

**SAP**  
**SAV**

SLOVAK  
ACADEMIC  
PRESS spol. s r.o.

**arts**

**arts**

CS ISSN 0044-9008

1/1994



MIČ 49019

Hlavný redaktor:

Ján Bakoš

Výkonný redaktor:

Jozef Medvecký

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 Koubečková

Adresa redakcie:

Ústav dejín umenia SAV

Dúbravská 9, 811 08 BRATISLAVA 1

Tel./Fax: 07/373-428

## Obsah

## ŠTÚDIE

Dušan Búran: Príspevok k charakteru nástennej maľby na prelome 14. a 15. storočia na Slovensku. Nástenné maľby v Ponikách ..... 1

Michael Schauder: Todesgewißheit und Heilserwartung. Albrecht Dürers Kupferstich "Der Spaziergang" ..... 48

Ingrid Ciulisová: Umenie, humanizmus a politika: Epigrafická výzdoba bardejovskej radnice ..... 66

Jozef Medvecký: Speculum Justificationis. Thurzov oltár z roku 1611 a jeho protestantská ikonografia ..... 78

Udo Kultermann: The Fallen City of Man. (Urban Vision in the Image of Ruins and Labyrinths) ..... 103

Na obálke:

Detail výjavu *Narodenie sv. Jána Krstiteľa* (?) na severnej stene lode kostola sv. Františka Seraf. v Ponikách, 3. štvrtina 14. stor. Foto H. Bakaljarová (k štúdiu D. Búrana)

Vychádza ako štvormesačník tri razy do roka. 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, SK-810 05 Bratislava

Príspevok k charakteru nástennej maľby  
na prelome 14. a 15. storočia na Slovensku  
Nástenné maľby v Ponikách

Dušan BÚRAN

V roku 1992 ukončené reštaurovanie nástenných maľieb v kostole sv. Františka Serafínskeho v Ponikách sa stalo podnetom k podrobnejšiemu zhodnoteniu ich významu ako vo vzťahu k slohovým prúdom stredovekého maliarstva na Slovensku v 14. a 15. storočí, tak vzhľadom k náročnosti ich ikonografického programu. Zložité formálne súvislosti medzi nástennou a tabuľovou, ale hlavne medzi nástennou a knižnou maľbou budú predmetom pomerne rozsiahleho slohového rozboru, nakoľko jedným obrazom zo 14. storočia a celou vrstvou, datovanou nápisom z roku 1415 dosahuje súbor ponických maľieb minimálne stredoeurópsky štandard a obstoje i v porovnaní s kvalitnými príkladmi dobovej umeleckej produkcie. V tejto súvislosti sa pokúsím tiež stručne dotknúť celkovej situácie nástenného maliarstva na Slovensku na počiatku 15. storočia.

Ďalšími aspektami, ktoré sa nedajú tak jednoducho zaradiť do slohového, ani do ikonografického rozboru, hoci zároveň s oboma veľmi úzko súvisia,

sú otázky závislosti nástenného maliarstva na miestnom spoločenskom prostredí, miera jeho umeleckej autonómie a súvislosti s dobovými literárnymi a náboženskými prúdmi. Pretože sa domnievam, že každé umelecké dielo môže byť pochopené z mnohých aspektov, nebude účelom tejto štúdie dôsledná ikonologická analýza. Jej ciele sú skromnejšie: predovšetkým má zaplniť medzeru v našej umeleckohistorickej spisbe, venovanej stredovekej nástennej maľbe a zároveň by mala naznačiť niekoľko východísk pre ďalšie možnosti ich interpretácie. Tu ma zaujímajú hlavne dôvody výberu tém konkrétnych obrazov, ktoré boli často viac než literárnou, podmienené maliarskou tradíciou a požiadavkami objednávateľa.

Dosiaľ však nevieme o žiadnych archívnych prameňoch ktoré by nám pomohli presnejšie doložiť okolnosti vzniku nástenných maľieb a hovoriac teda o donátoroch, pohybujeme sa na neistej pôde dohadov a rekonštrukcií, vybudovaných väčšinou na nepriamych dôkazoch.

## I. Architektúra, patrocínium a pramene

Kostol sv. Františka Serafínskeho je typickou sakrálnou stavbou stredoslovenského banského okruhu z počiatku 14. storočia, ktorá spolu s kostolmi v neďalekom Čeríne, Zolnej a Hornej Mičinej vznikla v rámci rozsiahlej stavebnej činnosti v kráľovskej zvolenskej veľžupe, rozvinutej pravdepodobne zásluhou iniciatívy zvolenského župana magistra Donča.<sup>1</sup> Ide väčšinou o typovo analogické jednolodové kostoly, v lodi s plochým trámovým stropom a s rovno uzavretým presbytériom, zaklenutým jedným poľom križovej rebrovej klenby. K presbytériu je pripojená

štvorcová sakristia, zaklenutá takmer rovnakým spôsobom (Čerín a Poniky). Z náročnejších stavebných článkov v ponickom kostole stoja za zmienku kamenné konzolky, na ktoré dosadajú rebrá klenby v presbytériu, s kružbovými a štvorlístovými motívmi; ďalej profilácia pôvodného portálu na južnej stene lode, ako aj mladšieho portálu západného (zo začiatku 16. storočia), rovnako až sekundárne doplnené kružby okien v presbytériu i v lodi (cca pol. 15. stor.) a nakoniec hodnotné kamenné pastofórium na severnej stene presbytéria zo začiatku 16. stor.(?)<sup>2</sup>





1. Poniky, rím.-kat. kostol sv. Františka Serafínskeho. Pohľad z juhovýchodu

Na konci 15. storočia bola stavba rozšírená o kaplnku, pristavanú k severnej stene lode. Za čias tureckého nebezpečenstva sa Poniky stali niekoľkokrát cieľom väčších útokov a pri jednom z nich (1663) údajne „zhorel aj kostol za kamennou ohradou...“ a v ňom „aj staré listiny a iné pamiatky“. <sup>3</sup> Skoro úplne zničené a vyľudnené ostali Poniky po útoku 6. januára 1678<sup>4</sup> a preto k ďalším stavebným úpravám prišlo až v 18. storočí. Treba ešte pripomenúť obdobie reformácie, kedy ponický kostol spolu s farnosťou a jej filiami striedavo spravovali protestantskí a katolícki duchovní, pričom od roku 1709 definitívne ostal v správe rímsko-katolíckej cirkvi. <sup>5</sup> V roku 1752 bola loď zaklenutá lunetovou klenbou a k ďalším úpravám prišlo údajne v rokoch 1764, 1822 a 1895. <sup>6</sup> Koncom 70-tych rokov nášho storočia sa v súvislosti s komplexnou obnovou kostola odstránila baroková klenba v lodi, nad ktorou sa už predtým objavili stredoveké nástenné maľby a spred západného portálu bola mimo stavbu prenesená drevená zvonica. Aké boli však osudy kostola ešte v 14. storočí?

V roku 1310 dostávajú synovia zvolenského magistra Filipa<sup>7</sup> od ostrihomského arcibiskupa Tomáša povolenie postaviť na území, zvanom Ponik kaplnku sv. Jána *Evanjelistu*.<sup>8</sup> Údaje, týkajúce sa pôvodného patrocínia si v doterajšej literatúre protirečia. Pokiaľ v spomínanej listine sa priamo uvádza kaplnka sv. Jána *Evanjelistu*, veľký register pápežských kolektorov, vydaný avignonskou kúriou

medzi rokmi 1332 - 1337 problém komplikuje, nakoľko uvádza len patrocínium sv. Jána, čo sa stalo zdrojom ďalších nepresností a dohadov. Odborná literatúra väčšinou preberá nepresný údaj - zasvätenie Jánovi Krstiteľovi.<sup>9</sup>

Arcibiskup povolil teda Petrovi a Tomášovi postaviť kaplnku a spolu s ňou založiť cintorín. Zároveň od začiatku vyníma kaplnku z právomoci ktoréhokoľvek archidiacona a podriaďuje ju jedine právomoci ostrihomského arcibiskupstva. V listine prideluje kňazovi trvale štvrtinu z desiatkov farnosti, a desiatok z nasledujúceho roku odpúšťa úplne, čo je indíciou k tomu, že sa zrejme bezprostredne malo začať so stavbou. Vyňatie ponickej farnosti spod územnej cirkvnej organizácie nemožno však považovať za ojedinelú skutočnosť. Exemptná bola totiž väčšina kostolov, ktoré boli postavené v 1. štvrtine 14. storočia na území Zvolenskej kráľovskej župy: Poniky (listina z r. 1310), Horná Mičiná (1309), Zolná (1311), Čerín (1315) a na jurisdikcii zvolenského archidiaconátu boli nezávislé tiež obe zvolenské fary.<sup>10</sup> V roku 1323 údajne ostrihomský arcibiskup odpustil ponickému farárovi štvrtinu desiatku,<sup>11</sup> na základe čoho niektorí autori usudzujú, že skutočným termínom začatia stavby je až tento rok.<sup>12</sup> Štvrtinu desiatku mal však ponický farár odpustenú už v zakladacej listine z roku 1310. Myslím teda, že bezprostredne po vydaní listiny sa skutočne so stavbou i začalo, a to v rozsahu, ktorý zodpovedá presbytériu, sakristii a lodi dnešného kostola.<sup>13</sup>

