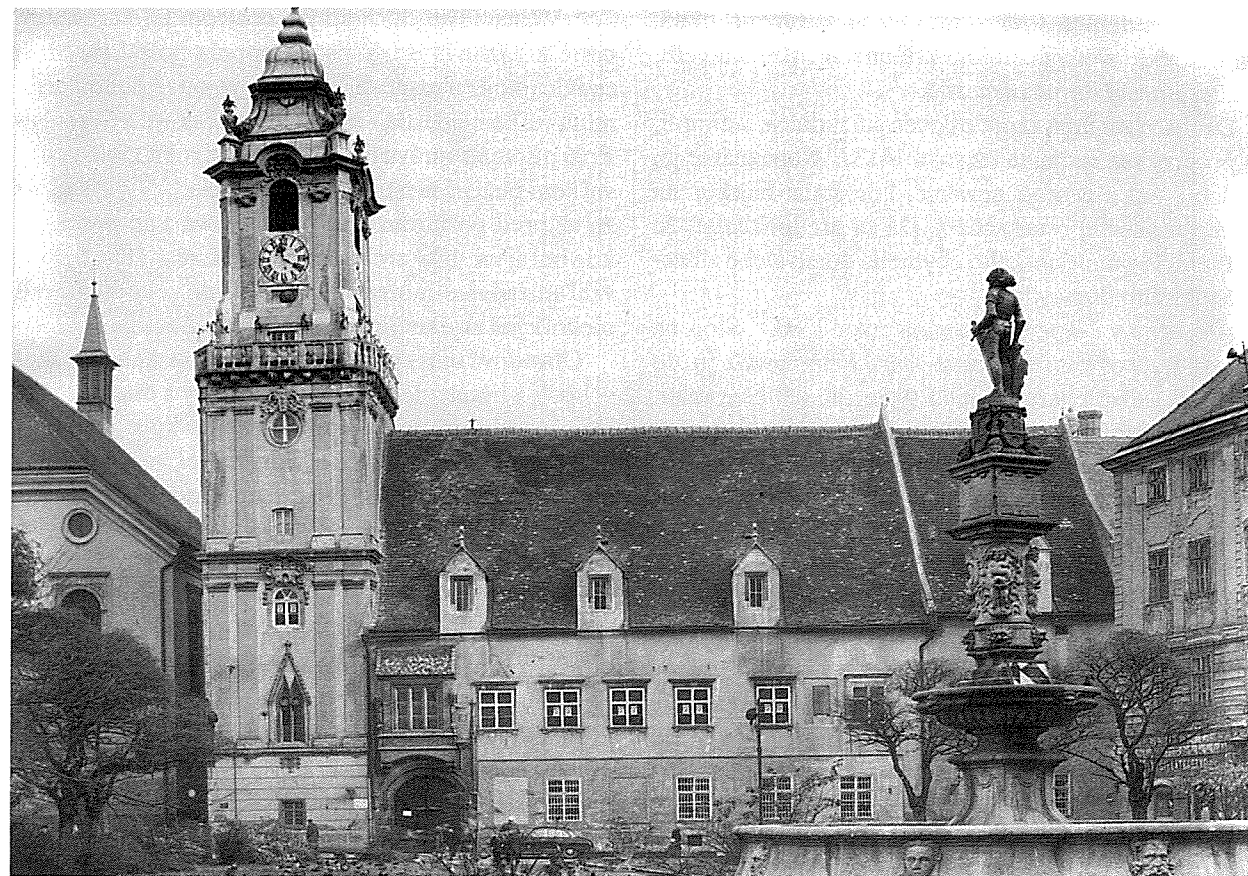
Poloha radnice v pôdoryse mesta naznačuje spôsob jej vzniku. Tam, kde vznikla prestavbou či zlúčením obytných domov, stojí v domovej zástavbe; kde ju postavili priamo ako radnicu, stojí uprostred námestia alebo v opevnenom areáli. Prvý prípad je obvyklý na západnom Slovensku, kde radnica stojí spravidla na okraji námestia, obyčajne na jeho nároží. Mestá tu zväčša vznikali postupným rozrastaním sa osád. Na východe Slovenska, kde mesto vzniklo častejšie kolonizáciou, stojí radnica uprostred námestia. V stredoslovenských banských mestách stávala v hradnom areáli. Vývoj slovenských radníc budeme sledovať od ich počiatkov až do 17. storočia, keď dochádza k úpadku našich miest, ktorý sa odzrkadlil aj vo výstavbe radníc. Neskoršie novostavby, prístavby či prestavby si už nebudeme všimáť, alebo ich spomenieme len okrajovo.

Typom radnice vzniknutej postupným zlúčením obytných domov a ich adaptáciami je radnica v Bratislave.³ Stojí v radovej zástavbe na okraji Hlavného námestia, ústredného námestia neskorostredovekého

mesta. Jej jadrom bol vežový dom, ktorého najstaršie stavebné časti pochádzajú ešte z 13. storočia. Vežové domy⁴, v nepokojných časoch útočiská mestských patricijských rodín, ako sa podnes zachovali v Taliansku (vo väčšom počte napr. v San Gimignano), sa vyskytovali aj v oblasti na sever od Álp (Praha, Regensburg), avšak v modifikovanej podobe, kombinované s pozdĺžnym obytným traktom. V Bratislave boli, zdá sa, bežné. Dokladá to aj nástenná kresba objavená v radničnom interiéru, zobrazujúca dva takéto domy⁵, najmä však početné nálezy ich zvyškov na území starého mesta.⁶

Vežový dom, ktorý sa stal jadrom neskoršej radnice, patril rodine richtára Jakuba. Bol poschodový s nárožnou vežou, čelnou fasádou, obrátený do námestia a bočnou, v 14. storočí predĺženou prístavbou pozdĺžneho krídla, do dnešnej Kostolnej uličky. V tomto krídle sa na poschodí asi nachádzala sieň, ktorú Jakubovci pôvodne len prenajímali na zasadanie mestskej rady.⁷ Atiku budovy ukončovalo zubovité cimburie.⁸ V rokoch 1387 a 1421 mesto dom od synov richtára Jakuba postupne odkúpilo. Najneskoršie v roku 1422⁹ zastaval bohatý bratislavský mešťan Pauer uličku z pravej (južnej) strany Jakubovho domu (rovnobežnú s Kostolnou ulicou na druhej strane) domom s dekoratívnou galériou. Galéria na priečelí rytmom združených okien a-b-b-a, krehkými tvarmi, hravosťou a plošnosťou pripomína gotickú architektúru vzdialených Benátok.¹⁰

Asi krátko po roku 1430 mesto tento dom získalo, pripojilo k Jakubovmu domu a komplex premenilo na radnicu. Za bojov o uhorský trón bola roku 1442 radnica značne poškodená delostreľbou. Potom dochádza k jej veľkej prestavbe, pri ktorej zaklenuli podjazd v susedstve veže ťažkou segmentovou križovou klenbou s piatimi klenbovými poliami. Má tri portrétna a dva erbové svorníky. Vzápätí postavili na poschodí nad pod-



Radnica v Bratislave pred odkrytím gotickej galérie na pravom krídle fasády. Foto R. Kedro, archív ŠÚPS

jazdom radničnú kaplnku. Názory na datovanie týchto stavebných úprav sa líšia: prebehli buď v rokoch 1442-1443¹¹, alebo až v rokoch 1456-1457¹². Dá sa však predpokladať, že všetky stavebné práce uskutočnila tá istá, pomerne konzervatívna stavebná dielňa. Kaplnka asi pôvodne zaberala užší priestor, pôdorysom zodpovedajúci podjazdu pod ňou, a len neskoršie ju rozšírili južným smerom. Na jej severnej stene a v jej závere sa zachovali nástenné maľby, ktoré slohovo možno zaradiť ešte pred polovicu 15. storočia. Maliarska výzdoba severnej steny opakuje u nás bežnú neskorogotickú schému: nad spodným pásom bez výzdoby pás s geometrickým ornamentom, nad ním pás s figurálnymi výjavmi.¹³ Nad vchod do podjazdu neskoršie umiestnili ešte neskorogoticky chápaný plytký arkier. O jeho dodatočnom pristavaní svedčí aj jeho asymetrické situovanie nad portálom. Do susednej radnej siene v Jakubovskom

dome prerazili vtedy štyri gotické okná. Jej steny boli pomaľované prevažne neskorogotickým ornamentom. Roku 1449 zbúrali cimburie¹⁴ ukončujúce atiku a asi ho nahradili štítovými strechami, kolmými na uličnú čiaru. Roku 1496 hlavný trakt scelili strmou gotickou strechou rovnobežnou s touto čiarou, doplnenou vikiermi s jemne profilovaným ostením okien, ktoré vysekal Pavol Plüemmel.

Prestavby zasiahli aj radničnú vežu. Jej neskorogotickú podobu poznáme¹⁵: zvýšili ju, zakončili strmou strechou s nárožnými vežičkami. Už roku 1442 pristavali drevenú okružnú galériu¹⁶ a - možno neskôr - zhotovili snečné hodiny. Táto neskorogotická podoba veže bola dosť bežná a celková koncepcia prestavby radnice pripomína Staromestskú radnicu v Prahe.¹⁷ Okolo polovice 15. storočia prestavali zrejme aj pozdĺžny trakt smerujúci od veže na východ popri Kostolnej

uličke. Svedčia o tom zamurované združené okná, tvarom zodpovedajúce oknu zvýšeného prízemnia veže, vedúcemu na Hlavné námestie.

Druhá významná západoslovenská radnica, v *Tmave*, sa po prvý raz spomína už roku 1413.¹⁸ Nepoznáme jej podobu, ani s istotou nevieme, kde stála: najskôr na mieste neskoršej renesančnej. Dá sa predpokladať, že tiež vznikla z meštianskeho obytného domu alebo zlúčením takýchto domov.

Radnica v *Žiline* sa spomína roku 1508.¹⁹ Stojí na nároží štvorcového námestia a zakomponovali ju do neho tak, aby nenarušila jeho symetriu, ani charakter. Arkády obiehajúce námestie sú síce novšie, akiste však opakujú gotickú schému. Radnica má skromnejšie rozmery a vznikla zrejme adaptáciou obytného domu.

Kým v západnej časti Slovenska stavali prvé radnice na okraji námestia, na východe sa nachádzali uprostred neho spolu s farským kostolom. Situovali ich kolmo na kostol, teda približne v severojužnom smere. Len kežmarská radnica mala osamotenú polohu. Východoslovenské radnice mali jednoduchý tvar kvádra s priechodným trojtraktom na prízemí a s pravouhlo lomeným schodiskom, pristavaným k budove zvonka. Poschodie s veľkou reprezentačnou sieňou opakovalo trojtrakt len čiastočne, aj to iba zo statických príčin. Stredný trakt prízemnia tvoril jediný pozdĺžny priestor, bočné traktory členili priečky na miestnosti, prístupné len z priechodného stredného traktu. Na prízemí bola tržnica, v ktorej sa predávali cennejšie druhy tovaru, najmä textil, kým ostatné, predovšetkým potraviny, sa núkali v drevených stánkoch okolo radnice. Poschodie slúžilo administratíve. Tohto typu boli gotické radnice v Levoči, Kežmarku, Košiciach a Bardejove, posledná postavená už v prechodnom goticko-neskororenesančnom slohu.