Nástenné maľby sa zachovali na všetkých stenách presbytéria, na východnej stene sakristie, na vnútorných stenách trimfálneho oblúka, na východnej a severnej stene lode, ako aj na východnej a severnej stene pristavenej kaplnky z roku 1478.<sup>14</sup> V ich dnešnom rozsahu boli odkryté až pri poslednom reštaurovaní a práve to je dôvod, prečo ich doterajšia literatúra dostatočne nedocenila.<sup>15</sup>

K reštaurovaniu som však nútený už na tomto mieste vysloviť vážne výhrady. Prišlo tu totiž k niekoľkým závažným zásahom a nepodloženým rekonštrukciám, ktoré v konečnom dôsledku relativizujú každé umeleckohistorické hodnotenie. Akokoľvek by rešpektovaním pôvodného odkrytého stavu utrpeli estetické nároky reštaurátorov, mohli sme teraz pristupovať k umeleckému dielu omnoho autentickjšiemu. K jednotlivým chybám sa vrátim v konkrét-

ných súvislostiach, tu len podotýkam, že ani samotná dokumentácia reštaurátorských prác nie je úplná.<sup>16</sup>

## II. Nástenné maľby zo 14. storočia

Celkom pri oblúku sekundárne vytvorenej arkády na severnej stene lode sa z najstaršej maliarskej vrstvy<sup>17</sup> zachoval fragment figurálnej maľby. Ide o detail, zachytávajúci časť postavy ležiacej ženy a tak isto už iba zvyšok tváre dieťaťa, zavineného v plienkach.

Hoci je to len nevelké torzo pôvodného obrazu, prezrádza, že jeho autorom bol maliar s istým a kultivovaným prejavom. Svedčí o tom jeho redukujúca, nie však rustikálna kresba výraznými kontúrami na drapériách ale i v tvári, modelovanej jemným sivým tónom, a hlavne vyvážená farebnosť kompozície, v ktorej dominujú tlmené tóny červenej, ružovej a okrovej farby. Hlavu ženy so svetlými vlasmi pokrýva biela rúška s rytmicky zvlneným okrajom, kontúrovaným tehlovočervenou linkou. Na ľavej strane sa v partii vlnitých záhybov, padajúcich popri ramene rúška stáva takmer transparentnou. Dieťa opäť pohľad matky, čo je účinným prostriedkom zvýraznenia lyrického citového vzťahu medzi obojma postavami. Ak by sme sledovali vývin tohto motívu, jeho korene by asi siahali asi až do raného sienkeho trecenta.

Pôvodne zaiste okázalejšia posteľná architektúra sa zachovala tiež iba čiastočne. Prikryvku posteľe, padajúcu v dvoch paralelných slučkovitých záhyboch k zemi sa maliar, podobne ako rúšku, snažil znázorniť v jej optickej transparentnosti.

Scéna pokračuje napravo od ležiacej ženy izolovaným fragmentom odevu ďalšej postavy. Ide o ružové šaty s paralelnými vertikálnymi záhybmi, modelovanými tmavším odtieňom. Vrchný tmavočervený plášť lemuje široký biely hermelínový pás. Čiarkovou retušou je tento nepatrný pozostatok pôvodnej maľby dotvorený do siluety stojacej figúry v tmavočervenom plášti, s čiapkou na plavých vlasoch, ktorá v pravej ruke drží drevenú žrd (?). Tu treba poznamenať, že táto rekonštrukcia vychádza výlučne z predstavy reštaurátora.

Výjav bol doposiaľ ikonograficky identifikovaný ako Narodenie Krista.<sup>18</sup> Tomuto zaradeniu však

protirečí detail odevu stojacej figúry vedľa posteľe (zachovaný je našťastie v originále), ktorý nenasvedčuje, že by malo ísť o chudobný plášť sv. Jozefa, alebo ktorejkoľvek inej asistujúcej postavy pri Kristovom narodení. Hermelín, ako drahocenný materiál bol v stredoveku totiž výsadou odevu najvyšších vrstiev a za predpokladu, že ide o kňaza v ornáte a plášti, bolo by možné postavu stotožniť so sv. Zachariášom. V tom prípade by práve táto maličkosť dokazovala ikonografiu *Narodenia sv. Jána Krstiteľa*, spojenú s motívom jeho *pomenovania* (Lk. 1, 56-65).<sup>19</sup>

To, že táto maľba je mnohými zhodami vo svojej formálnej štruktúre blízka maľbám neďalekého kostola v Čeríne skonštatovala už Katarína Biathová.<sup>20</sup> Dnes nezachovaná scéna Narodenia Krista z južnej steny presbytéria v Čeríne, zničená na konci 2. svetovej vojny, bola vytvorená asi na základe kompozície veľmi podobnej, možno spoločnej predlohy s ležiacou Pannou Máriou.<sup>21</sup> Podobnosť tváre Alžbety (?) z Poník s obličajmi niektorých figúr z čerínskeho presbytéria je tak blízka, že tu skutočne možno hovoriť o rovnakom maliarovi. Ide hlavne o zhodné charakteristické konturovanie mandľovitých očí s kontrastnými zreničkami, vykreslené pery s kútikmi, ohraničenými po oboch stranách vertikálnymi vráskami a hlavne o modeláciu v partii medzi ústami a nosom. Podobné detaily sa v typike obličajov znovu objavujú na maľbách kostola sv. Ladislava v Necpaloch. Priama následnosť oboch maliarskych celkov (Čerín - Necpaly) bola v literatúre už presvedčivo dokázaná.<sup>22</sup> V prípade Necpal Dvořáková, Krása a Stejskal predpokladajú slabšiu prácu čerínskeho maliara alebo prácu jeho žiaka.<sup>23</sup> V akom vzťahu je k oboj týmto maľbám fragment Narodenia z Poník?

Podľa všetkého Poniky majú k čerínskym maľbám aj vo svojej citlivej farebnej skladbe<sup>24</sup> bližšie ako k Necpalom. Na ponickom fragmente síce nenachádzame expresívne črty, tak príznačné pre čerínske i necpalské maľby, v čom však, podľa môjho názoru, vidno iba dôsledok obsahovej povahy ikonografického motívu - nakoľko aj medzi čerínskym Narodením Krista a Posledným súdom sa dá postrehnúť podobný rozdiel. Ale ani v Necpaloch, ani v Čeríne sa nestretávame s tak náročne prepracovanými partiami drapérie, akou je Alžbetina (?) priesvitná



2. Poniky - Narodenie sv. Jána Krstiteľa (?) na severnej stene lode kostola, 3. štvrtina 14. stor.

rúška, alebo prikrývka postele na obraze v Ponikách. Ak vôbec možno na tak malom zvyšku pôvodnej maľby postaviť predbežný uzáver, ponická maľba je bližšia čerínskym a spolu s nimi je kvalitatívne hodnotnejšia, z čoho následne vyplýva ich vývinová priorita pred Necpalmi, možno dokonca v poradí Poniky - Čerín - Necpaly.

Čerínsko-necpalská skupina zaujíma v kontexte taliansky orientovanej nástennej maľby na Slovensku určite jedno z najdôležitejších miest. Napriek tomu sú ako slohové východiská, tak aj datovanie a celkový význam tohto súboru malieb v odbornej literatúre už dlhšiu dobu predmetom rôznych sporov.