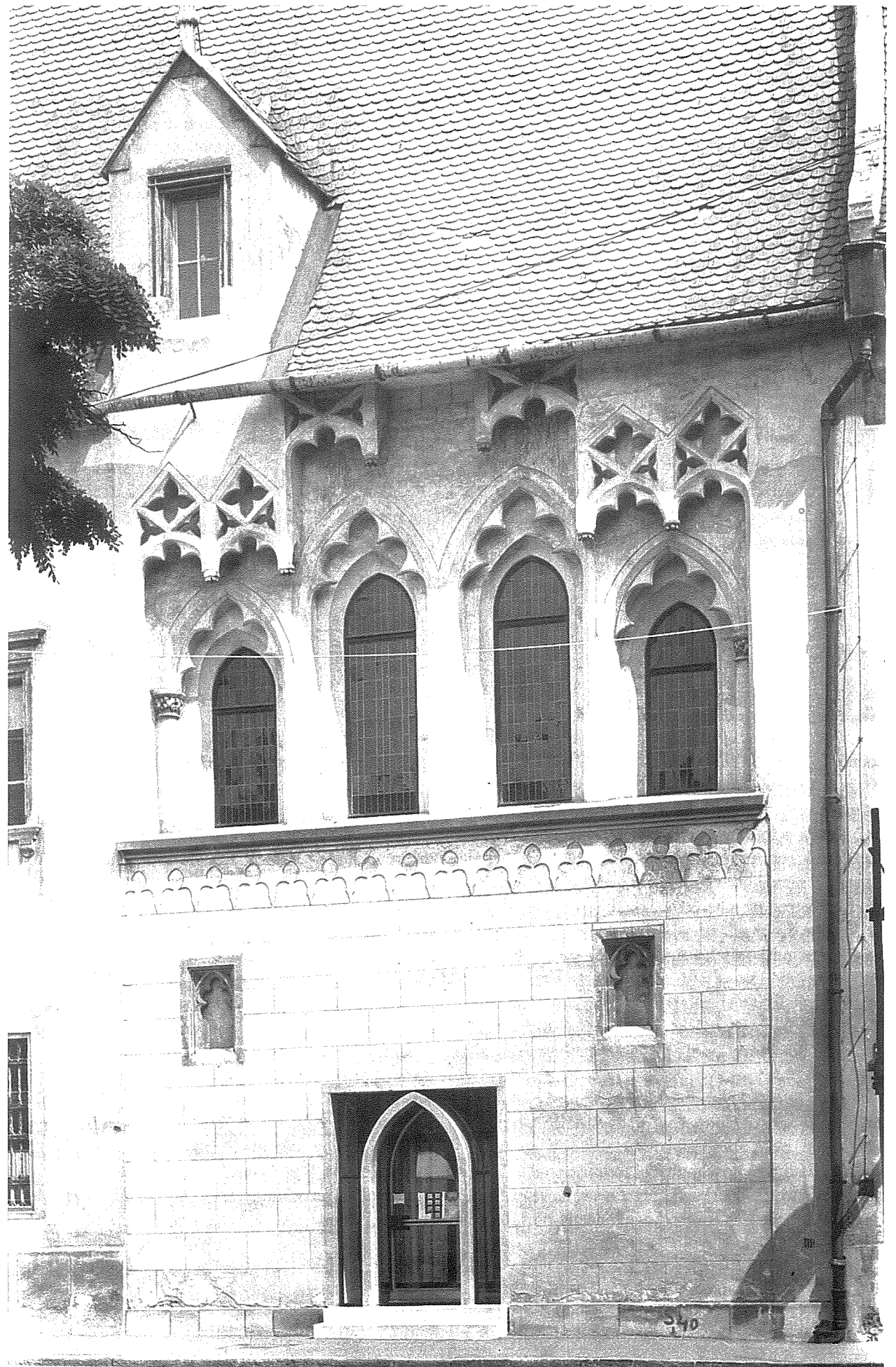
Hoci symbióza obchodu na prízemí a administratívy na poschodí radnice bývala v stredoveku častá²⁰ - stretávame sa s ňou už pri najstarších zachovaných, ešte románskych radniciach v juhofrancúzskom St. Antoine či stredonemeckom Gelnhausene - pôvod východoslovenského stavebného typu treba hľadať bližšie, v Sliezsku alebo Malopol'sku. Tam vznikali veľké drevené tržnice spoločným zastrešením dvoch radov obchodných stánkov a uličky medzi nimi²¹; takto vzniknutý trojtrakt prevzali naše východoslovenské radnice ako prízemie a pričlenili k nemu mestskú správu na poschodí. Bezprostredným popudom pre vznik nášho typu boli asi krakovské Sukiennice²², tržnica na súkno.

Významným obchodným centrom na karavanovej ceste z Krakova do Konštantinopola bola *Levoča*. Jej radnica stojí na námestí, ktoré už svojou rozlohou pripomína veľké námestia - trhoviská v Krakove a Wroclawi. Prvú písomnú správu o nej máme až z roku 1550, keď pri veľkom požiari mesta 7. júna vyhorela.²³ Vyplýva z nej, že už pred požiariom bola poschodová a že poschodie, kde bol aj mestský archív, slúžilo administratíve²⁴. Starší vzhľad radnice môžeme len približne rekonštruovať z niekoľkých zvyškov, ktoré sa z nej zachovali.

Obvodové múry prízemnia, zvyšok gotického rebra pri vchode v bývalej lekárni a dve konzoly s maskarónmi v juhozápadnom a severovýchodnom kúte stredného traktu určujú pôvodný pôdorys. Bol to priechodný trojtrakt, portál aj na severnom konci strednej časti môžeme predpokladať. Pravá časť bola širšia a ľavá užšia ako prostredná. Dnešné šírky týchto priestorov pochádzajú teda z pôvodnej gotickej radnice.²⁵ Príčinou odlišného rozpätia bočných častí mohlo byť schodisko, vstavané do pravého, t.j. východného traktu.²⁶ Stredný trakt bol priechodný a zaklenutý gotickou krížovou klenbou. Radnicu zrejme pokrývala vysoká sedlová strecha. Nielen spomenuté stavebné prvky, ale aj detaily na čelnej strane fasády - zamurovaný vchod do mestskej lekárně, lomený výklenok, vchod do pivnice a kamenné lavice po jeho strane - pripúšťajú možnosť vzniku radnice už okolo polovice 15. storočia. Hlavný portál s pretínajúcimi sa prúťmi v ostení vyzerá mladší. Jeho príbuznosť s oboma vonkajšími portálmi stredného traktu radnice v Bardejove je natoľko nápadná,²⁷ že možno predpokladať spoločné autorstvo a približne rovnakú dobu vzniku všetkých troch portálov. Na základe bardejovského archívneho materiálu sa dajú pripísať majstrovi Alexandrovi, pôsobiacemu v Bardejove roku 1505 a krátko po ňom.²⁸ Možno teda predpokladať, že levočskú radnicu postavili buď s použitím konzervatívnejších foriem približne súčasne s bardejovskou, alebo že na nej došlo k stavebným úpravám ešte v neskorogotickom období. Stavba či skôr prestavba gotickej radnice mohla byť dielom Jána z Prešova²⁹, s ktorým Alexander asi spolupracoval už v Bardejove.

Radnicu v *Kežmarku* postavili podľa zmienky v levočskej mestskej kronike roku 1461³⁰. Jej staviteľom bol majster Juraj (Jörg) zo Spišskej Soboty.³¹ Sku-

Radnica v Bratislave, gotická galéria. Foto T. Leixnerová





Radnica v Levoči od juhozápadu. Foto J.Sláma

točnosť, že sa kronika zmiňuje o stavbe radnice v Kežmarku, nie však o radnici v Levoči, podporuje domnienku, že levočská radnica bola staršia ako kežmarská, a to napriek torzovitosti záznamov kroniky. Kežmarok nebol v stredoveku kráľovským mestom ako Levoča a nemal takú širokú samosprávu. Jeho radnica stojí uprostred trojuholníkového námestia na vidlicovej križovatke dvoch ulíc starej slovenskej osady, ktorá stála na mieste neskoršieho mestského centra ešte pred tatárskym vpádom. Ďalší rozvoj mesta toto pôvodné trhovisko vytlačil na perifériu podobne ako v Bratislave. Dnešnej radnici asi predchádzala drevená stavba; môžeme sa tak domnievať podľa písomnej správy o jej požiari roku 1433.³²

Prízemie gotickej radnice bolo zrejme trojtraktom s priechodnou strednou časťou.³³ Slúžilo obchodu. Poschodie, sídlo administratívy, dolnú schému neopakovalo. Prístup na poschodie bol zrejme cez schodiskový arkier na severe,³⁴ neskoršie prestavaný na vežu. Svedčí o tom v supraporte trojlístovo ukončený portál na jej

prízemí a sedlový gotický portál na jej medzipodeste. Pri rekonštrukcii radnice v rokoch 1965-67³⁵ objavili aj fragmenty gotických okien vo fasáde.

Nedá sa vylúčiť, že najstaršia radnica na východnom Slovensku stála v *Košiciach*. Zodpovedalo by to dominantnému postaveniu, ktoré toto mesto nadobudlo po bitke pri Rozhanovciach a bohatému stavebnému programu, ktorý tu koncom 14. a začiatkom 15. storočia vyvrcholil stavbou dómu. Košická radnica stávala na šošovkovitom námestí kolmo k dómu, zaujímala teda voči najvýznamnejšiemu kostolu mesta obdobnú polohu ako v Levoči alebo v Bardejove. Poznáme ju v schematickej podobe z leptu W. Dilliacha z roku 1600, teda už po renesančnej prestavbe z roku 1551.³⁶ Radnica je tu znázornená ako dvojpodlažný trojtrakt s troma sedlovými strechami. Štítková atika, ktorá by sa u renesančnej stavby dala okolo trojice striech očakávať, na obraze chýba. Renesančný portál naznačuje, že stredný trakt bol asi priechodný; podobný portál bol zrejme aj z opačnej strany. Zdá sa, že k bočnej fasáde odvrátenej od

dómu bol pristavaný schodiskový arkier ako v Bardejove či Kežmarku. Hoci na námestí stáli aj iné stavby, pravdepodobne obchodné stánky, aj košická radnica bola zrejme symbiózou trojtraktovej tržnice na prízemí s administratívou na poschodí.

Radnica v *Bardejove* má v dejinách umenia na Slovensku ojedinelý význam: je totiž našou prvou stavbou prechodného slohu. Hoci vznikla len v priebehu štyroch rokov, je zaujímavou zmesou neskoréj gotiky a ranej renesancie. Celková koncepcia je ešte gotická, v stavebných prvkoch už prevažuje renesancia. Polohou uprostred obdĺžneho námestia, ktoré na hornom konci uzatváral farský kostol obkolesený cintorínom³⁷ a trojtraktovou dispozíciou patrí taktiež k východoslovenskému typu. O jej vzniku vieme z bardejovských mestských účtov viac ako o hociktovej inej z týchto radníc.

Roku 1432 mesto radnicu asi ešte nemalo. Účty v tomto a v nasledujúcom roku hovoria len o "radničnej izbe"³⁸, ktorá mohla byť aj v inej budove, asi ako v Bratislave v dome richtára. Roku 1501 sa už o stavbe radnice uvažuje. Núka sa na ňu majster Tomáš z Nového Sączu v južnom Malopol'sku³⁹, ktorý v liste uvádza, že skončil práce v kúrii tamojšieho biskupa. Označuje sa sice ako tesár, "carpentarius", ale také bohaté mesto ako Bardejov by už začiatkom 16. storočia sotva chcelo drevenú radnicu. Objednávku na stavbu majster Tomáš akiste nedostal a roku 1505 uzatvára mesto zmluvu s majstrom Alexandrom o vytesaní portálu a okien na prízemí.⁴⁰ Výdavky na stavbu, spočiatku len malé, roku 1506 stúpajú na 110 a roku 1507 na vyše 310 zlatých.⁴¹ V tomto roku mesto uzatvára so staviteľom majstrom Jánom, ktorý možno viedol stavbu už od začiatku, zmluvu na štíty, s kamenárskym majstrom Alexandrom na ďalší portál radnice⁴², a s majstrom Alexiusom na "talianske", teda renesančné okná.⁴³

Kto boli majstri Ján, Alexander a Alexius? Staviteľ radnice Ján z Prešova bol asi aj prešovský rodák.⁴⁴ Jeho staviteľská činnosť je doložená v rokoch 1501-1523. Ak ho stotožníme s kamenárom Jánom Brengiszeynom, členom mestskej rady a richtárom Prešova archívne doloženým v rokoch 1485-1521 (roku 1524 už nežil), máme pred sebou umelca, ktorý pracoval len na východnom Slovensku, hoci navštívil aj Budín.⁴⁵ Jeho výtvarné chápanie bolo ešte gotické. Rovnakého umeleckého názoru bol aj majster Alexander: obidva portály radnice, ako aj na základe tvarovej príbuznosti



Radnica v Levoči, maskarón na prízemí. Foto F.Kresák

mu pripísaný portál radnice v Levoči sú ešte neskorogotické; takisto vnútorné portály prízemia, ktoré sú akiste tiež jeho dielom. Životopisné dáta o ňom chýbajú.

Najzaujímavejšou postavou z uvedenej trojice je majster Alexius. Do Bardejova prišiel už ako zrelý umelec. Archívne doložené portály poschodia, pôvodné okná a schodiskový arkier, ktorý sa mu pripisuje, sú zatiaľ jeho jediné jednoznačne identifikované diela. Alexiov výtvarný názor je už renesančný, antikizujúci, stredomorský. Jeho netaliansky znejúce meno sa v mestských účtoch uvádza v susedstve mena Alexander a je u nás zriedkavé. Jediný umelec tohože mena, ktorého zatiaľ poznáme, bol Dalmatínek (1430 Drač - okolo 1503 Split).⁴⁶ Nielen Alexiovo meno však naznačuje dalmatínsky pôvod. Ďalší renesančný umelec, ktorý sa o päť rokov neskôr objavuje na Slovensku - dokonca v Lipanoch neďaleko Bardejova - je Dalmatínek Vincent z Dubrovníka, ktorý bol takisto podriadený Jánovi z Prešova.⁴⁷ Alexius možno prešiel budínskou stavebnou



Radnica v Bardejove od juhozápadu. Foto Svatoň, archív ŠÚPS

hutou, v ktorej pôsobili viacerí Dalmatínci⁴⁸; je však takisto možné, že si hľadal v Bardejove obživu preto, lebo po smrti Mateja Korvína záujem o renesančných umelcov v kráľovskom centre zasa upadol. Alexiovými vnútornými portálmi radničného poschodia dosahuje renesancia na Slovensku jeden zo svojich vrcholov už na samom začiatku. Náročné ozdobné prvky portálov - vajcovce, perlovce, listovce, pletence, sasanky, vavrínový list - kontrastujú s gotickým poňatím stavebnej hmoty Jána z Prešova. Znalosť florentskej ranej renesancie dokladá aj archivolta nad najlepším z portálov. Východoslovenské renesančné portály potom nadväzujú na Alexiovo dielo ešte po polovici storočia.

Arkier bardejovskej radnice má dvojakú funkciu: jednak umožňuje samostatný prístup na poschodie oddelene od tržnice na prízemí, jednak slúži reprezentácii mesta. Prízemie arkiera má plochý renesančný strop zdobený ružicou, na jeho poschodí zrejme majster Ján zasiahol do Alexiovoho diela a použil neskorogotickú

klenbu s dvojicami navzájom sa pretínajúcich suchých halúz.⁴⁹ Motív opičiek v arkieri a chiméry na okraji štítov strechy sú ešte zvyškom gotického čítania. Vysoká sedlová strecha a štíty radnice sú ešte gotické a fakt, že ich vytvoril Ján z Prešova, je archívne doložený.⁵⁰ Sochárska výzdoba korunnej rímsoy sa pripisuje majstrovi Jánovi⁵¹, maliarska Theofilovi Stancelovi, akiste ich však prinajmenšom ovplyvnila Alexiova tvorba. Stancel bol aj autorom okázalej výzdoby interiérov.⁵² Klenby prízemia sú pôvodné, zväčša renesančné, len miestnosť v severozápadnom nároží má neskorogotickú sieťovú klenbu; na poschodí sú sčasti zbarokizované. Radná sieň má renesančnú kazetovú povalu z tisového dreva s opakujúcim sa motívom 16-listových ružíc, voľne prevzatým z florentskej ranorenesančnej tvorby Brunelleschiho; asi práve táto povala sa stala východiskom tradície ozdobných drevených renesančných stropov z obidvoch strán Karpát. Susedná sieň mestského archívu má intarzované dvere od majstra Jána a bola v nej údajne

intarzovaná skriňa od tohože autora. Sochu Rolanda vo vrchole južného štítu doplnili až roku 1604. Zrazil ju uragán a dnes ju nahrádza kópia. Renovácie radnice v rokoch 1641, okolo 1800 a 1904-1905 nezotrelí pôvodný charakter stavby. Ozdobnými prvkami, prevzatými viacerými meštianskymi domami, vtláčila radnica renesančnej architektúre Bardejova osobitý charakter.⁵³

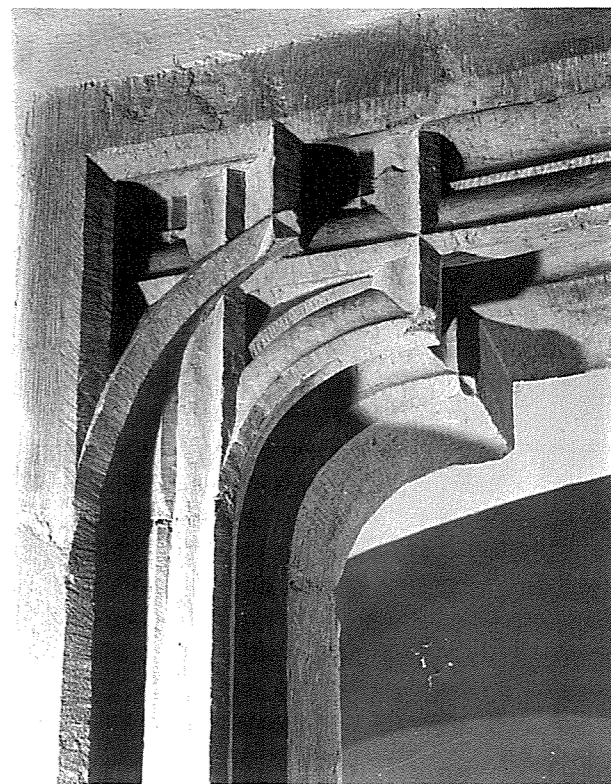
S majstrom Jánom ako staviteľom radnice sa stretávame asi aj v Prešove, kde strávil väčšinu života.⁵⁴ Prešovská radnica sa z východoslovenského typu radníc celkom vymyká. Stojí v radovej zástavbe námestia a pôdorysom pripomína meštiansky dom. Pri neskoršej renesančnej prestavbe dostala štítkovú atiku so striedavým rytmom: možno mala oblúčiky kombinované s pilastrami ako dvorové atiky neďalekých domov č.88 a 90.⁵⁵

Neďaleký Sabinov sa stal kráľovským mestom už roku 1299 súčasne s Prešovom a Veľkým Šarišom, avšak ďalší vývoj tieto mestá navzájom veľmi odlišil. Kým Šariš radnicu ani nenadobudol, sabinovská, strhnutá roku 1901, za prešovskou zrejme zaostávala. Podľa opisu mala na prízemí 4 lomené arkády a bola mierne vysunutá z uličnej čiary námestia. Uličnému radu zrejme dominovala. Hoci nemáme na to doklady, s ohľadom na charakter stavby a približnú dobu vzniku sa nedá vylúčiť, že i tu sa stretávame s dielom majstra Jána.

Takisto gotická radnica v baníckych *Spišských Vlachochoch* dokladá malý rozvoj samosprávy v tomto mestečku. Tvorí síce dominantu námestia, skladá sa však z dvoch rovnobežne postavených budov - z radničnej kaplnky⁵⁶ a vlastnej radnice, ktorá hmotou za kaplnkou zaostáva. V renesancii význam radničnej budovy dodatočne zdôraznili prístavbou cibulovitej veže s krytou ochodzou.

Gotická radnica v *Spišskej Sobote* stávala uprostred dlhého, nepravidelného námestia. Nezachovala sa. V jej blízkosti roku 1598 postavili renesančnú, neskoršie zbarokizovanú zvonicu, ktorej autorom bol Kežmarčan Ulrich Materer.

Kým väčšina miest ako stredísk remeselnej výroby a obchodu vyrástla pod hradmi, pri brodoch či na križovatkách ciest uprostred nánosových rovín, banské mestá vznikali tam, kde denudácia sprístupňovala rudné ložiská, teda na horských svahoch. Mestá na rovine sa časom opevňovali hradbami a právo na ich stavbu patrilo medzi základné privilégia. Banské mestá často používali menej nákladné riešenie, ktoré poznáme už z antiky:

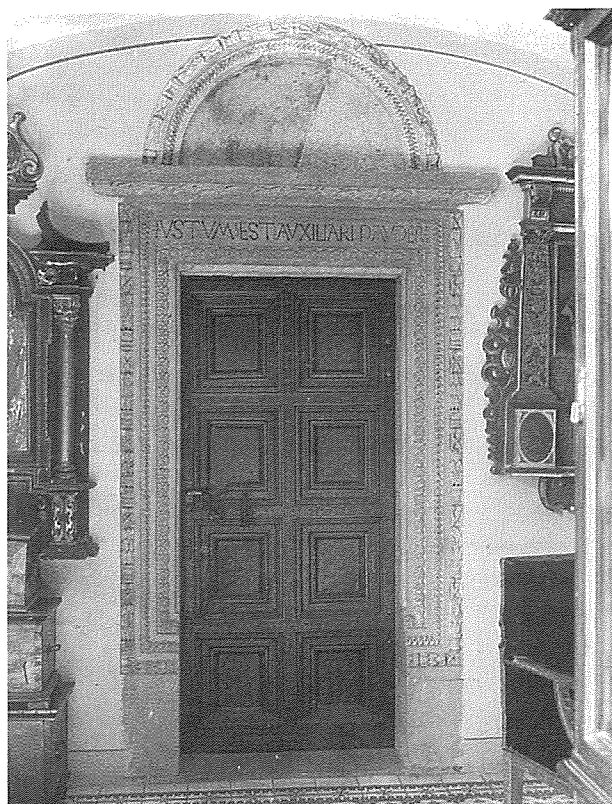


Radnica v Bardejove, vnútorný portál na prízemí od majstra Alexandra, detail. Foto F.Hideg archív ÚDU SAV

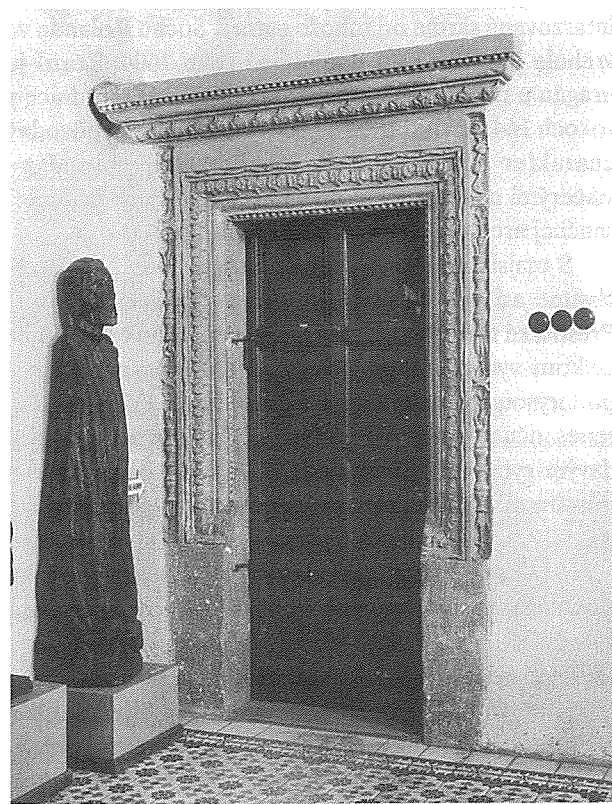
postavili si na hornom konci opevnený mestský hrad - akropolu, útočisko obyvateľstva v časoch nebezpečia. Tieto mestské hrady teda väčšinou súvisia s konfiguráciou terénu a s vnútornými pomermi, nie s tureckými vpádmi. Sú typické pre stredné Slovensko. Radnica bývala v hrade, ktorý mal odolať aj pri obsadení mesta.

Súčasťou mestského hradu bola radnica aj v zlatonosnej *Kremnici*, v rokoch 1328-1587 sídle Banskej komory. Bola vstavovaná v hradbách a mala charakter vežového domu o pôdoryse 16 x 12 m⁵⁷, čo poukazuje na skorý vznik, možno v čase, keď dom ešte nebol radnicou; ňou sa stal ešte pred polovicou 15.storočia.⁵⁸ Poschodie radnice strhli roku 1887 po zosune pôdy, takže z nej ostali len obvodové múry prízemia a suterénu so sekundárne umiestneným ústupkovým gotickým portálom.⁵⁹

V najväčšom z banských miest Banskej Štiavnici, pred rokom 1387 a po roku 1587 sídle Banskej komory, dnešná kubická hmota radničnej stavby, ale aj gotické klenby prízemia prezrádzajú jej pôvodnú podobu. Naznačuje ju aj znázornenie na medirytine z roku 1676



Radnica v Bardejove, vnútorný portál na poschodí od majstra Alexiusa.
Foto V.Mencľ, archív ŠÚPS



Radnica v Bardejove, vnútorný portál na poschodí od majstra Alexiusa.
Foto T.Válková

v podobe z jej prestavby v roku 1507.⁶⁰ Vidíme na nej trojpodlažnú blokovú budovu s vežou na nároží. Veža asi mala ihlanovú strechu s krytou ochodzou a nárožnými vežičkami, teda charakteristický neskorogotický vzhľad. Radnica, v čase vzniku možno najväčšia na Slovensku, stojí mimo mestský hrad, ten však mesto do obdobia ohrozenia Turkami nemalo; až v rokoch 1546-1559 urýchlene prestavali na mestský hrad farský kostol na hornom konci mesta a nižšie položená radnica, pochopiteľne, ostala mimo hradieb. Vtedy sa stal farským kostolom chrám sv.Kataríny, nazývaný aj Slovenský, stojaci v jej susedstve uprostred trojuholníkového námestia na svahu pod mestským hradom, ktoré vzniklo rozšírením vidlicovej križovatky troch ciest: stiesnenosť mestskej zástavby v údolí hlboko zarezanom do hôr ani nedovoľovala vytvorenie štvoruholníkového námestia. Vzájomná poloha radnice a kostola je iná ako vo východoslovenských mestách; je daná skôr konfiguráciou terénu.

Tretia gotická radnica v stredoslovenskej banskej oblasti stojí v *Novej Bani*⁶¹, obci, ktorá po objave zlatých ložísk tak rýchlo narástla, že už za niekoľko rokov - roku 1345 - sa stala slobodným kráľovským mestom. V prvej polovici 16.storočia Nová Baňa v dôsledku zastavenia ťažby zlata rovnako rýchlo upadla. Budova radnice pochádza z 2.polovice 14.storočia, z čias pomerne krátkej prosperity mesta. Stojí po strane pozdĺžneho námestia, do ktorého sa rozširuje ulica vedúca od baní k Hronu: mesto bolo v podstate iba ulicovkou. Gotická radnica mala zrejme, podobne ako v Kremnici, charakter kubického vežového domu. Jej pôvodný vzhľad zastrelí neskoršie prestavby, zachoval sa však celý rad stavebných detailov. Pri renesančnej prestavbe zrušili gotický radničný arkier a funkčne ho nahradili vežou. Trojtraktovou dispozíciou s úzkou stredovou chodbou ako aj stavebnými článkami radnica nadväzovala na meštiansku architektúru stredoslovenskej banskej oblasti, s východoslovenským typom radníc táto

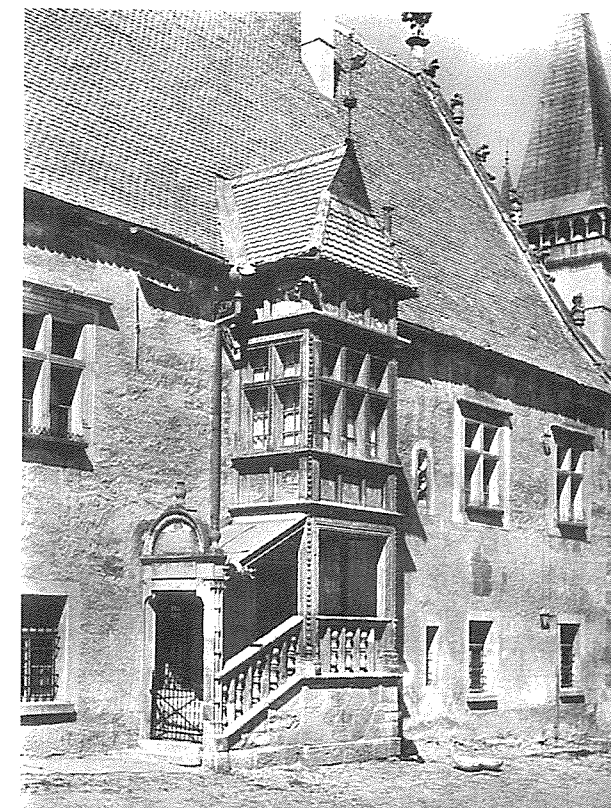
stavba nesúvisí. Pri renesančnej prestavbe zrušili gotický radničný arkier na severe a jeho funkciu prevzala nová veža na južnej strane.