Kolektívom pražských autorov sú maľby v Čeríne datované do druhého desaťročia 15. storočia,<sup>25</sup> necpalské, ako ich priame pokračovanie do obdobia okolo roku 1420.<sup>26</sup> Dôvodom tohto datovania je podľa nich najmä prítomnosť znakov severského expresio-

nizmu, sprostredkovaného nemeckými maliarmi, naturalizovanými v severnom Taliansku,<sup>27</sup> a teda príslušnosť východiska nástenných malieb k internacionálnemu slohu prelomu 14. a 15. storočia. Ak by sme tento názor prijali, maľba Narodenia v Ponikách by musela vzniknúť tesne pred výmalbou hlavnej vrstvy v r. 1415. Táto možnosť je vzhľadom ku kvalite oboch vrstiev a tiež k ich odlišnej slohovej orientácii prakticky vylúčená. Mária Prokopp maľby v Čeríne datuje na koniec 14. storočia, nachádzajú v nich odraz italobyzantských trendov s istými výpožičkami z českého maliarstva. Maľby necpalského presbytéria datuje do rovnakého obdobia, maľby v lodi na začiatok 15. storočia.<sup>28</sup> Naproti tomu, Milan Tognier uvažuje o skoršom datovaní, v prípade čerínskeho presbytéria predpokladá prácu najmenej dvoch majstrov v období 50. - 60. rokov 14. storočia.<sup>29</sup> Necpalské maľby datuje až s tridsaťročným odstupom



3. Čerín - Narodenie Krista na južnej stene presbytéria kostola sv. Martina, 3. štvrtina 14. stor. (zničené počas 2. svet. vojny)

(napriek tomu, že uznáva ich evidentnú nadväznosť na čerínske a gemerské), teda do 80. - 90. rokov.<sup>30</sup>

Je však zaujímavé, že V. Dvořáková opustila v rámci spomínanej kolektívnej práce svoj starší názor, uverejnený v štúdiu z roku 1965, kde uvažovala o neapolských štýlových východiskách tohto celku.<sup>31</sup> Pokúsím sa dokázať, že nebol dôvod vzdať sa tejto myšlienky, nakoľko práve neapolské maliarstvo - predovšetkým knižné - ponúka z talianskej maľby 14. storočia azda najbližšie analógie.<sup>32</sup>

Na začiatku 14. storočia sa zásluhou neapolského kráľa Róberta Múdreho, korunovaného v roku 1308, podarilo vytvoriť v Neapoli živé umelecké prostredie, od počiatku integrujúce byzantské tradície a rôznorodé podnety nielen talianskej proveniencie.<sup>33</sup> Z Ríma bol roku 1308 do Neapola povolaný Pietro Cavallini, zo Sieny Simone Martini (1317) a Giotto tu pôsobil v rokoch 1328-34.<sup>34</sup> Dvor neapolských krá-

ľov tak vlastne položil základy umeleckej tradície, ktorá organicky vyústila do internacionálneho slohu okolo roku 1400. Umeleckohistorická situácia Neapola (ale aj Avignonu<sup>35</sup>) je v mnohých ohľadoch podobná situácii Prahy počas vlády Karla IV. a Václava IV. Prínosom svojho dvorského umenia majú všetky tri centrá pre dejiny európskeho umenia v 14. storočí nezastupiteľný význam.<sup>36</sup>

Možno práve kvôli svojmu synkretickému charakteru bolo neapolské maliarstvo vďačným východiskom anonymného maliara v Ponikách, Čeríne a Necpaloch. Mnohé zo štýlových analógií, ktoré by sa dali nájsť predovšetkým v Siene (Duccio),<sup>37</sup> alebo v širšom okruhu toskánskeho maliarstva (Bartolo di Fredi, Niccolo di Tommaso, Niccolo Gerini a Illuminátor Biadaiola<sup>38</sup>), ako aj maliarstva trecenta v Romagni a vo Friuli<sup>39</sup> nájdeme - často aj skôr - práve v Neapoli.





4. Čerín - Panna Mária zo scény Zvestovania na južnej stene presbytéria, 3. štvrtina 14. stor. (zničené počas 2. svet. vojny)

Domnievam sa, že bude namieste uviesť niekoľko konkrétnych príkladov možného slohového východiska maliieb čerínsko - nepsalskej skupiny v neapolskej knižnej maľbe. Môžu ním byť iluminácie z dielní nasledujúcich rukopisov:<sup>40</sup>

*Oslavná báseň na kráľa Roberta z Anjou*, ktorú napísal Convenevole da Prato pochádza z obdobia pred polovicou 14. storočia. Dnes je dochovaná v troch verziách, odlišujúcich sa umeleckou úrovňou iluminácií.<sup>41</sup> Problém však spočíva v tom, že ohľadom pôvodu tohto rukopisu sa vedú medzi historikmi umenia ešte stále diskusie. Jeho lokalizácia do Neapola je len hypotetická, založená na slohových analógiach a predovšetkým na priamej súvislosti s neapolským dvorom, čo vyplýva z dedikácie.<sup>42</sup> Ani vlastný vzťah našich pamiatok k týmto trom rukopisom sa nedá ohraničiť len na jeden z nich. Mnohé podobné detaily nachádzame v londýnskom i vie-

denskom exemplári - sú to typy stareckých tvárí z Čerína (sv. Jozef z Narodenia, alebo niektorí muži z Posledného súdu), ktoré pripomínajú Herkula z talianskych rukopisov (Londýn, fol. 12r., Viedeň, fol. 13r.).<sup>43</sup> Alegorická postava Florencie z londýnskeho rukopisu<sup>44</sup> so skríženými rukami na prsiach nás odkazuje k podobnému gestu Márie zo Zvestovania v Čeríne (táto maľba je dnes tiež zničená).<sup>45</sup> Jej črty, rovnako ako tváre nepsalských svätíc zas akoby boli len nepatrne pozmenenou verziou typov z kódexu viedenského (fol. 28r.).<sup>46</sup> Transparentné štruktúry drapérií, podobné rúške ponickéj Alžbety (?),<sup>47</sup> ale aj Florencie z viedenského rukopisu sú v talianskom trecente pôvodne ducciovským motívom a do Neapola sa mohli dostať pravdepodobne prostredníctvom Simone Martiniho. Neapolské iluminácie trecenta sú plné rozličných sienizmov a v mnohých prípadoch sa predpokladá aj priama účasť iných sienjských maliarov.

Že však maľby *Oslavnej básne* sú len príkladom z okruhu, z ktorého neskôr vychádzal čerínsky maliar vyplýva aj z toho, že celkové kompozičné súvislosti sú zriedkavé a porovnanie spočíva hlavne na analógiach vo fyziognomických a kostýmových detailoch.

Aj v prípade, že by sme akceptovali mienku autorov, spochybňujúcich neapolský pôvod iluminácií uvedených troch kódexov, jednako existuje celý rad navzájom priamo súvisiacich iluminovaných rukopisov, o ktorých neapolskom východisku sa zvyčajne nepochybuje. Jeden z nich, tzv. *Hamiltonova Biblia*, je uložený v zbierke Berlínskych múzeí.<sup>48</sup> Ide o mimoriadne kvalitnú prácu, pochádzajúcu z obdobia okolo polovice 14. storočia a zhody s maľbami našej skupiny sú zrejmé okrem jednotlivých detailov, podobných ako v prvých príkladoch, tentokrát aj v budovaní mnohofigurálnych kompozícií, prostredia skalného terénu a v niektorých architektonických motívoch (hlavne v Čeríne).

*Hodinky kráľovnej Johanny I. Neapolskej* z 3. štvrtiny 14. storočia<sup>49</sup> sú ďalším zástupcom tejto skupiny. Opäť tu vidno podobne koncipované typy oblíčajov, ako na ponickom obraze (fol. 213r, 214r). Na fol. 226v tohto rukopisu - s obrazom Zázraku sv. Alžbety s ružami - nachádzame nám už dobre známy motív látky, padajúcej z postele v dvoch proti sebe natočených záhyboch.<sup>50</sup> Okrem toho aj kompo-

zičný rozvrh tejto scény by v mnohom mohol inšpirovať maliara ponického obrazu.

Ďalším príkladom je *Biblia* z tretej štvrtiny 14. storočia, dnes uložená tiež v Rakúskej národnej knižnici, iluminovaná sienjsko - neapolskými maliarmi. Tak ako v predchádzajúcich prípadoch aj tu sa uvažuje o aktivite Cristophora Oriminiu, neapolského maliara, známeho jeho ilumináciami Biblie z Mechelen z roku 1343.<sup>51</sup>

Čerínske nástenné maľby sa odvolávajú na dnes neznámu predlohu, podobnú spomenutej Biblii, čo sa dá usudzovať hlavne na základe takmer zhodných figúr anjelov na bordúrach biblie, niektorých priesotorotvorných detailov a dokonca i podobných architektonických typov.<sup>52</sup> Treba ešte upozorniť na veľmi významnú úlohu, ktorú v takmer všetkých uvedených prípadoch hrá kontúra. Takéto, takmer grafické poňatie miniatúr nebolo vlastné ani sienjskemu, ani florentskému maliarstvu. V maľbách Čerínsko - nepsalskej skupiny tvorí - podobne ako v neapolských miniatúrach - priam slohovo identifikujúci znak.