V jednom z najstarších slovenských miest, v *Krupine*, stála radnica asi na námestí v uličnej čiare, možno zdôraznená predsunutím z nej. Nemožno vylúčiť, že ňou bola podnes stojaca budova s gotickým jadrom v južnom fronte námestia, pôdorysom blízka radnici v Novej Bani.

Ak bardejovská radnica značila pre Slovensko prvý krok do renesancie, radnica v *Banskej Bystrici* je už renesančná nielen výtvarnými prvkami, ale celkovou koncepciou napriek tomu, že svoju charakteristickú podobu dostala až pri prestavbe uprostred 16.storočia. Ako vyzerala krátko po roku 1500 nám možno zdokumentoval neznámy umelec na reliéfe Kristus na Olivovej hore v nike južnej steny bystrického farského kostola. Radnica bývala, podobne ako v Kremnici, súčasťou mestského hradu. Bola vstavaná do hradbových múrov a mala aj funkciu bašty.

Svoju dnešnú podobu dostala radnica v hrubých črtách pri veľkej renesančnej prestavbe roku 1546. Jej najvýraznejším prvkom je arkádová loggia, obiehajúca v pravidelnom rytme z troch strán kubickú hmotu radnice: bola prvou renesančnou radničnou galériou na Slovensku. Obracala sa do vnútorného priestoru mestského hradu, kde sa zhromažďovalo obyvateľstvo. Na jej koncoch sa radnica napájala na hradné múry. Loggiu podopierajú osemboké hranolové piliery, obdobné ako trocha mladšie na radnici v Levoči. Aj prízemie na sever a západ otvára arkádami. Zvnútra je budova trojtraktom, pôvodné hrebienkové klenby sa väčšinou nezachovali. Dnes ju ukončuje vlys s motívom lastovičích chvostov, nahrádzajúci pôvodnú štítkovú atiku, predstavanú pred valbovú strechu.⁶²

Spomenutú renesančnú prestavbu viedol staviteľ Linhard, ktorému asistovali majstri Šimko, J. Hedvábný a ešte jeden kamenár.⁶³ Linhard bol možno domáci, možno dolnorakúsky majster. Nedá sa totiž vylúčiť jeho totožnosť s kamenárom z Kremsu, ktorý roku 1544 prestavoval požiarom zničenú kostolnú vežu v St. Michaeli pri Kremse a ktorému sa pripisuje aj tzv. Pasovský dvor v blízkom Steine.⁶⁴ Šimko a Hedvábný boli zrejme domáci banskobystrickí majstri, autori renesančných klenieb v roku 1561 v tzv. Slovenskom kostole neďaleko bystrickej radnice. Linhard pre mesto prestavoval v rokoch 1546-1547, teda súčasne s radnicou, aj obytný dom bystrického patrícia Víta Mühlsteina na



Radnica v Bardejove, arkier na východnej strane. Foto T.Válková

námestí SNP č.1, ktorý mesto získalo ako odúmrt' a prenieslo sem niektoré hospodárske funkcie; dom sa takto stal druhou radnicou a neskoršie prešiel viacerými prestavbami.⁶⁵

V rokoch 1564-1565 prestavuje radničnú galériu zrejme z Bystrice nepochádzajúci, možno potulný majster, v prameňoch označený ako Peregrinus. Po ňom v rokoch 1613-1617 upravuje radnicu bystrický staviteľ Vavrinc Mušľa a v nasledujúcich rokoch Jakub de Laurentiis⁶⁶ a Jakub Pauli mladší, zrejme v Bystrici udomácnení Taliani.⁶⁷

Okolo roku 1540 stavebná činnosť na slovenských radniciach znova ožíva. Akoby to bolo posledné vzopätie slovenských miest, po ktorom nasleduje ich pozvoľný hospodársky i politický úpadok. Jeho príčinou bolo najmä utuženie moci Habsburgovcov a prenesenie obchodu a ťažby vzácnych kovov k Atlantiku a za more.

Osobitá bola situácia *Bratislavy*. V časoch politických nepokojov, i za vlády Mateja Korvína a obidvoch Jagellovcov význam mesta upadal. Zvrat priniesla až

osudná porážka pri Moháči a turecká invázia do Podunajskej nížiny. Bratislava sa stala na tri storočia korunovačným mestom uhorských kráľov a sídlom ústredných orgánov i snemu. Preto sa aj radnica prestavuje do módnjej renesančnej podoby. Presný postup zdĺhavých prác nepoznáme. Nápis vo veži hlása, že jej rekonštrukcia sa skončila roku 1547. V rokoch 1551-1552 zamurovali zubovité cimburie dvorného traktu, čo umožnilo nadstavť za ním ďalšie poschodie. Od roku 1556 sa už kaplnka v radnici nepoužíva a na jej úkor zväčšujú radnú sieň. Až potom sa zrejme pristupuje k prestavbe dvorovej časti. Pristavujú sa tam poschodové arkády na toskánskych stĺpoch a oblúčiková benátska atika.⁶⁸ Aj interiéry dostali renesančné klenby, drevenú kazetovú povalu a ťažké kamenné portály. Podoba veže sa v renesancii príliš nezmenila.⁶⁹ Pravdepodobne až koncom storočia dochádza k prestavbe ústredného traktu smerujúceho do Hlavného námestia, ako tomu nasvedčuje dátum 1590 na mramorovej textovej tabuli v radnej sieni približne uprostred tohto traktu. Vtedy dostávajú nielen jeho miestnosti renesančné lunetové klenby, ale zrejme aj fasáda smerujúca do námestia renesančnú podobu; členia ju v pravidelnom rytme renesančné okná s nadokennými šambránami.

Dá sa predpokladať, že na stavbe sa zúčastnili popri domácich majstroch aj Taliani a majstri z priľahlej oblasti Dolného Rakúska. Dvorové arkády sa pripisovali na podklade záznamu z roku 1581 Bartolomejovi, kamenárovi z neďalekého Wolfsthalu na rakúskom brehu Dunaja, ktorý vtedy tesal kamenné články na stavbu radnice. Avšak novšie údaje⁷⁰ prinášajú ďalšie mená a hypotézu o Bartolomejovom autorstve zoslabujú. Na rekonštrukčných prácach sa zúčastnil aj Andreas Luttringer z Deutsch-Altenburgu, ktorý zhotovil dva portály do radnej siene a dodal kamene na opravu veže, rovnako ako Krištof Pichler (1587)⁷¹ a Z. Hasslinger. Luttringerovým vrcholným dielom však bola renesančná fontána Maximiliána II., zhotovená roku 1571. Pôvodne stála pri radničnej veži a len neskôr ju zrekonštruoval do dnešnej podoby ranobarokový kamenár slabších kvalít.⁷² Roku 1599 kamenár M. Canazzi, podľa mena Talian, tesal ostenia okien a portálu radnice. Keďže v tomto roku radnicu poškodilo zemetrasenie, nevieme s istotou, či nešlo len o opravu a či renesančná podoba fasády nebola staršia.⁷³ Na prelome 16. a 17. storočia bola už prestavba radnice akiste ukončená. V nasledujúcom období venovali pozornosť interiéru (fresky

J.Drentwetta z Augsburgu a štuková výzdoba B.Coraťiho Orsatího z roku 1695 v súdnej sieni). Veža dostala dnešnú podobu až roku 1733, keď ju prestavoval neznámy architekt v duchu malebného neskorého podunajského baroka. Jej voľnou predlohou bola akiste veža v dolnorakúskom Dürnsteine.

Z roku 1544 - tento letopočet totiž nesie kamenný mestský znak, ktorý sa jediný zachoval z renesančnej tehlovej stavby - pochádzala nová radnica v *Tmave*. Postavili ju v radovej zástavbe na námestí krátko po prenesení sídla arcibiskupa z Ostrihomu, okupovaného roku 1543 Turkami. Vznikla pravdepodobne spojením a prestavbou starších meštianskych domov.⁷⁴ Ako sa dá usúdiť z neskorších vedút⁷⁵, mala oblúčikovú renesančnú štítkovú atiku benátskeho typu, aká sa na západnom Slovensku vyskytovala častejšie.⁷⁶

Roku 1515 vyhorela radnica v Kežmarku a roku 1541 uzavrelo mesto zmluvu s majstrom Kunzom na vyhotovenie viacerých veľkých okien, portálov, krbu a schodiska radnice.⁷⁷ Hoci bol Kunz zrejme domáci, t.j. spíšsky majster, pravdepodobne už pracoval v duchu talianskej renesancie. Táto prestavba radnice sa obvykle kladie do rokov 1541-1553, avšak skutočnosť, že roku 1541 už objednávajú ostenia okien a portálov, oprávňuje k domnienke, že sa začala prv, možno hneď po požiari. Podopiera ju aj okolnosť, že sa pri prestavbe budova rozšírila na severnej i južnej strane, čím sa zmenila aj jej pôvodná orientácia. Ak sa nám z gotickej radnice zachovalo málo, potom z renesančnej ešte menej: Mestský znak v supraporte neskôr zamurovaného portálu (v lámaných záhyboch drapérie anjela držiaceho erb ešte doznievajú neskorogotické tradície) a vnútorné schodisko. Sochárska výzdoba supraporty ďaleko zaostáva z úrovňou prác bardejovského majstra Alexia či Vincenta z Dubrovníka. Vežu, alebo - ako sa domnievame - schodiskový arkier postavili možno pri tejto renesančnej úprave, možno až roku 1642. Dnešnú v podstate rokokovú podobu dostala radnica pri prestavbách v rokoch 1799 a 1922.

Aj neskorogotická radnica v *Levoči* - ako sme sa už zmienili - roku 1550 vyhorela. Obnovili ju už v renesančnom slohu. Rekonštrukcia pokračovala akiste rýchle, lebo už 24. októbra 1552 zasadala v obnovej radnici mestská rada.⁷⁸ Krátkosť času nasvedčuje, že obnovili zhruba len prízemie. Neskoršie pristavili vonkajšie priame schodisko, prístupné portálom z roku 1575. Práce na poschodí sa pretiahli do sedemdesiatych



Radnica v Bardejove, drevený kazetový strop v radnej sieni. Foto T.Válková

rokov, ako to dokladajú portály a letopočtami 1575 a 1579. Pri tejto prestavbe rozšírili poschodie na juh, kým na prízemí z južnej a západnej strany a na poschodí od západu pristavali arkády. Radnica tak značne rozšírila svoje rozmery.⁷⁹ Arkády prízemia spočívajú, podobne ako arkády loggie v Banskej Bystrici, na osembokých stĺpoch s doskovými konzolami, kým stĺpy poschodia sú už toskánske. Miestnosti prízemia zaklenuli renesančnými valenými hrebienkovými klenbami a spojili reprezentatívnymi tektonickými portálmi, vedúcimi zo stredného traktu do bočných. Po renovácii už akiste neslúžili obchodu. Fasáda dostala na všetkých stranách renesančné okná, nie celkom pravidelne rozmiestnené. Poschodie, ktoré malo dokazovať bohatstvo a slávu starobylej Levoče, zatienovalo prepychom prízemie slúžiace každodenným potrebám. Jeho dvojloďová ústredná sieň s bohatou, ešte neskorogoticky chápanou sieťovou hrebienkovou klenbou s čistými tvarmi nadväzuje na stredovekú tradíciu dvojloďových repre-

zentačných radničných siení, ktorých pravzorom bola akiste veľkolepá sieň tržnice na súkno v belgických Ypèeres z 13. storočia a ktorá potom nastupuje cestu z Flámska ďalej na východ. Jej obdobou boli aj dvojloďové siene pražskej Staromestskej radnice a radnice vo Wrocławi. Uprostred renesančnej Levoče je síce už anachronizmom svedčiacim o konzervativnosti tamjšieho patriciátu, svojou malebnosťou je však na Slovensku ojedinelá.

V sieni púta pozornosť renesančný portál harmonických proporcií vedúci do radnej siene. Jeho architráv podopierajú volúty - motív poalbertiovskej fázy talianskej renesancie, prevzatý severským manierizmom. Kým nápis na vplyse môže byť pôvodný, text na šambráne je zjavne dodatočný. Portál sa často nesprávne datuje do roku 1549 podľa letopočtu na erbe, namaľovanom dodatočne. Dosvedčuje to už okolnosť, že erb dostala Levoča až roku 1550.⁸⁰ Portál musel vzniknúť v rokoch 1552-1575, teda medzi prvým zasadaním mestskej rady



Radnica v Banskej Bystrici od juhozápadu. Foto F.Kresák

v obnovej radnici a rokom, ktorým je datovaný akiste mladší portál na loggii. Portály poschodia i kútový krb už reprezentujú vyspelú renesanciu. Radnú i susednú sieň kryjú ťažké trámové stropy. Roku 1599 radnica znova vyhorela. Jej rekonštrukciu skončili roku 1615; informuje nás o tom, dnes sekundárne umiestnená, pamätná doska i Hainova kronika.