Vasari vo svojich Životopisoch uvádza, že Giotto vytvoril pre kráľa Róberta Múdrego v neapolskom kostole sv. Kláry popri iných i cyklus z apokalypsy.<sup>53</sup> V neapolskom maliarstve patrila táto téma k najvyšš obľúbeným, čoho dôkazom sú aj už spomenuté iluminácie Hamiltonovej biblie a tabuľky zo Stuttgartu, práce, ktoré vznikli v prostredí kráľovského dvora. Predpokladá sa, že neapolské rukopisy poslúžili neskôr neraz ako vzory pre významné pamiatky s týmto námietom aj severne od Álp.<sup>54</sup> Aj po obsahovej stránke mohol byť Posledný súd v Čeríne inšpirovaný práve neapolskou miniatúrou. Treba upozorniť na to, že tak ako pri niektorých predchádzajúcich maľbách, sme dnes odkázaní len na časť pôvodne omnoho rozsiahlejšieho celku.

Pokiaľ štýlové súvislosti s neapolským maliarstvom sa často uvádzajú i v iných konkrétnych prípadoch, samotné okolnosti jeho recepcie v prostredí strednej Európy zatiaľ ostávajú nezodpovedané. Z politických predpokladov na prvom mieste nesporné stojí neapolský pôvod uhorských kráľov<sup>55</sup> a teda potenciálna možnosť ich vplyvu na súdobé umenie.<sup>56</sup> Dynastické vzťahy Anjouovcov boli často veľmi napaťé, čo viedlo dokonca k tomu, že uhorský panovník Ľudovít I. (Veľký) sa stal na krátky čas - po vo-



5. Čerín - Oplakávanie Krista na východnej stene presbytéria, 3. štvrtina 14. stor.

jenských výpravách do Neapola v rokoch 1347-48 zároveň aj kráľom neapolským (1348). Pri svojom odchode z Neapola priviezol údajne do Budína väčšiu časť rozsiahlych zbierok iluminovaných kódexov z dedičstva po kráľovi Robertovi Neapolskom,<sup>57</sup> ktoré potom mohli ovplyvniť iluminátorskú produkciu uhorského dvora.

Inou, a nespornou jednou z najkvalitnejších pamiatok maliarstva 14. storočia v Uhorsku je rukopis, ktorý vznikol podľa všetkého na budínskom dvore Ľudovíta Veľkého - bohato iluminovaný kódex *Uhorskej obrázkovej kroniky*. Jej slohové ovplyvnenie neapolskou maľbou je vcelku akceptované väčšinou autorov, pričom rozdiely v názoroch pre nás nemajú zásadný význam.<sup>58</sup> Medzi Kronikou a našimi nástennými maľbami totiž kauzálny vzťah neexistuje. Tento príklad nám ale ponúka ďalší pohľad na problém recepcie neapolskej maľby na anjouovskom dvore v Budíne.<sup>59</sup> Ak si uvedomíme, že za



6. Čerín - *Posledný súd (časť)* na severnej stene presbytéria, 3. štvrtina 14. stor.

Ludovítovej vlády napríklad kráľovská rezidencia na zvolenskom zámku prešla radikálnou prestavbou v aktuálnom dobovom slohu a že okolie Zvolena - Poniky nevynímajúc - bolo z väčšej časti kráľovským poľovníckym revírom, samotným kráľom často navštevovaným, skupina vidieckych kostolov zvolenskej župy (Čerín, Poniky, Zolná) by sa za istých okolností mohla objaviť v priamom vzťahu s panovníckym dvorom. V zakladacej listine kostola sa hovorí o Ponikách ako o mieste medzi Zvolenom a Lupčou, teda medzi dvoma kráľovskými hradmi, samotným kráľom často navštevovanými.<sup>60</sup> Čerín a Poniky boli bez pochybností miestami, cez ktoré uhorskí králi zo Zvolena do Lupče prechádzali. Hoci všetky tieto súvislosti provokujú k určitým uzáverom, hypotéza o priamom vzťahu medzi dvorom a nástenným maliarstvom v tejto oblasti by narazila na jeden ikonografický problém, a síce na prítomnosť postavy *meštianskeho* donátora na maľbe *Posledného súdu*. Pri nedostatku archívnych zdrojov sa nedá táto otázka zodpovedať a k ďalším formám sebareprezentácie meštianstva sa vrátim v súvislosti s maľbami z roku 1415.

Zhrnúc teda uvedené výsledky, obraz *Narodenia (Jána Krstiteľa ?)* v Ponikách mohol byť vytvorený v čase vlády Ludovíta Veľkého (1342 - 1382), v dobe, kedy neapolské umelecké vplyvy dosiahli v Uhorsku zrejme najväčšiu intenzitu. Anonymná maliarska dielňa, prostredníctvom predlôh ovplyvnená neapolskou knižnou maľbou vytvorila asi v 3. štvrtine 14. storočia v čerínskom kostole sv. Martina slohovo aj ikonograficky náročný komplex ná-

stenných malieb. V Ponikách ostal po jej maliaroch dodnes zachovaný len fragment *Narodenia* a nič nezasvedčuje tomu, že tu pôvodne bolo obrazov viac. Význam majstra (majstrov?) Čerínsko - necpalskej skupiny spočíva predovšetkým v ich schopnosti ovplyvniť ďalšiu maliarsku generáciu: okrem už spomínaných malieb v Necpaloch a scény *Judášovho bozku* v Rimavskej Bani, kde je možné predpokladať priamu nadväznosť, je zrejmy aj ich ohlas u maliarov kostola sv. Juraja v Starej Haliči (*Legenda o sv. Mikulášovi a Ukrižovanie*). A to je napokon aj možné vysvetlenie štýlovej analógie s rukopisom *Oslavnej básne na Roberta z Anjou*, ktorú spomenul Milan Togner.<sup>61</sup>

#### *Sv. Juraj s drakom*

Nad prechodom do kaplnky na severnej stene lode sa zachoval obraz so sv. Jurajom, zabíjajúcim draka, ktorého ľavá časť rámu so zalamovanou páskou je na niekoľkých miestach prekrytá vrstvou vedľajšieho mladšieho obrazu (Traja králi).

Postava sv. Juraja v rámci vcelku statickej kompozície zaujme nanajvýš len maliarovým sklonom k detailnému zachyteniu dekoratívnej štruktúry armatúr brnenia ich vykreslením výraznou kontúrou. (Podobne aj v detailoch postroja koňa.) Iba črty tváre sú, v porovnaní s ostatnými časťami obrazu, subtilné, lineárne prepracované s jemnými ťahmi hneď kresby na bledookrovom inkarnáte. S výtvarnou štruktúrou oboch postáv výjavu - rytiera Juraja i dievčaťa, ktoré je personifikáciou kresťanskej čistoty - nápadne kontrastuje expresívna maľba krajinného pozadia, vytvoreného ako kulisa za plytkým predným plánom. Oddelenie plánov je akoby zamaskované pretiahnutým, podlhovastým telom draka pod nohami koňa. Medzi figúrami sv. Juraja a dievčaťa je na sivom pozadí drobný minuskulový nápis „*s.giergius*“, ktorý legendárny výjav explicitne identifikuje a tiež zároveň naznačuje, že obraz nie je súčasťou naratívneho cyklu.

Katarína Biathová upozornila na podobnosť tejto maľby s gemerským okruhom nástenných malieb, predovšetkým s *Ukrižovaním* a *Vážením duší* v Šiveticiach.<sup>62</sup> M. Togner autora týchto obrazov neskôr označil ako šivetického majstra B a následne ho stotožnil s Majstrom ochtinského presbytéria.<sup>63</sup> Hoci by sa naozaj dali nájsť niektoré zhody, predovšetkým

v typike tvári a účesov, po Tognerovej hypotéze o identite šivetického majstra B a Majstra ochtinského presbytéria, pri porovnaní s niektorými jeho ďalšími prácami, hlavne v Ochtinej, Kocelovciach a Kraskove, javí sa súvislosť medzi sv. Jurajom z Ponik a maľbami Majstra ochtinského presbytéria len ako všeobecná slohová analógia. Naopak, zdá sa, že bližšie vzťahy možno sledovať k nástenným maľbám kostola v Chyžnom<sup>64</sup> (fyziognómia obličajov pochabých a múdrych panien). Táto podobnosť dovoľuje datovať maľbu zo severnej steny lode kostola v Ponikách približne do rovnakého obdobia, teda na začiatok poslednej štvrtiny 14. storočia. Obraz je, z hľadiska geografického, okrajovou variantou umenia gemerských dielni domácej proveniencie, v ktorom je latentne prítomný tiež prvok talianskeho umeleckého východiska, sprostredkovaného niektorým zo starších vagantných maliarov v Gemeri (Hlavným majstrom zo Šivetíc?). Po poslednom reštaurovaní už nie je možné voľným okom rozlíšiť následnosť vrstiev medzi sv. Jurajom a *Narodením*.

Sama skutočnosť, že tento obraz je v rámci interiéru kostola slohovo ojedinelý je dôkazom toho, že niektoré maľby mohli v mnohých - a to nielen mestských - kostoloch vzniknúť celkom príležitostne - na základe osobitných objednávok. Aj výber námetu, súboja svätého Juraja s drakom, ku ktorému je pripísané meno svätca, bol motivovaný pravdepodobne vzťahom donátora k jeho osobnému patrónovi. Nástenná maľba v tejto forme v 14. storočí suplovala vlastne funkciu tabuľového maliarstva, na našom území v tejto dobe ešte nerozvinutého.

### III. Malby z roku 1415

Maliarska vrstva z roku 1415 sa zachovala relatívne vo svojom pôvodnom rozsahu. Patria k nej všetky maľby na východnej stene lode a v presbytériu, iluzívny retábulový oltár v sakristii a fragment maľby v južnom tympanone. Jej presné datovanie vyplýva z dvojriadkového nápisu na východnej stene lode, nad obrazom s Pannou Máriou Ochránkou a sv. Dorotou: „*hoc opus fecit fieri d[omi]nus gregorius pl[e]banus ecclesie huius ad laudem d[omi]ni zolnie[...] / anno do[m]ni mcccc decime q[ui]nte finitum sabato p[os]t festu[m] corporis christi amen*“.<sup>65</sup>



7. Necpaly - *Svätice* nad klenbou lode kostola sv. Ladislava, 3. štvrtina 14. stor.

Na klenbe presbytéria je vo východnom, najsvetlejšom, poli znázornená skupina *Deesis*, v dvoch ďalších dvojiciach *symbolov evanjelistov* a nakoniec *dvojica hrájúcich anjelov*. V štítoch presbytéria im zodpovedajú: na východnej stene *Zvestovanie* po stranách okennej špalety, a na bočných stenách *dvojica cirkevných otcov za písacími pultami*. Pod nimi nasleduje na všetkých troch stenách *rad apoštolov a svätíc*, pričom každá z figúr je situovaná solitérne do plochy, vymedzenej maľovanou arkádou. Spodný pás malieb tvoria jednotlivé scény *Pašiového cyklu*, počínajúc *Modlitbou na Olivovej hore* v severozápadnom rohu presbytéria, končiac *Kristom v predpeklí* v rohu juhovýchodnom. Pod obrazmi Pašii je namaľovaný na všetkých troch stenách iluzívny záves - *lambrekýn*.

V sakristii je po stranách úzkeho špaletového okna vytvorený iluzívny tabuľový oltár. Na jeho dvoch „tabuliach“ sú *stojace postavy Kozmu a Damiana*, na „predele“ *Krucifix, Panna Mária*, prihovárajúca sa za *donátora (?)* a opäť *dvojica Kozma a Damian* v adorujúcom pokľaku.

Na východnej stene lode nasledujú maľby v takomto poradí: Nad spomínaným obrazom *Panny Márie Ochránkyne so sv. Dorotou* je maľba, ktorú sme pomocne nazvali *Votívny obraz*, v ľavom rohu pod stropom rozsiahla scéna *Oplakávanie Krista*. Horný rad pokračuje výjavom *Noli me tangere*, v strede nad hrotom triumfálneho oblúka *Veraikonom* a na pravej strane *Sporom o dušu zosnulého a Intercessiou*. Pod touto scénou je *Živý kríž* a pendantom *Panny Márie Ochránkyne so sv. Dorotou* je





8. *Šijúca P. Mária*. Neapol, kostol sv. Kláry, 80.-90. roky 14. stor.

na tejto strane obraz nad menzou - *Volto Santo*. K vrstve z roku 1415 patrí napokon aj *Klaňanie troch kráľov*, ktoré je na severnej stene lode.

Maliarsky celok výzdoby interiéru pôsobí kompaktno, a to ako z hľadiska farebnosti, tak po stránke kompozičnej. Je to predovšetkým intenzita farby, ktorou sú akcentované hierarchicky najdôležitejšie figúry. Jednotlivé obrazy rozdeľujú - aj v presbytériu, aj v lodi - šablonové pásy v dvoch variantoch. Podobné pásy však navzájom nedelia od seba scény vrchného vlysu východnej steny lode. Pozadie všetkých malieb v lodi je v celej ploche neutrálne; neobvykle tmavej, modrohnedej, alebo modrej farby, v presbytériu je viditeľne bledšie, s prevládajúcimi odtieňmi modrosivej. Priestor, v ktorom je umiestnená väčšina postáv je skromne naznačený pásom neutrálneho terénu vo forme úzkeho javiska.

(Otázne pritom ostávajú svetelné podmienky, ktoré boli ešte aj po vzniku nástenných malieb presbytéria v roku 1415 závislé len od svetla z dvoch úzkych štrbinových okien v presbytériu a dvoch podobných na južnej stene lode. Okná mohli byť rozšírené v súvislosti s potrebou presvetlenia vnútorného priestoru kvôli malbám; prečo však k nemu prišlo až po vymalovaní presbytéria? Kružby oboch rozšírených okien totiž vznikli až po roku 1415, o čom svedčí narušenie maliarskej vrstvy pri rozširovaní okna na južnej stene presbytéria, avšak ešte pred prístavbou kaplnky, pretože rustikálny charakter okien kaplnky vylučuje spoločnú stavebnú etapu.)

Touto slohovou vrstvou sú ponické nástenné malby jedným z kľúčových príkladov rozšírenia internacionálneho slohu, presnejšie českého krásneho slohu v gotickom maliarstve strednej Európy. Datovací nápis, presne určujúci dobu vzniku malieb nám umožňuje sledovať ich širší slohový kontext porovnaním s inými príkladmi z nástenného maliarstva, avšak v omnoho väčšej miere aj z tabuľovej a knižnej malby.

Približne z rovnakého obdobia ako nástenné malby, pochádzajú dva z najstarších tabuľových obrazov z územia Slovenska. Oba boli zrejme súčasťou pôvodného hlavného oltára kostola sv. Jána Evanjelistu<sup>66</sup> v Ponikách. Tento fakt zaiste nemožno považovať za náhodu. Prvým je značne zreštaurovaná *tabuľa s prorokom Jeremiášom*,<sup>67</sup> dnes vystavená v expozícii Stredoslov. múzea v Banskej Bystrici, druhým je *obraz s postavou kráľa Dávida*,<sup>68</sup> nájdený priamo v kostole v roku 1982 a krátko potom citlivo zreštaurovaný. Najvýraznejšie súvislosti s obojma tabuľami objavíme v rade apoštolov a svätíc po obvode presbytéria. Ako na tabuľových, tak na nástenných malbách kompozične dominuje ohraničenej ploche výrazný figurálny prvok, akcentujúci vertikálny formát. Hierarchicky najdôležitejšie postavy na východnej stene (Madona, Ecclesia, sv. Ján) majú v mnohých detailoch rovnakú záhybovú štruktúru plášťov ako Jeremiáš a Dávid na tabuliach. Podobným spôsobom sú použité nápisové pásy a úzky pruh terénu pod postavami. Tabuľové malby však vynikajú väčším prepracovaním detailov a kresbnou dekoratívnosťou - stačí poukázať na brady oboch postáv, vlasy, strapce Dávidovho hermelínového go-

liera, jeho korunu, obe nápisové pásy s ornamentom. Tieto precízne zachytené motívy sú v nástenných malbách potlačené snahou o monumentálne pôsobenie a v dôsledku toho je ich štruktúra formálne zredukovaná. Špôsob traktovania drapérií na freskách - s farebnými kontrastami a už čiastočne vyostrenými hranami záhybov - svedčí o slohovom štádiu smerujúcom viac k formám nastávajúcej neskorej gotiky. Ak boli oba obrazy naozaj súčasťou pôvodného oltára, je nanajvýš pravdepodobné, že vznikli v rovnakom čase ako nástenné malby a otvorenou ostáva len otázka ich autorstva, resp. vzťahu maliarov týchto tabúl k nástenným malbám. Je ťažké na ňu odpovedať, hlavne vzhľadom k neistote vo vymedzení podielu jednotlivých maliarov v nástenných malbách samotných.