O zastrešení radnice nevieme nič. Kým v neskoréj gotike mala zrejme strmú sedlovú strechu, v renesancii ju asi zamenili za atikovú s benátskymi štítkami. Severnú vežu pripojili k radnici až roku 1661. S jej prestavbou sa začalo 12.9.1656.⁸¹ Svojimi síce strohými, predsa však už ranobaroknými tvarmi sa vymyká z celkového charakte-

ru stavby. Pôvodný vzhľad radnice veľmi poškodila romantická prestavba koncom 19.storočia, keď na ňu nadstavali štýlovo rušivé a svojvoľne vymyslené druhé poschodie.

V mestách, ktoré sa nedokázali natrvalo vymaniť z poddanskej závislosti, bývali aj radnice skromnejšie.⁸² V *Spišskom Podhradí* o jej existencii svedčí už len renesančný portál s mestským erbom a letopočtom 1546.⁸³ Dnešný pôdorys i nevýrazná poloha v domovej zástavbe podčiarkujú obmedzený rozsah mestskej samosprávy.

Na východnom Slovensku mali radnicu uprostred námestia spolu s inými budovami celomestského významu aj *Gelnica* a *Podolínec*. Radnice oboch miest si



Radnica v Bratislave, nádvorie. Foto T.Leixnerová

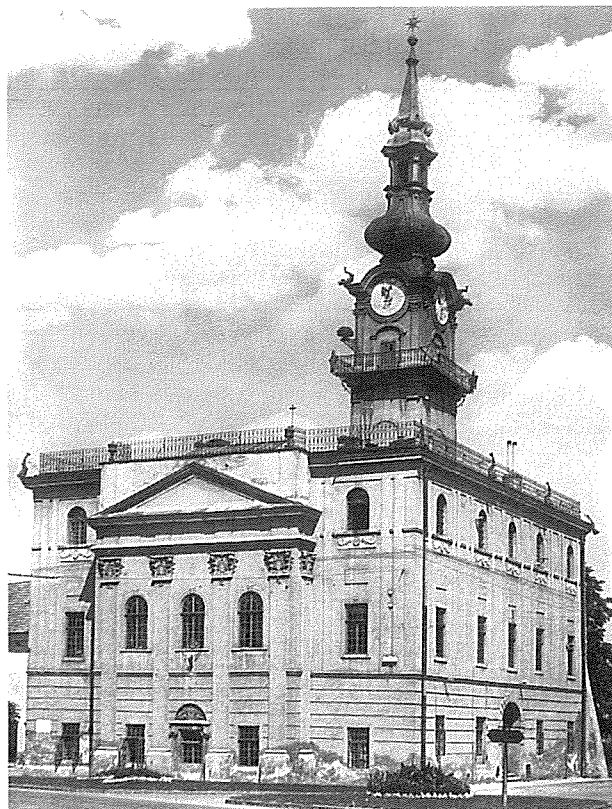
zachovali renesančné jadrá. V *Rožňave* radnicu postavenú uprostred štvorcového námestia strhli roku 1666. Ponechali z nej iba neskororenesančnú zvonicu, možno dodatočne pristavanú k staršej radnici, a pripojili ju k jezuitskému kostolu. Odzrkadľuje to hlboký úpadok mesta v 17.storočí.

Stredoslovenský *Zvolen* polohou radnice veľmi pripomínal východoslovenské mestá. Radnica, ktorú poznáme už len z dvoch vedút Jana Willenberga z roku 1596⁸⁴, stála uprostred obdĺžnikového námestia v susedstve kostola, zvonice a školy, celok však bol ohradený palisádami: Napriek svojej polohe uprostred námestia, bol areál v podstate mestským hradom. Na vedutách, ktoré sú jediným prameňom poznania tejto dnes už dávno neexistujúcej radnice, vidno dvojpodlažnú stavbu ukončenú zubovitým cimburím, na poschodí so zasklenými arkádami, kým na prízemí s

akousi obrovskou arkádou, ktorá je asi len produktom grafickej fantázie. Zdá sa, že pripomínala radnicu v neďalekej Banskej Bystrici, ktorá Zvolen zatieňovala bohatstvom založeným na rudných baniach.

V opevnenom areáli na námestí stávali aj radnice v *Eubietovej* a *Pukanci*.⁸⁵ Prvú z nich roku 1895 strhli, druhú v neskorom baroku prestavali s použitím renesančného jadra.

Na západnom Slovensku sa radnica aj v renesancii stavia do uličnej čiary námestia, často na jeho nárožie. Radnica v *Trenčíne*, postavená roku 1563, zhorela pri veľkom požiari mesta roku 1798.⁸⁶ Jej podobu nepoznáme. Stála zrejme v radovej zástavbe na námestí. V *Šamoríne*, ktorý bol v 15.storočí dočasne slobodným kráľovským mestom, postavili reprezentačnú radnicu zrejme ešte pred rokom 1580, keď mesto upadlo do závislosti od Bratislavského hradu. Je to 8-osová troj-



Radnica v Kežmarku od juhu. Foto archív ÚDU SAV

podlažná náročná budova so šírko rozloženou hlavnou fasádou, na krídle ktorej je plochý kubický arkier na konzolách, spájajúci stavbu s tradíciou meštianskej architektúry západného Slovenska. Pôvodný vzhľad fasády možno už len tušiť pod nánosom neskorších úprav.

V renesancii vznikla aj náročná radnica v *Skalici*.⁸⁷ Z pôvodnej podoby sa zachoval portál datovaný 1546. Mala pravdepodobne jednoduchú benátsku atiku, podobnú takmer súčasnej radnici v Trnave či Tureckému domu v Senci. Radnica v *Modre*⁸⁸ stojí v uličnom rade, rovnako na nároží námestia. Hoci sa zdá, že už pôvodne mala štítovú strechu, je postavená po šírke. Napriek neskorším úpravám prevažujú na nej renesančné prvky. Okná s výraznými nadokennými rímsami akcentujú poschodie s náročným valcovým arkierom na konzolách, častým na západnom Slovensku (najmä v Bratislave) a v priľahlom Podunajsku (Dolné Rakúsko, Győr). Hrubo bosovaný portál situovali mimo os súmernosti fasády. Stavba má, podobne ako nasledujúce



Radnica v Levoči, sieň na poschodí. Foto L. Borodáč

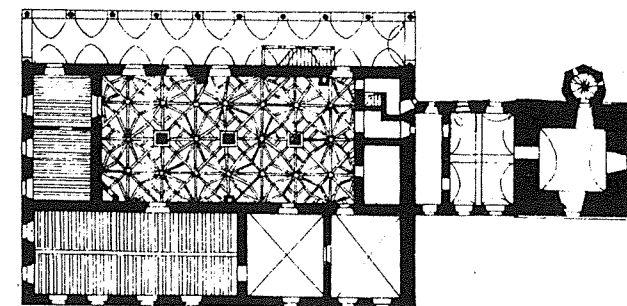
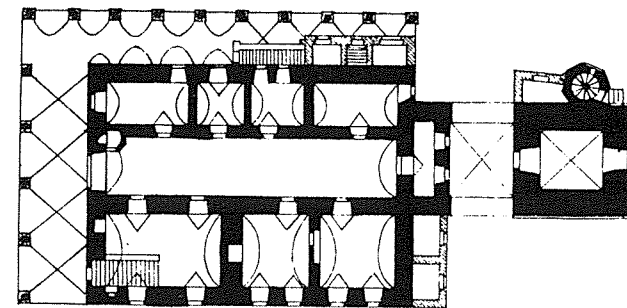
dve západoslovenské radnice, už zrustikalizované renesančné tvary a skôr malebný ako reprezentačný vzhľad.

V *Pezinku* sa radnica obracia do námestia dlhou dvojpodlažnou fasádou, zovretou náročnými valcovými arkiermi. Rytmus okien je nepravidelný, aj architektonické tvary sú zrustikalizované. Hlavný vchod je z bočnej strany a vedie do nepravidelného dvora s pristaným schodišťom s toskánskymi stĺpmi a dnes už zasklenou pilierovou renesančnou arkádou. Klenby sú dosť neumelé, na budove badať početné prestavby, no napriek tomu radnica už rozmermi zatieňuje modranskú. Možno je dielom tej istej stavebnej dielne ako radnica v *Sv. Jure* na pôdoryse tvaru L, s podjazdom takmer uprostred šesťosovej fasády. Stojí v susedstve kúrie Illésházyovcov z roku 1609, vtedajších pánov mesta, a badať s ňou nápadnú súvislosť v koncepcii i detailoch.⁸⁹ Plynie z toho, že vznikla asi v rokoch 1609-1615, teda koncom ich panstva nad Jurom a Pezinkom. Napriek prestavbám, pri ktorých zaniklo aj z dvorovej strany pristané schodište s toskánskymi stĺpmi⁹⁰, si

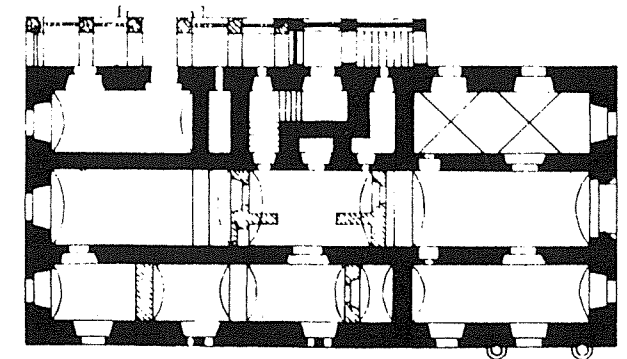
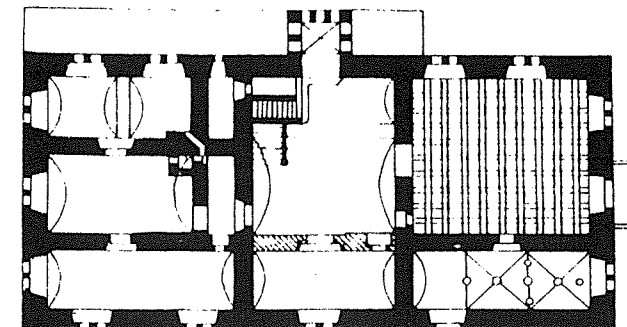
budova zachovala renesančný charakter. Spomenuté radnice úzko súvisia s meštianskou architektúrou západoslovenskej oblasti. Valcové arkiere a v nádvorí mimo pôdorys pristavané nezalomené schodište i arkády na toskánskych stĺpoch sú typickými znakmi tohto okruhu, tak odlišného od veľkých reprezentačných radníc východoslovenských miest.

Poslednou skupinou radníc, o ktorej sa ešte zmienime, sú navzájom príbuzné malé radnice v troch mestech severozápadného Slovenska, v Kysuckom Novom Meste, Rajci a Nitrianskom Pravne. Sú to mestá s pravidelne založeným pôdorysom a radnicou uprostred štvoruholníkového námestia, pripomínajúcou radnicu v Novom Meste pod Smrkem na Morave.⁹¹ V *Rajci* prízemie radnice so stredovým podjazdom pôvodne slúžilo ako tržnica a otváralo sa arkádami.⁹² Administratívne slúžiace poschodie bolo dokonca iba drevené. O podradnom význame samosprávy svedčia aj malé rozmery stavby. Kubickou podobou ju značne pripomína radnica v *Kysuckom Novom Meste*, takisto veľmi poznačená úpravami v 19. storočí. Najreprezentatívnejšia z nich bola neskôr zbarokizovaná radnica v *Nitrianskom Pravne*, ktorá hmotou obidve predchádzajúce značne prekonávala.

Záverom možno zhrnúť, že radnica ako stavebný typ sa na Slovensku objavuje v neskorogotickom období, ktoré u nás prinieslo stavebnú konjunktúru. Presun obchodného diania k západoeurópskym brehom po objavení Ameriky a turecká invázia na Balkán boli začiatkom úpadku slovenských miest. Badať to najmä na východnom Slovensku, ktorého mestá v minulosti veľmi ťažili z obchodu medzi Pobaltím, Hansou a Byzanciou. 16. storočie bolo ešte obdobím prosperity našich miest, v 17. storočí nastáva už ich úpadok. Refeudalizácia spojená s pokusmi Habsburgovcov o upevnenie despotickej moci má svoju odozvu aj na Slovensku v periodicky sa opakujúcich povstaniach. Vedie ich však už šľachta, mestá sú len obeťami pustošenia. Úpadok významu miest je aj úpadkom sídel ich samosprávy. Výstavba nových radníc ustáva, staré sa príležitostne prestavujú. Radnica je už len sídlom administratívy, nie symbolom nezávislosti miest. Aj jej význam v dejinách architektúry sa postupne vytráca.



Pôdorys prízemnia a poschodia radnice v Levoči



Pôdorys prízemnia a poschodia radnice v Bardejove

⁷⁴ ŠTIBRÁNYI, J.: Renesančná architektúra v Trnave. In: Trnavský zborník 3, 1980, s.325-339, o radnici na s.327.

⁷⁵ ZÁVADOVÁ, K.: c.d. v pozn.14, obr.304, 309.

⁷⁶ Napr. Trenčiansky, Beckovský a Nitriansky hrad, meštianske domy v Trnave, Pezinku a Senci, kostol v Šenkviaciach.