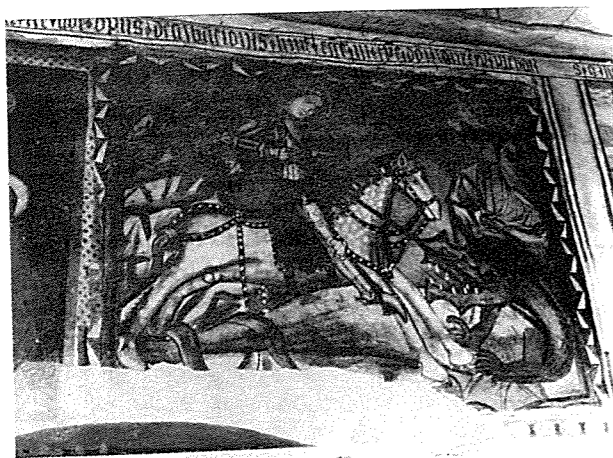
Slohovým východiskom spomínaných tabuľových malieb je české maliarstvo prelomu 14. a 15. storočia. D. Radocsay<sup>69</sup> datuje ponického Jeremiáša do posledného desaťročia 14. storočia a nachádza analógie v záhybovom systéme plášťa sv. Gregora z tabule od Majstra treboňského oltára.<sup>70</sup> Či už s tým súhlasíme, alebo nie, položme si inú otázku, a síce či možno nájsť znaky priamej slohovej závislosti na Treboňskom majstrovi v nástenných malbách v Ponikách. Pokiaľ u Majstra Treboňského oltára je pozadím deja krajinná kulisa, alebo mystická zlatá (resp. červená) plocha, v Ponikách sa stretávame s pozadím neutrálnym, plošným, na ktorom je akcentovaný figurálny prvok, oslobodený takmer úplne od akýchkoľvek časopriestorových vzťahov. Kým farba drapérie na malbách Treboňského oltára je farbou symbolickou, presvetlenou imaginárnym vnútorným svetlom, u postáv na malbách v Ponikách má farba viac plošný charakter, jej hodnota ako symbolu je obmedzená na viacmenej označujúcu funkciu, záhybový systém drapérií je zreteľne odlišný, nehovoriac už o početných rozdieloch v samotnom pomere figúry a plochy, vychádzajúcom z rozdielných slohových predpokladov.

Spomínaná autonómia figúry, jej statuárnosť a rozpracovanie opticko - dekoratívnych kvalít drapérie zblízuje naše nástenné malby (rovnako obe tabule) omnoho viac s českým maliarstvom konca 14. storočia. Prvým príkladom tejto súvislosti je *epitaf kanonika Jana z Jeřeně*.<sup>71</sup> Postavy sv. Bartolomeja a sv. Tomáša s veľkorysým sochárskym rozvrhom

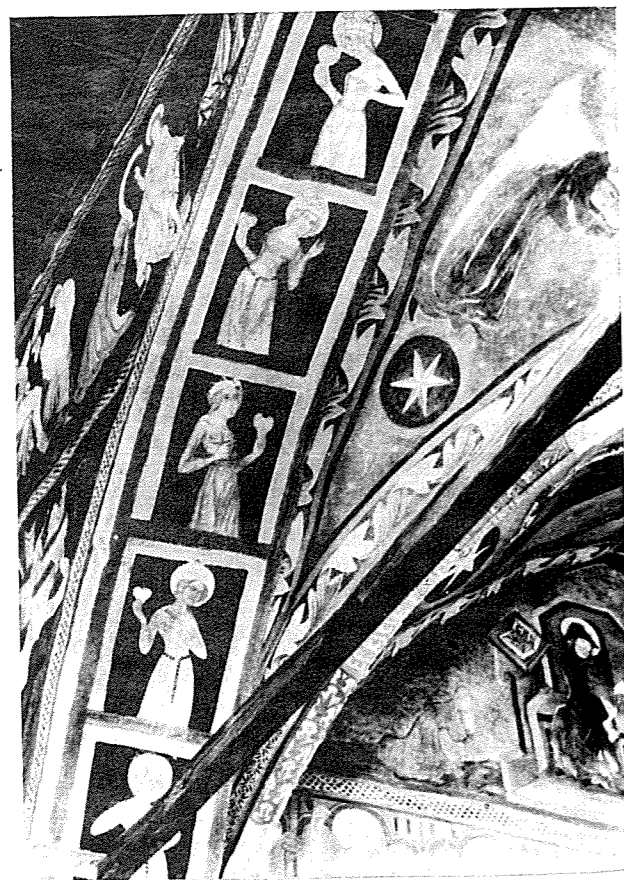


9. *Oslavná báseň na kráľa Roberta z Neapola*. Fol. 19v. Neapol(?), okolo polovice 14. stor.

plášťov sú s istou rezervou porovnateľné s postavou Ecclesie na malbe Živého kríža, alebo Pannou Máriou z Intercessie a Votívneho obrazu - malbami na východnej stene lode kostola. Rozloženie plášťa na kolenách Márie zo scény Oplakávania Krista je sprostredkovanou pokročilou citáciou záhybového systému na drobnom obraze *Madony z Jindřichova Hradce*.<sup>72</sup> Dokonca aj formálne zjednodušená drapéria Synagogy z obrazu Živého kríža má svoju analógiu v českom tabuľovom maliarstve - plášť Madony Ochrankyne z ľavého krídla *Roudnického triptychu*, ktorý vznikol okolo roku 1410.<sup>73</sup> Zreteľný slohový posun medzi maliarstvom okolo roku 1400 a malbami Ponikám paralelnej vrstvy vidno v porovnaní s figurálnou výzdobou rámov českých tabúl: Pokiaľ u *Veraikonu svatovitskeho* svedčia akékoľvek analógie len o všeobecných spoločných koreňoch v krásnom slohu, omnoho bližšími sa javia byť súvislosti s postavami na ráme *Madony vyšebrodskéj*,<sup>74</sup> ktorá je mladšia a bola vytvorená až na sklonku druhého



10. Poniky - Súboj sv. Juraja s drakom na severnej stene lode kostola, posledná štvrtina 14. stor.

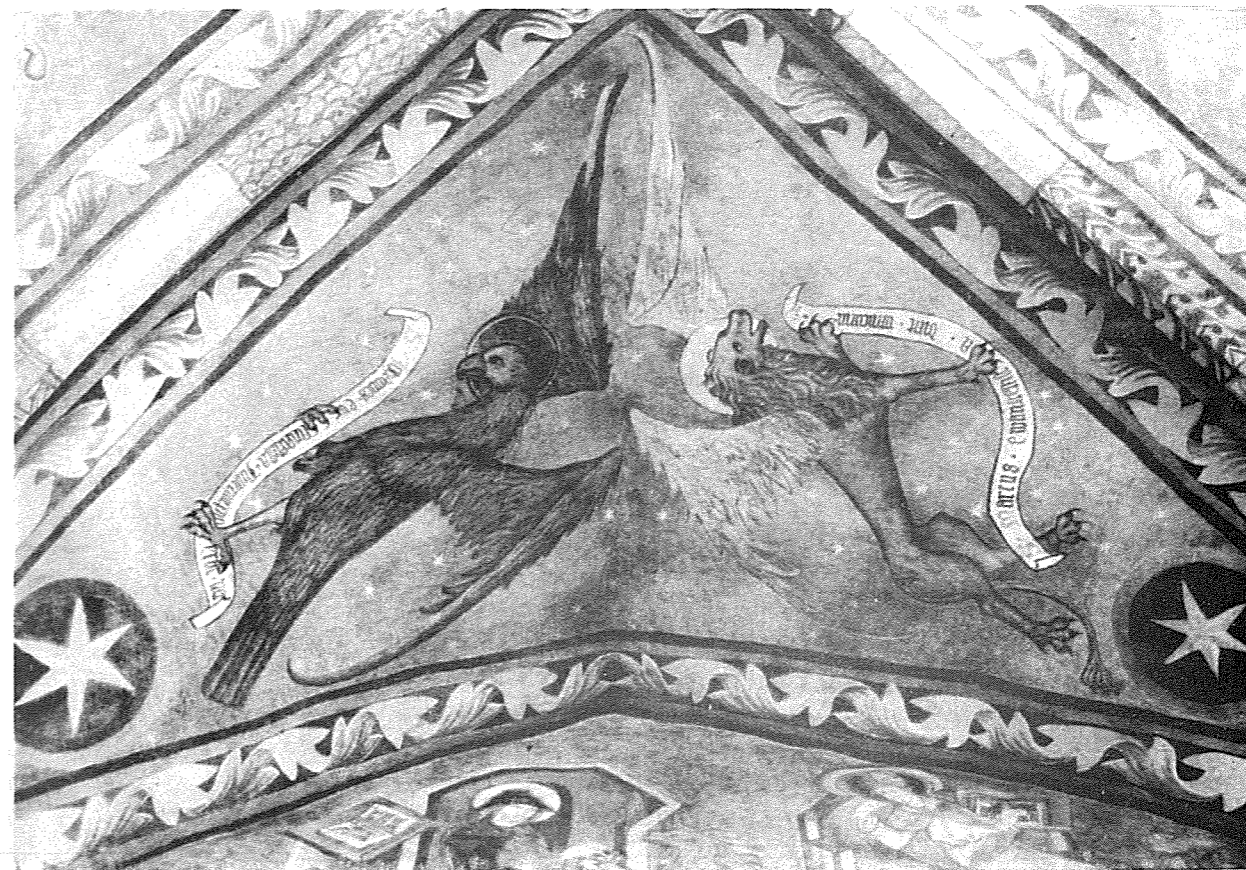


11. Poniky - triumfálny oblúk s Múdrymi pannami, 1415

desaťročia 15. storočia. Avšak pestovaný zmysel pre bohaté modelované záhyby plášťov je v Ponikách (na východnej stene lode) do istej miery vystriedaný už schémou a plošnejšími farebnými kontrastami, smerujúcimi na niektorých miestach až k slohovej rustikalizácii.<sup>75</sup>

Autori správy z roku 1962<sup>76</sup> upozornili na príbuznosť medzi nástennými maľbami, ktoré boli vtedy odkryté nad klenbou lode na východnej stene a maľbami najvýznamnejšieho diela moravského tabuľového maliarstva predhusitského obdobia - *Rajhradského oltára*.<sup>77</sup> Tento vplyv bol údajne sprostredkovaný maľbami oltára z Hronského Beňadika. Domnievam sa, že vzťah ponických maľieb k Rajhradskému oltáru českí bádatelia výrazne precenili, čo vyplývalo z vtedy len zlomkového odkrytia. Celkový rozvrh a štruktúra výzdoby kostola nasvedčuje, že jej východiskom bolo umenie krásneho slohu v jeho vrcholnom a začínajúcom manieristickom štádiu. Rajhradský oltár je skôr reakciou na idealizmus krásneho slohu. Jeho maliar sa prezentuje ako rozprávač relatívne dynamického deja, jeho obrazy sú určené viac už k pozornému vnímaniu, než k adorácii,<sup>78</sup> v čom je s ponickými maľbami neporovnateľný. Ďalším komponentom, ku ktorému ostali maliari v Ponikách necitliví, je sprostredkovaná znalosť frankoflámskej knižnej maľby, prejavujúca sa na Rajhradských obrazoch v náznakoch priestorovej ilúzie. Okrem odlišnosti od naratívno - dramatického štýlu archy je nutné prejednávany názor odmietnuť hlavne kvôli tomu, že Rajhradský oltár vznikol v úplne odlišnom spoločenskom prostredí rozmáhajúcej sa náboženskej krízy, čo výrazne podmienilo jeho umeleckú štruktúru. Myslím si totiž - spolu s Kropáčkom - že v tejto slohovej vrstve v českom, resp. moravskom tabuľovom maliarstve nevzniklo dielo, schopné výraznejšie ovplyvniť širšiu umeleckú produkciu - a už vôbec nie za hranicami.<sup>79</sup>

Pre nás dôležitou skutočnosťou však je, že maliari českých tabúľ sa prácami z okruhu Rajhradského majstra vrátili vo väčšom rozsahu k používaniu nápisových pásov.<sup>80</sup> Motiváciou bol v tomto čase skôr záujem o rozvíjanie dekoratívnej štruktúry obrazu, v protiklade s ich tradičným využitím ako významového - či už označujúceho, alebo komentujúceho - prvku v predchádzajúcich obdobiach. Obe tabule z Poník<sup>81</sup> a aj nástenné maľby sú paralelným príkla-



12. Poniky - klenba presbytéria so symbolmi evanjelistov (sv. Ján a sv. Marek), 1415

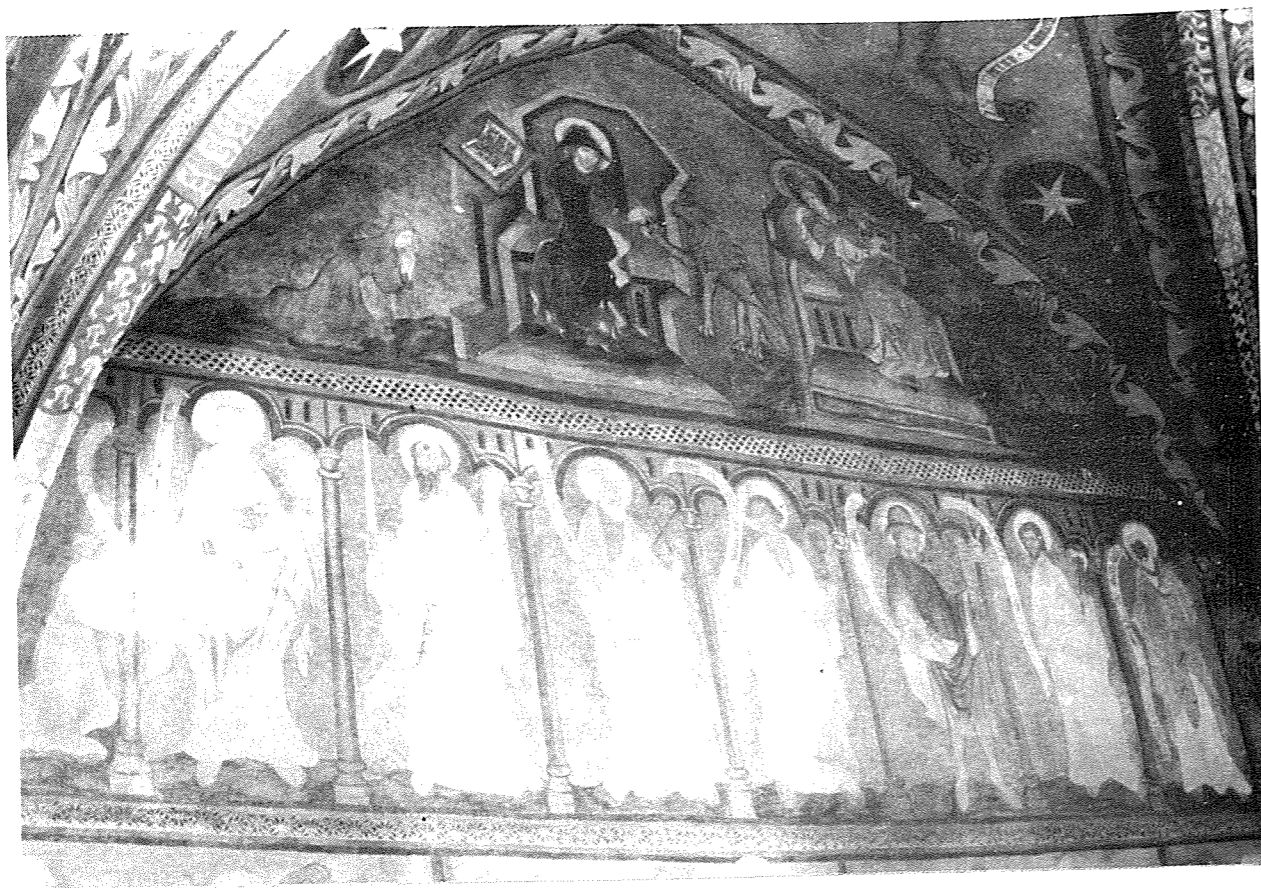
dom toho istého procesu. Jeho východiská v našom prípade nie je nutné vysvetľovať vplyvom rakúskeho maliarstva,<sup>82</sup> pretože, ako sa vzápätí pokúsím doložiť, omnoho tesnejšie vzťahy spájajú ponické maľby s knižným maliarstvom prvých dvoch desaťročí 15. storočia. Práve v nich sú na rozdiel od tabuľového maliarstva nápisové pásy obvykle hojne využívané.

Existuje niekoľko dôvodov prečo sa nástenné maľby zásadne odlišujú aj od tabúľ *oltára z Hronského Beňadika*,<sup>83</sup> v ktorom hlavne český dejepis umenia často videl pokračovanie smeru započatého Majstrom Rajhradskej archy.<sup>84</sup> Oltár z Hronského Beňadika, okrem toho, že aj chronologicky predstavuje mladšiu prácu než ponické maľby, prezrádza opäť spojenie s frankoflámsky orientovanou vrstvou českej knižnej maľby, ktoré sa odrazilo hlavne v krajinnom prostredí obrazov s legendami svätcov na

oltári.<sup>85</sup> To je hlavná príčina, zabraňujúca považovať ho za určujúci pre vznik nástenných maľieb v Ponikách. Niektoré vzájomne podobné rysy, na ktoré poukázala doterajšia literatúra,<sup>86</sup> nie sú ničím viac, než len odrazom rozšírenia princípov internacionálneho slohu na Slovensku v niekoľkých nezávislých prúdoch.