⁷⁷ BRUCKNER, G.: c.d. v pozn.32, s.75-77. Všetky položky sú v zmluve konkrétnejšie lokalizované.

⁷⁸ HAIN, G.: c.d. v pozn.23, s.99.

⁷⁹ V literatúre sa často uvádza, že arkády vznikli až po požiari roku 1599.

⁸⁰ Upozornil na to už HENSZLMAN, I.: Lőcse régiségei. Budapest 1878.

⁸¹ HAIN, G.: c.d. v pozn.23, s.267.

⁸² KIBIC, K.: c.d. v pozn.2, s.166, upozorňuje na rozdiel v postavení kráľovských a poddanských miest na Slovensku, ďalej výraznejší ako v Čechách a na Morave.

⁸³ KRIŽANOVÁ, E.: Vývoj sídelných celkov v Spišskom Podhradí. Monumentorum tutela - ochrana pamiatok 4, 1967-1968, s.319-347, o radnici na s.331.

⁸⁴ Po prvý raz ich uverejnili PODLAHA, A. - ZAHRADNÍK, J.: Pohledy Jana Willenberga. Praha 1903. Obe veduty reprodukoval MENCL, V.: Středověká města na Slovensku. Bratislava 1938, príloha č.2.

Alte Rathäuser in der Slowakei

Die Studie beschäftigt sich mit den Rathäusern, die in der Gotik und in der Renaissance in der Slowakei entstanden sind, spätere Bauentwicklungen werden nicht betrachtet.

In der Westslowakei, wo die Städte durch das allmähliche Wachstum der Siedlungen entstanden, entstanden Rathäuser durch den Umbau oder die Vereinigung von Bürgerhäusern am Rande des Marktplatzes, oft an seiner Ecke. In der Ostslowakei steht das Rathaus in den Städten, die vor allem in der Zeit der Kolonisation entstanden sind, gemeinsam mit der Pfarrkirche mitten auf dem Platz, im rechten Winkel zu dieser Kirche errichtet. In den mittelslowakischen Bergbaustädten wurde es im befestigten Areal (Akropolis) mitten oder am oberen Stadtrand errichtet. Wenn diese Rathäuser noch vor dem Türkeneinfall in diesen Städten entstanden, läßt sich vermuten, daß diese Lösungen eine Resultante des gegebenen Terrains und innerer Unruhen waren.

Den ersten Typ repräsentiert das Rathaus von Bratislava, dessen Kern ein Wohnturm mit angebautem Längstrakt war, also der Typ des mittelalterlichen Bürgerhauses, der nördlich der Alpen häufig war. Ihm wurden die Nachbarhäuser angeschlossen, die die Stadt um 1430 erwarb und zum Rathaus verband. Aus der ersten Hälfte des 15.Jh. stammt auch die zum Hauptplatz gerichtete dekorative Galerie, die überwölbte Durchfahrt mit der darüber gelegenen Rathauskapelle, wie auch die von Abbildungen bekannte gotische Gestalt des Turms.

In der Ostslowakei entwickelte sich ein charakteristischer Rathäustyp mit dreiteiligem Durchgangstrakt im Erdgeschoß, wo sich

⁸⁵ KIBIC, K.: c.d. v pozn.2, s.186. - Pozri aj MENCL, V.: c.d. v pozn.84, s.142, obr.38.

⁸⁶ ŠTIBRÁNYI, P.: Aké škody utrpeli Trenčania za poslednej kuruckej vojny? In: Zborník Trenčín 2, 1970, s.135-147, text na s.140.

⁸⁷ Súpis pamiatok na Slovensku, zv.3. Bratislava 1969, s.164. Asi zobrazená na lepte G.D.Ch.Nicolaia podľa S. Mikovínyho. - BEL, M.: Notitia Hungariae Novae. Viennae 1735, I/4, s.312. - Reprodukované v ZÁVADOVÁ, K.: c.d. v pozn.14, obr.274.

⁸⁸ Medirytina a lept A.Kaltschmieda podľa kresby S.Mikovínyho. - BEL, M.: c.d. (v pozn.87), II/2, Viennae 1736, za s.100. - Reprodukované v ZÁVADOVÁ, K.: c.d. v pozn.14, obr.206. - Narys radnice KIBIC, K.: c.d. v pozn.2, s.214.

⁸⁹ Upozornil na ňu rovnako ako aj na súvislosť s inými stavbami v Sv. Jure a Pezinku, a teda na zrejmu existenciu miestnej stavebnej dielne KAHOUN, K.: Stavebný vývoj vinohradníckych miest na západnom Slovensku. Pamiatky a múzeá, 7, 1958, s.108-109.

⁹⁰ Opísala ho ešte SLOŽKOVÁ-HAJDUKOVÁ, R.: Umelecko-historické pamiatky Sv.Jura. Diplomová práca na FF UK v Bratislave. Bratislava 1959, strojepis.

⁹¹ Na ich príbuznosť upozornil už KIBIC, K.: c.d. v pozn.2, s.209. Nové Město pod Smrkem založil roku 1584 Melchior z Redemu.

⁹² Bližšie JANČOVÁ, K.: Rajec a jeho stavebný vývoj. In: Vlastivedný zborník Považia 5, 1962, s.73-86, text na s.80.

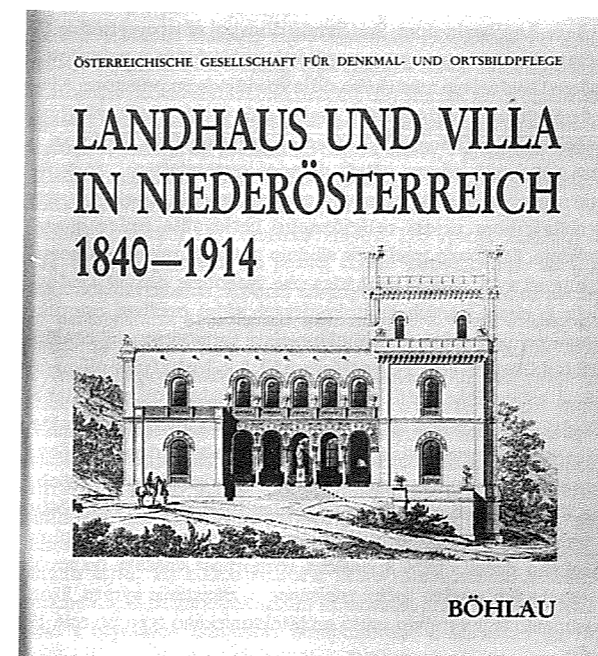
die Markthalle befand, während das Obergeschoß der Verwaltung diente. Dieses Typs waren die Rathäuser in Levoča (vor dem Košice, das nicht erhalten blieb), wie auch in Bardejov. Das Bardejover Rathaus nimmt in der Architekturgeschichte der Slowakei eine herausragende Stellung ein. Es entstand in den Jahren 1505-1509 und steht an der Stilwende von der Spätgotik zur Frührenaissance. Der Baukörper ist noch gotisch, die Bauglieder sind schon im Renaissancestil. Am Rathaus arbeitete eine Werkstatt, deren herausragende Gestalten die Meister Johann aus Prešov, Alexander und Alexius waren, deren letzterer vermutlich aus Dalmatien stammte.

Das erste Renaissance Rathaus, nicht nur durch seine Gliederungen, sondern in seiner ganzen Baukonzeption, steht in Banská Bystrica. Seine heutige Gestalt stammt überwiegend aus dem Umbau im Jahre 1546, den Meister Linhard, möglicherweise ein heimischer oder ein niederösterreichischer Baumeister, führte. In der zweiten Hälfte des 16.Jh. kommt es zu Umbauten im Renaissancestil an den Rathäusern in Bratislava und nach dem Brand von 1550 auch in Levoča. Damals wurde im Obergeschoß ein zentral gelegener, zweischiffiger Saal mit einem noch spätgotisch verstandenen dekorativen Netzgratgewölbe errichtet.

Im 17.Jahrhundert verfallen Macht und Wirtschaft der Städte in der Slowakei. In den sich periodisch wiederholenden Aufständen gegen die Herrschaft der Habsburger, die der Adel führte, entstehen nur noch Verluste durch Verwüstungen.

O architektúre vily v 19. storočí

Dana Bořutová



Recenzia publikácie EGGERT, Klaus - HAJÓS, Géza - SCHWARZ, Mario - WERKNER, Patrick: Landhaus und Villa in Niederösterreich. Wien-Köln-Graz 1982.

Už dlhší čas možno sledovať prehodnocovanie niekdajších postojov dejepisu umenia voči umeniu 19. storočia. Zaznávajúci a kritický postoj sa postupne menil na postoj vedome hľadajúci zachytenie a vysvetlenie genézy javov, ktorých sme svedkami v našom storočí. V tejto súvislosti aj architektúra historizujúceho romantizmu a eklektizmu, moderným hnutím zaznávaná a znevažovaná, sa stala predmetom novej vlny bádateľského záujmu, ktorý si kladie za cieľ posudzovať ju "sine ira et studio", pochopiť a osvetliť vtedajšie súvislosti pre lepšie pochopenie doby i nasledujúceho vývinu. Dokumentom, svedčiacim o tomto posune v zmyslení aj o výsledkoch nového prístupu k architektonickému materiálu 19. storočia je publikácia *Vidiecke stádo a vila v Dolnom Rakúsku 1840 - 1914* (Landhaus und Villa in Niederösterreich), ktorú vydala Rakúska spoločnosť pre starostlivosť o pamiatky a obraz miest (Österreichische Gesellschaft für Denkmal- und Ortsbildpflege) v roku 1982.

Jedným z terčov, do ktorých sa striafal kritický názor modernizmu, bol práve stavebný typ vily. Kritika bola motivovaná hľadiskami sociálno-ideologickými aj umeleckými. Vila, ako stavebný typ, formálne i obsahovo nadväzujúci na typ panských sídel, stelesňovala protipól súdobého fenoménu, dôsledku industrializácie a rastu miest - typu nájomných "kasární" pre sociálne slabšie vrstvy, ktorý zaplavoval obvodov miest a s ktorým vila kontrastovala svojou jedinečnosťou, náročnosťou, bohatstvom foriem, čerpaných často zo zásob historických slohov. Z pozícií modernizmu, ktorý chcel prostredníctvom architektúry, postavej do služieb spoločnosti, riešiť sociálne problémy, predstavovala vila prejav vypätého individualizmu a zväle

stavebníka či architekta v jeho službách, symbolizovala povýšenectvo a nevku majetných.

Dolné Rakúsko, kraj obklopujúci Viedeň, bol vďaka čarovnému krajinnému prostrediu už dávno cieľom výprav do prírody (poľovačky, turistika). Zriadením železničnej trate cez Semmering sa táto časť kraja stala z Viedne ľahko dostupnou a následne zaznamenala prudký stavebný rozvoj, predovšetkým pokiaľ ide o stavby rekreačno-ubytovacieho charakteru, medzi ktorými sa presadil stavebný typ vily v jeho rôznych variantoch. Stavby, ktoré tu v priebehu druhej polovice 19. a začiatkom 20. storočia vznikli, dokumentujú jednak slohový vývin architektúry v danom období, a jednak premenu ponímania zmyslu a cieľ vidieckeho letného sídla, resp. bývania vôbec. Z architektonického hľadiska tu vznikali diela, nadväzujúce na tradíciu niekdajších panských sídel a v rámci romantického ideálu využívajúce historické tvaroslovie. Ale vznikali tu aj stavby iné, ktoré hľadali špecifický architektonický výraz v nadväznosti na prírodné prostredie a na miestnu stavebnú tradíciu. A tiež ďalšie, ktoré rôznym spôsobom kombinovali myšlienkové a formové podnety oboch spomenutých prístupov. Mnohé spomedzi nich sú dielami významných architektov, cenné doklady určitých architektonických konceptov a umeleckých hodnôt.

V dôsledku spomínaného negatívneho stanoviska voči tomuto druhu architektonických pamiatok v minulosti sa mnohé z tunajších stavieb ocitli na pokraji zániku a po rokoch nezáujmu sa dnes stávajú predmetom úsilia pamiatkovej starostlivosti. Kniha *Vidiecke stádo a vila...* pojednáva o tejto problematike z viacerých aspektov. V siedmich štúdiách z pera štyroch autorov podáva komplexný obraz súčasného prístupu k téme - od historicko-teoretických úvah o genéze a vývine stavebného typu vily, cez analýzu dobového ponímania tejto stavebnej úlohy a vymedzenie jej špecifik v jednotlivých oblastiach Dolného Rakúska až po konkrétne otázky a ukážky súčasnej pamiatkovej starostlivosti o tieto objekty.

Úvodná a najrosiahlejšia štúdia Gézu H a j ó s a má názov *"Zamorenie krajiny chalupami"*. Príspevky k problému vily a rodinného domu od 18. storočia. V prvom z príspevkov s podtitulom *Vila a rodinný dom v obecnom povedomí dneška* sa autor zamýšľa nad kritériami posudzovania vily, nachádza paralelu medzi kritikou vilových stavieb okolo roku 1900 a dnešnou kritikou výstavby rodinných domov. Konštatuje, že sú produktom rozpornej estetiky, v ktorej sa spája očarenie i kritický vzťah k vidieku. Podľa jeho názoru treba vily 19. storočia chápať z hľadiska sociálnych problémov doby. Vila a rodinný dom sú dôsledkom krízy medzi mestom a vidiekom, ktorá (príjajme od 18. storočia) naberá stále mohutnejšie rozmery. Ak sa táto kríza prekrýje či zahmlí čisto estetickým pohľadom a neosvetlí sa historicky, nemožno zvládnuť ani dnešnú situáciu, v ktorej sa hovorí o "rozšírení" (Zersiedlung) krajiny, či o jej "zamorení chalupami" (Verhüttelung). Vila, ktorá ešte i dnes (často v rámci rozľahaných a neprehľadne roztrúsených sídel) sľubuje "malému človeku" majetok, voľnosť a zdravý život, má za sebou dlhý proces premien a náš dnešný vzťah k nej môže osvetliť iba pohľad späť na jej historický vývoj.

Tejto požiadavke sa autor snaží urobiť zadosť v druhom príspevku *Estetika prírody a "vidieckeho okolie"*. Vývoj vily sa dáva do súvisu s estetickým odhalením prírody (s prvými počiatkami kdesi u Danteho a Petrarca a rozšírením v 18. storočí). Nový vzťah k prírode v sebe spája aspekt individuálny (zážitok z vychádzky do prírody) a spoločenský (práca meniac prírodu). Vzťah človeka ku krajine je rozporný, zahŕňa potešenie zo zážitku krásnej krajiny, i strach z hrozivej,

nebezpečnej prírody na jednej strane, a tendenciu k skrášľovaniu a ochrane i k využívaniu a drancovaniu na strane druhej. Vila v tomto kontexte predstavuje špecifický objekt ambivalentnej symboliky slobody a podriadenia, je obrazom pre ovládnutie prírody nielen v zmysle pôžitku z nej, ale i v zmysle jej bezohľadného drancovania. Už v literatúre okolo roku 1800 sa rovnako vyzdvihuje krása aj užitočnosť prírody a od konca 18. storočia sa vile - ako estetickéj náladovej architektúre - stále viac pripisuje úloha prekonávať rozkol medzi človekom a prírodou, medzi jeho vnútornou slobodou a vonkajšou nevyhnutnosťou. V tomto napätí majú estetické komponenty od pozdného 18. storočia za úlohu pôsobiť zmiernujúco aj na poli sociálnych protikladov. Od raného 19. storočia sa z prírody stáva scéna, do ktorej sa architektúra vedome stavia ako dekorácia či rekvizita. Autor to dokladá príkladmi z osídľovania viedenského okolia polomestskou architektúrou - vidieckymi letnými sídlami obyvateľov mesta.

Rozporným vzťahom medzi mestom a vidiekom, ktorý sa od polovice 19. storočia priostroje do krízy, sa zaoberá podkapitola nazvaná "Vila či nájomná kasáreň?". Rozoberá spoločenské zdroje kritiky nájomného domu a motiváciu hnutia za bývanie v rodinných domkoch. Od polovice 19. storočia vila, dovtedy chápaná ako čisto panská záležitosť, doznala významové rozšírenie - ak dovtedy vyjadrovala iba romantickú túžbu po esteticky uchopenej prírode, v situácii priostrojujúcej sa krízy sa vila v okolí mesta stáva alternatívnou formou pre plánovité rozšírenie mesta. Objavujú sa malé vily, ktoré sú výrazom snahy meštianstva po oslobodení a úniku z ubíjajúcej životnej skutočnosti veľkomesta a okolo roku 1870 vznikajú už aj prvé organizované vilové programy (napríklad Währinger Cottage-Bewegung), ktoré predznačovali hnutie za záhradné mestá. S rozšírením malo-meštiackej vilky však nastávala opäť nová situácia: Kým veľkomestskému nájomnému domu sa prisudzovalo potláčanie ľudských prirodzenosti, vila sa stále viac stávala prostriedkom ničenia vonkajšej, človeka obklopujúcej prírody a očakávaný prelom k humánnejšej forme života (bývania) fakticky nepriniesla.

Skutočnosť, že pôvodná panská vila renesancie a baroka sa od 18. storočia ďalej tradovala ad absurdum a v druhej polovici 19. storočia sa mohla stať alternatívnou formou bývania malomeštianstva, sa zakladá na určitých duchovno-historických javoch, ktoré sa snaží osvetliť príspevok nazvaný *Práca a radovánky v ideológii "prostého domu" od 18. storočia*. Nový vzťah k prírode a k dejinám, ktorý sa zrodil s raným kapitalizmom, posunul tradičný motív architektonických traktátov - "chýžu" ako architektonický archetyp ľudského obydľia - do novej roviny a urobil z neho ideologický a umelecký problém. V polarite medzi prostými dedinskými chalupami ako súčasťami šľachtických parkov a jednoduchými sériovými domkami pre poľnohospodárskych robotníkov, ktoré vo formálnom ohľade vykazovali prekvapivú vzájomnú podobnosť, teda medzi romantickou náladovosťou prvých a účelovou a úspornou jednoduchosťou druhých sa pohybovala vývojová línia vedúca k myšlienke modernej vily a záhradného mesta. Autor sleduje jej počiatky vo francúzskej architektúre 18. storočia a v tematizácii "malého domu" v anglickej architektonickej spisbe rovnakého obdobia. Už v prvej polovici 19. storočia sa dali rozlíšiť tri typologické skupiny: 1/ bezozdobné jednoduché domky pre ubytovanie robotníckych rodín (D.Garret, J.Soane, J.Woods), charakterizované predovšetkým vecnosťou; 2/ domky výnovo vychádzajúce z romantických záhradných pavilónov aristokratických vidieckych sídel, ktoré často obsahovali exotické alebo

gotizujúce motívy (W. a J.Halfpenny, H.Repton) - tzv. castle style; 3/ domky vychádzajúce z typu roľníckeho domu, používané tiež v záhradách a parkoch, v rámci ktorých sa od druhej štvrtiny 19. storočia rozšíril tzv. švajčiarsky dom. Švajčiarsky dom bol už v prvej tretine 19. storočia v Európe synonymom spätosti architektúry s prírodou a stelesňoval žiadúci typ mestského sídla vo vidieckom priestore. Aj vo francúzskych architektonických traktátoch motív chyže zaujímal popredné miesto (Laugier). Známe sú projekty C.N. Ledouxa, v ktorých významné miesto náleží domom remeselníkov - formovo čerpajú z motívov palladiánskej vily, pričom prostý funkčný dom sa tu prostredníctvom priam religiózneho uctievania práce monumentalizuje. Obdobné tendencie sleduje autor i v rakúskych pomeroch, kde už v 18. storočí nachádza obe východzie polohy - jednak intenciu v rámci letných aristokratických sídel prežívať estetickú dimenziu prírody spätú s architektonickou formou prostej chalupy (napríklad Ober St.Veit, Neuwaldegg a i.), a jednak zámer plánovite budovať robotnícke sídliská (napríklad Nadelburg pri Wiener Neustadt). Autor konštatuje, že dobové úvahy na tému vily charakterizuje záväzná intencia vyjadriť v ideológii prostého domu spojitost práce a rozmaru. Svoje tvrdenia dokladá príkladmi vilových stavieb z okolia Viedne, ktoré vznikli v tretej tretine 19. storočia a ktoré často vo svojskej zmesi spájajú črty zámočkej architektúry s architektúrou sedliackeho domu. Táto špecifická rozpornosť vnášala do architektúry vilových stavieb určité znejasnenie, zneistenie výrazu, ktoré poznamenalo štýlový vývin tohto architektonického typu po celé 19. storočie.

Peripetie tohto vývinu analyzuje posledná časť prvej štúdie, nazvaná *Štýl a rozmar vo vile 19. storočia*. Z hľadiska výberu štýlu zohrávala významnú rolu reprezentácia, či sebaaproxekcia majiteľa, ktorá často potláčala skutočné praktické potreby. To sa stalo jedným zo zdrojov súdobej kritiky a výhrad voči honbe za originalitou. Vila ako stavebný typ vzdoruje zaradeniu do univerzálneho dejinného štýlového vývoja - cieľom jej stavebníka bolo uniknúť akejkoľvek zviazanosti, stála vo vedomom kontraste k uniformite mestských obytných stavieb. Bola súčasťou esteticky ponímanej prírody, pomer ku krajine bol priamo obsiahnutý v jej štýlovom pojme. Tzv. anglický štýl, často uplatňovaný na vilách viedenského okolia, sa nechápal iba formálne, ale ako výraz doby a výraz celkového vzťahu - špecifického prístupu k životu. Volba štýlu bola manifestáciou slobodnej vôle. Snaha o únik zo všednej industriálnej skutočnosti a esteticky nikdy jasne nedefinovaná idea spätosti s prírodou učinili z vilových stavieb neraz fantastický výtvor, ktorý viedol až k absurdnosti ... a preto už čoskoro aj k ostrej až ironickej kritike (Haus Wahnwitz). Dokladom spomenutej architektonickej nejasnosti sú vtedajšie i dnešné terminologické ťažkosti so stavbami tohto druhu, pričom pojem "vila" je dosť rozpačitým riešením. V závere svojej štúdie autor konštatuje, že meštiacka vila, ktorá vyrástla zo štafáže aristokratických záhrad, napodobňovaním panských foriem nikdy nemohla dosiahnuť silu pôvodnej feudálnej architektúry. Takisto viera, že panstvo možno demokratizovať sériovou produkciou, viedla v 19. storočí do slepej uličky. Pokus malomeštianstva realizovať svoj život v rytierskom hrade bol rovnako nepresvedčivý ako pokus aristokratov aspoň občas žiť v sedliackom dome. Estetický neúhľad "zamorenia krajiny chalupami" súvisí s ambivalentným vzťahom k samotnej chalupe - "chýži". Zahalenie tohto neuhľadu nostalgiou voči starším stavbám, ktoré sa dnes vnímajú ako zrastené s krajinou, nie je riešením dnes ani pre budúcnosť. Za estetickým neuhľadom sa skrývajú hlboké sociálne

problémy doby, pre ktoré treba hlbšie skúmať významy späté s formálnou stránkou tejto architektúry.

Druhou v poradí je štúdia Patricka Werknera nazvaná *K stavebnej úlohe mestskej vily v neskorom 19. storočí*. Po krátkom exkurze do histórie stavebného typu charakterizuje autor mestskú vilu 19. storočia ako nové stavebné riešenie obydľia pre novú vrstvu blahobytného meštianstva. K jej charakteristikám patrí, že býva situovaná v zeleni, vzdialená od hektického centra mesta, v prostredí, kde býva súčasťou ensemblu spolu s ďalšími vilami. V druhej polovici 19. storočia sa vila rozvíjala sprvu ako klasicistické vidiecke sídlo veľkoburžoázie, neskôr ako mestská stavba. Do vývoja zasiahol vplyv Anglie, ktorý priniesol na jednej strane nadväzovanie na gotiku, malebnosť stvárnenia, voľnosť zoskupenia a väčší priestor pre fantáziu architekta či zámožného objednávateľa, a na druhej strane tendencie k budovaniu kolónií jednorodinných domkov, ktorých obytnosť sa v porovnaní s nájomnými domami hodnotila oveľa vyššie. V roku 1872 založili architekti Eitelberger a Ferstel Wiener Cottage-Verein, s myšlienkou odľahčiť hustotu obytných štvrtí a vytvoriť pre mesto určitý rezervuár vzduchu - teda s celkom modernou myšlienkou ozdravenia celého mestského organizmu. Po tvaroslovnej stránke inklinovali mestské vily vo svojich počiatkoch k uplatneniu neorenesancie, neskôr sa slohové zdroje zmnožili a spájali sa do tzv. zmiešaného štýlu, ku koncu storočia často obohateného množstvom ornamentu. Mestská architektúra 19. storočia práve vo vilách priniesla diela s najväčšou fantáziou, komponované s ohľadom na reprezentáciu a na účinok v obraze ulice. Dlhú dobu sa táto architektúra prirovnávala ku gýču, ale dnes (v súvislosti s novým odstupom od funkcionalizmu) sa opäť cení individuálny výraz a fasáde sa priznáva právo na samostatnosť voči vnútornému organizmu stavby.

Mario Schwarz je aj autorom ďalších dvoch príspevkov. Štúdia *Architektúra gründerkého obdobia v Dolnom Rakúsku* približuje v krátkych analytických náčrtoch osem konkrétnych príkladov vilových stavieb spomenutej oblasti - sú to: vila baróna Sinu v Mauerbachu (ktorú odlišne od doterajšej literatúry pripisuje A.Pichlovi, a nie T.Hansenovi, 1840), vila grófa Münch-Bellinghausena v Merkensteine (J.J.Romano, 1843), vidiecke sídlo v Badene (Ch.L.Förster a T.Hansen, 1847), vila baróna Pereiru v Altenburgu (Ch.L.Förster a T.Hansen, 1849), vidiecke sídlo rodiny Wasserburger v Badene (Sicardsburg, van der Nüll, 1850), vila Gross v Korneuburgu (W.Bäumer, 1871), vila videnského bankára Voelckera v Kritzendorfe (E.Förster, 1871) a vila Mitscha v Hadersdorfe (W.Bäumer, 1872). Ilustrujú rôzne spôsoby architektonického stvárnenia a začlenenia do krajiny.

Aj v ďalšom príspevku *Architektúra vidieckeho sídla na príklade Reichenau* sa ten istý autor zameriava na konkrétne príklady. Rozvoj architektúry vidieckeho sídla sa v oblasti Reichenau spája s vybudovaním železnice (1854), ktorá poskytla nový zážitok - simultánny obraz krajiny v postupnom pohybe. Cez náčrt histórie rozvoja rekreačnej architektúry v údolí Reichenau a cez analýzu jednotlivých významných stavieb sa autor dostáva k zovšeobecňujúcemu záveru, že tu boli vytvorené dve jasne odlišné možnosti stvárnenia vidieckeho sídla: 1/ stavby reprezentované vilou Wartholz, ktoré kladli silnejší dôraz na vonkajší účinok a na pôsobenie stavby v krajine a snažili sa spájať, obmieňať a stupňovať štýlové citáty podávané v duchu romantického historizmu; 2/ stavby predstavované vilou Hebra alebo vilou Jacobsen, ktoré sa stavali plne do služby dosiahnutia optimálneho zážitku z krajiny a postupne viedli k neočakávanému zosúla-

deniu s romantickým ideálom krajiny z konca 18. storočia. Tieto dva základné typy stavieb sa v oblasti Reichenau rozvíjali až do konca trvania monarchie ako vidiecke sídla šľachty na jednej strane a ako jednoduché typy malej vily, často drevenej stavby v tirolskom či švajčiarskom štýle na druhej strane.

Klaus Eggert v štúdiu *Aspekty dolnorakúskej vilovej architektúry kontinuizmu* sa zaoberá špecifickou črtou vilovej architektúry 19. storočia. Kontinuita sa ponímala jednak v rovine historickej nadväznosti (využívanie podnetov minulých slohov), a jednak v rovine nadväznosti na prostredie. Vila je (podľa definície prof. Geula) stavebný typ, v ktorom sa majú romantickým spôsobom vyjadriť kontinuálne prechody od stavby k príľahlej krajine tak, aby táto výrazne spolupracovala s obrazom architektúry. K základným znakom vily patrí predzáhrada, veranda, otvorené balkóny, loggie, arkiere, teda prvky prelínania architektúry s okolím. V pôdoryse i náryse bola kontinuistická vila skladbou viacerých častí, ktoré (na rozdiel od nájomného domu) sú relatívne samostatné. Hlavné obytné miestnosti vidieckych domov bývajú na prízemí, v meste na 1.poschodí. "Obydlie" v zmysle kontinuizmu je vlastným svetom pána domu. Zo základných typov vil autor analyzuje vily, ktoré sa približovali vidieckym zámkom (napríklad Silbererschloss, vilu arcivojvodu Otta v Schonau a iné) a mestské vily (napríklad v Kremse).

Mario Schwarz je aj autorom ďalších dvoch príspevkov. Štúdia *Štýlová situácia v stavbe vil na prelome storočí* opäť vychádza z analýzy konkrétneho materiálu. V prvej časti autor sleduje uplatnenie a rozšírenie tzv. Heimatstilu na vilách v oblasti Semmeringu, v ďalších približuje vilové stavby pochádzajúce od významných architektov daného obdobia: vilu Friedmann v Hinterbrühle od J.M.Olbricha (1898-99) a vilu Loos v Melku od J.Plečnika (1901), ako aj vilový ensemble v Brunne (am Gebirge, 1902-12), ktorý projektoval Wagnerov žiak Sepp Hubatsch (jde o sériu domov usporiadaných v radovej zástavbe s odlišným stvárnením fasád).

Posledná štúdia Maria Schwarz v tejto knihe má názov *Vily gründerkého obdobia ako problém pamiatkovej starostlivosti*. Približuje stav, v akom sa dnes vilové stavby z druhej polovice 19. storočia nachádzajú a uvádza do situácie a problémov, s ktorými sa potýka pamiatková starostlivosť. Prístup k ich riešeniu ilustruje autor na troch vybraných príkladoch: Ide o poľovnícke sídlo na Hochreith pri Hohenbergu (postavené okolo roku 1900 oceliarskym priemyselníkom K.Wittgensteinom), ďalej o vilu bankára Pereiru pri Grafensteine (Altenberg an der Donau, dielo architektov Förstera a Hansena) a o vilu Scherz v Ternitz-Sankt Johann (ktorá sa dáva do súvisu s T.Hansenom, 1878-80). Projekty pamiatkovej obnovy týchto stavieb vychádzajú z princípu zosúladenia stavebného stavu historických vidieckych sídel s možnosťami ich využitia v súvislosti s novým (niekedy oproti pôvodnému celkom odlišným) účelom.

Hoci štúdie uverejnené v publikácii *Vidiecke sídlo a vila...* sa opierajú o konkrétne architektonické pamiatky z Dolného Rakúska, môžu byť v mnohom poučné i pre nás. Náš architektonický materiál z druhej polovice 19. storočia je vážnejšou teoreticko-historickou reflexiou takmer nedotknutý, a pokiaľ ide o stav uchovania, zaznamenávame mnohé neadekvátne zásahy a mnohé straty. Ak ponecháme stranou samu historickú a regionálnu kontextualnosť našej a rakúskej architektúry v danom období, môžu nám príspevky tejto publikácie poslúžiť aj z hľadiska metodiky typovej a štýlovej diferenciácie a klasifikácie (P.Werkner, K.Eggert, M.Schwarz) alebo z hľadiska porovnania metodiky revitalizácie pamiatok tohto druhu

Art of Hegemony

(Theses on the center and periphery problem)*

Ján Bakoš

1. The phenomenon of periphery is not any peripheral phenomenon. It represents one of the central problems in the history of art. Centers are rare and peripheries are numerous. Periphery represents the more common situation in the artworld.

2. There is a complementary or reciprocal dependence between centers and peripheries. Not only is periphery dependent on a center but a center in its turn depends on its periphery: No center is conceivable without periphery and vice versa.

3. As a consequence of the interdependence mentioned above the difference between a center and a periphery is but relative. In synchronical perspective: Centers can be not only primary but also secondary (tertiary and so on: A periphery can also have its peripheral center) and respectively there do exist not solely peripheries but also semi-peripheries and so on. In diachronic perspective: Many former centers turned into peripheries but only very few former peripheries succeeded in changing into centers. The point is that it is easier to slide down into a periphery than the other way round.

4. Due to that there is a relation of contempt (on the part of centers) and of envy (on the part of peripheries) between centers and peripheries. They represent the main source of dynamics that is very symptomatic of center - periphery relation. I would not characterize it as a stable hierarchy but, rather, as a permanent rivalry.

5. There is a strong cultural historic case that the difference between centers and peripheries considerably means that they do not differ in substance but in functions. The primary function of periphery can be characterized as a depository role. Periphery plays the role of a store-house in two respects: As a reservoir of earlier experience and creative forces to centers. A/ Periphery as a depository of "verified" wisdom conserves it, to be at hand if necessary. The times we live in are thus: Postmodern culture does not only actualize historical traditions and perceive them as equally valuable but at that it does not represent either retrospective escape or historical revival but, on the contrary, it can be characterized as a narcissistic anti-utopia. Bringing forth, the role of peripheries can be regarded as a logical consequence of it. B/ Periphery fulfills also the function of a reservoir of new energy, insight and models to centers. Centers and peripheries do not differ solely as to presence or absence or intensity of competitiveness as Jan Bialostocki would like to have it, but also in narcissism on the part of centers and inferiority complex on the part of peripheries. Inferiority fixation can cause not only passivity and its reverse, i.e. blind and destructive aggressivity characteristic of true peripheries but can also generate and promote creative energy symptomatic for semi-peripheries. Ambitious men aware of backwardness of the environment they live in are spurred by that deficiency towards an extraordinary effort to catch up with centers. Due to the absence or underdevelopment of social infrastructure they are forced to try to narrow the gap between the center and the periphery by means of what we can call "symbolic leap", e.g. by means of imagination and intellectual and spiritual patterns. By doing so they frequently invent challengingly new, nonconformist and as often as not, utopian projects,

that may prove highly inspiring to the narcissistic center. Two examples: German Marxism or Russian avant-garde.

6. Roughly speaking there are two fundamental ways via which peripheries try to match centers: A/ By means of imitation based on the belief in universal values or B/ by means of refutation of the center's patterns and glorifying particular values of their peripheral area. Concerning the relation to Western culture, the first approach is known under the term "occidentalism", the second is labelled "anti-occidentalism". In both cases utopian projects materialized by art played an important role. Nevertheless, art did not merely help to manipulate people's minds or assist periphery in its effort to catch up with the center. Expressive power of art and its ability to excite illusions has very often been utilized as a tool of exercising hegemony. We can discriminate here between an overt and a covert hegemonianism. The first operates squarely by means of ideological indoctrination or education. The second one manipulates in a more sophisticated way: exploiting man's eternal drive for pleasure and illusions. Given that both center and periphery make recourse to all kinds of manipulation, one should not miss to see that primary and self-sufficient centers prefer hidden hegemonian practices, while peripheries and semiperipheries as well as secondary centers, seeking to improve their position utilize more often an explicit indoctrination. Examples: Socialist realism and fascist art on the one hand and non-figurative and pop-art in the other.

A center which makes use of services of art to confirm the status quo, not only prefers real pleasure and excitements to utopian promises but also pursues a different strategy in order to preserve its advantageous position: Higher and better off social classes, groups, states or nations exploit the power of fashion and its manoeuvres very efficiently to secure their privilege. I mean the game of "see-saw tempting and, in its wake, withdrawal" fashion is based on: 1/ More specifically, this means the ability to keep monopoly of shaping fashion universe; 2/ to lure the lower or worse off classes, communities and ethnic groups into imitating them and 3/ in its wake, to distance from in such a way broadly accepted patterns with the view to secure the exclusiveness of the privileged by means of creating ever new ideals and images.

As a consequence of the previous analyses three questions are inviting themselves:

1/ Is the servitude of art to the hegemonian appetites an unconscious act on the part of artists, or is it a consequence of the silent pact with those empowered?

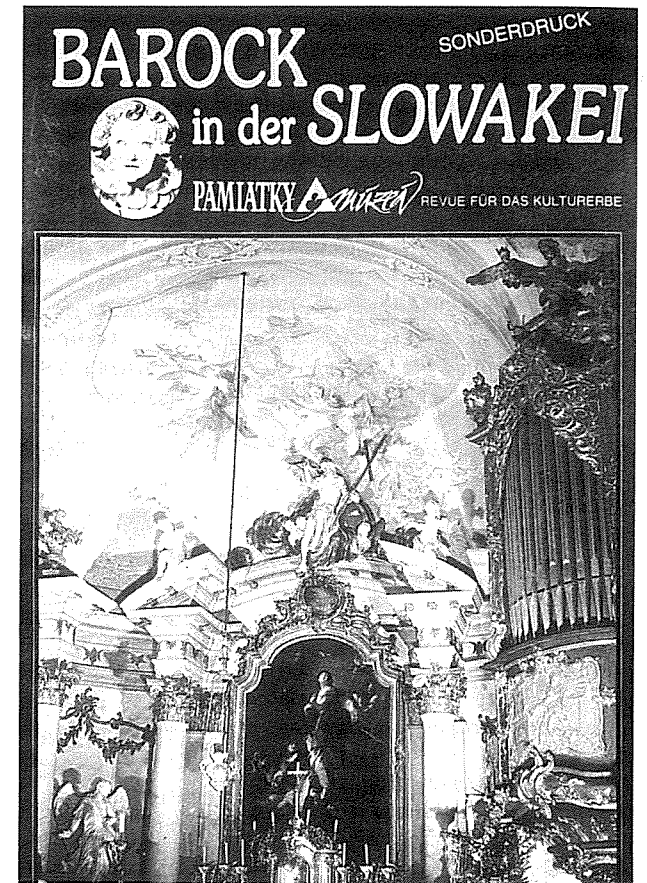
2/ Is the status of artist as a servant of market and money, which has come to be just a matter of fact, an expression of the post-avantgarde disillusion and disbelief in utopias, or, perhaps, it is just a come-back to the, if you want, normal but well-off life?

3/ We all too well know clutches of hegemonianism in all guises. We are also aware that solely critical selfreflection offers a chance to get rid of disguised hegemony. Nevertheless, does the latest doctrine of a global cultural pluralism represent a real affranchissement of hegemonianism, or, on the contrary, is it but a more sophisticated way to maintain the status quo?

* This paper was written as contribution to the XXVIth General Assembly of AICA and Public Symposium on Centre and Periphery, 1-6 June 1992, Palais Auersperg, Vienna.

BAROCK IN DER SLOWAKEI

Pamiatky a múzeá. Revue für das Kulturerbe - Sonderdruck.
Zusammengestellt von Jozef Medvecký.



Hrsg. von dem Slowakischen Nationalmuseum und dem Slowakischen Institut für Denkmalpflege im Verlag Tatran, Bratislava 1992.
88 Seiten, 248 Abbildungen, davon 100 im Farbe.

Aus dem Inhalt:

Das Barockzeitalter in der Slowakei (L.Šášky) - Die Barockarchitektur in der Slowakei (P.Fidler) - Von Troger bis Maulbertsch. Die Wiener Akademie und die spätbarocke Malerei in der Slowakei (J.Medvecký) - G.R.Donner: Hl.Martin mit dem Bettler (M.Pötl-Malfková) - Barocke Medaillenkunst in der Slowakei (A.Hlinka) - Der slowakische Orgelbau (M.Mayer) - Wallfahrtsort Marianka (I.Rusina) - Die Malereien des Schlosses von Antol (A.Petrová-Pleskotová) - Jasov (K.Schumacher) - Bemalte Holzdecken aus dem 18.Jahrhundert (M.Smoláková, J.Nožička) - Auswahl der Literatur (J.Medvecký) - Ortsregister - Verzeichnis der Abbildungen (nach Künstler und Objekte)

Herausgegeben aus Anlaß des "Jahres des Barocks im Mitteleuropa 1992-1993" auf deutsch.