Poukazom k tabuľovému maliarstvu stále ostávajú niektoré komponenty našich nástenných maľieb bez slohových analógií. Omnoho viac súvislosti ponúka porovnanie s ilumináciami rukopisov prelomu 14. a 15. storočia. Dôležitosť knižnej maľby v štruktúre stredoeurópskeho umenia okolo roku 1400 spočíva v jej silnej kontinuite v Čechách (v období po roku 1410 umocnenej o dominantný umelecký vplyv) a hlavne v relatívne rýchlych možnostiach jej rozšírenia. Vďaka tejto vlastnosti sa iluminovaný rukopis v priebehu 14. storočia stal katalyzátorom vývinu





13. Poniky - sv. Hieronymus a sv. Augustín a rad apoštolov na severnej stene presbytéria, 1415

internacionálneho slohu a tiež to bola práve ona, ktorá zásadne prispela k zmene jeho funkcie v spoločnosti.<sup>87</sup> Tento aspekt budem mať možnosť podrobnejšie prejednať neskôr.

Paradoxom je, že podobnosti s niektorými ilumináciami rukopisov zo Slovenska sú opäť len ukážkou všeobecnej slohovej príslušnosti k rovnakému východisku. Toto konštatovanie je však v mnohom závislé od neuspokojivého stavu spracovania rukopisných fondov našich knižníc, nehovoriac už o rukopisoch, roztratených v zahraničných zbierkach. Naozaj viacmenej len ako chronologicky paralelný príklad sa dajú uviesť iluminácie Kremnickej mestskej knihy, ktoré boli vytvorené okolo roku 1410,<sup>88</sup> alebo Bratislavský misál z Rakúskej národnej knižnice,<sup>89</sup> práce, ktoré vznikli pod silným vplyvom rozvinutej českej knižnej malby, pričom táto orientácia sa k záveru 14. storočia - súdiac podľa dochovaných

pamiatok - stala na Slovensku dominantnou.<sup>90</sup> V akom vzťahu sú k tomuto východisku nástenné malby?

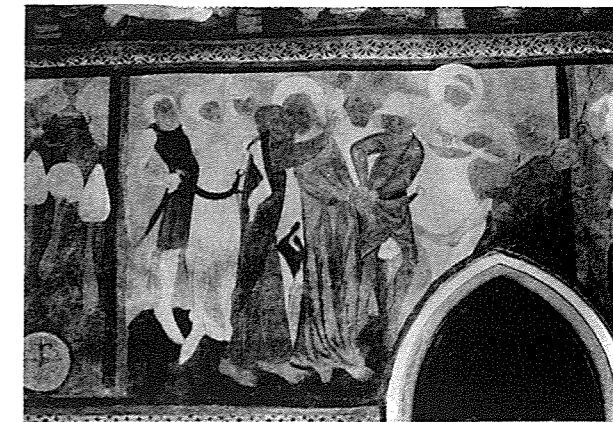
Situácia po roku 1400 v českej knižnej malbe je značne komplikovaná. Český dejepis umenia, ale aj niektorí západoeurópski bádatelia sa väčšinou prikláňajú k rozdeleniu rukopisov na dva smery. Prvý, ktorého hlavným protagonistom bol iluminátor Misálu arcibiskupa Zbyňka Zajíce z Hazenburku, sa im javí ako vychádzajúci z domácej tradície krásneho slohu s jeho štylizáčnymi a regotizačnými tendenciami. Na druhej strane prúd, zastúpený hlavne ilumináciami Majstra Geronského martyrológie bol podľa tejto schémy orientovaný na aktuálne umenie západných centier, predovšetkým frankoflámskej oblasti, a to zvlášť v poňatí krajinného priestoru.<sup>91</sup> Prirodzene, že tieto dva smery neexistovali vedľa seba bez vzájomných vplyvov, ale toto rozdelenie (sformulované až mladšou českou odbornou literatúrou)<sup>92</sup>

nám bude dôležitou pomôckou, pretože je to okrem iného práve nezaujem o krajinu (zmienili sme sa o ňom už pri súvislostiach s tabuľovým maliarstvom), ktorý spája ponické malby s ilumináciami domáceho smeru českej knižnej malby.

Priamo *Hazenburský misál*<sup>93</sup> ponúka hneď niekoľko analógií v štruktúrach drapérií, vo figurálnych typoch a zvlášť v rytmicky štylizovanom akante, blízkom svojou abstraktnou pravidelnosťou dekoratívnym pásom na klenbe presbytéria.<sup>94</sup> Jeho Majstrovi sú atribúované aj iluminácie rukopisu *Matutinale a vesperale augustiniánskych kanonikov v Prahe na Karlove*.<sup>95</sup> Podobné členenie drapérií ako napríklad na fol. 402v (apoštol Matej), alebo fol. 1r (anjeli) tohto rukopisu majú figúry na východnej stene lode v Ponikách (Panna Mária, sv. Ján, Ecclesia, anjeli s veraikonom).

Zvlášť nápadnú súvislosť nachádzame v inom rukopise - príručke vojenského umenia Konráda Kyesera *Bellifortis* - na fol. 95v, vo figúre Philonea.<sup>96</sup> Jeho postoj je takmer rovnaký ako u Krista v scéne Intercessie v Ponikách, a to aj napriek tomu, že obe Kristove nohy sú z väčšej časti reštaurátorskou rekonštrukciou. Typologicky tento motív vychádza z tradície václavských rukopisov, kde bol, či už na bordúrach Bible Václava IV. ("lazebnice"), alebo v Zlatej Bule, veľmi frekventovaný a má zrejme ešte hlbšie korene.

Slohové analógie sa dajú rozšíriť dvoma príkladmi z kresby z obdobia po roku 1410: Prvým z nich je rukopis *Barlaam a Josafat* z brnenského Štátného archívu.<sup>97</sup> Evidentná je hlavne podobnosť plášťa Barlaama z kresby s plošnými záhybmi sv. Jána zo scény Oplakávania Krista na východnej stene lode v Ponikách. Napokon, i lambrekýn po obvode presbytéria opakuje podobnú štruktúru. Druhým je kresba *Evanjelistu* z Mestského Archívu v Brne.<sup>98</sup> Bolo už upozornené na rovnaký detail v ponímaní prstov rúk i v členení drapérií na ponickéj tabuli s Jeremiášom.<sup>99</sup> Rovnakými prvkami je kresba blízka postavám na nástenných malbách. Oboma poslednými príkladmi sme sa dostali na Moravu, avšak pred "rajhradskú" slohovú fázu. Dôležité je, že tieto kresby prezrádzajú jednu z pravdepodobných možností prenosu "figuratívneho systému" z jedného maliarskeho druhu do iného pretože podobné vzorníky zohrali významnú úlohu v umeleckej výmene aj z hľadiska geografických vzťahov.<sup>100</sup> V prospech závislosti na podobnej



14. Poniky - časť Pašiového cyklu - Judášov bozk, 1415

kresbe svedčí tiež skutočnosť, že takmer všetky postavy v Ponikách sú komponované jednotlivo a tam, kde sú účelovo zasadené do časopriestorových súvislostí (Votívny obraz, Živý kríž, Traja králi), figúra svojou kvalitou zjavne prevyšuje ostatné prvky.

Pre nasledujúci vývin knižnej malby v Čechách (zhruba po roku 1410) je príznačné znejasnenie hraníc medzi spomínanými dvoma prúdmi. Kompozície iluminácií neskorého krásneho slohu sa zjednodušujú, so zreteľnou tendenciou k formalizmu vo výstavbe záhybového systému drapérií, z ktorého sa často stáva len plošná schéma. "Manieristickou" črtou je tiež neustále opakovanie rovnakých obličajových i celofigurálnych typov a ďalších motívov.<sup>101</sup> Do akej miery nástenné malby v Ponikách súvisia s touto generáciou?

Pri ich porovnaní s ilumináciami nadchádzajúcej vrstvy je ťažké posúdiť, či niektoré známky formálnej redukcie vyplývajú z technických vlastností, alebo sú už odrazom podobného procesu v samotnom knižnom maliarstve. Každopádne stojí zato všimnúť si mnohé nápadné súvislosti jednak medzi postavami presbytéria (apoštoli a Pašový cyklus) - ale v rovnakej miere aj medzi ponickými tabuľami s prorokom Jeremiášom a kráľom Dávidom - a miniatúrami českých rukopisov tohto obdobia - *Breviára Benedikta z Valdštejna*, s výzdobou pochádzajúcou z roku 1410, alebo *Krumlovského zborníka*,<sup>102</sup> ktorý bol iluminovaný okolo r. 1420. S výnimkou tmavého plošného pozadia sa tu stretávame takmer s rovnakými motívmi - jednak detailami drapérií a obličajov, ale aj s podobnými





15. Poniky - *Klaňanie troch kráľov* na severnej stene lode, 1415

kompozíciami architektúry a najmä jednotlivých postáv na dekoratívnom pozadí (Dávid a Jeremiáš z Poník - figúry svätcov na fóliach Breviára). Typizované figúry pašiového cyklu v presbytériu sa dajú porovnať s charakterom postáv na ilumináciách *Zmrzlikovej biblie*, rýchle nahodené črty tvári niektorých ponických figúr (Pašiový cyklus, Cirkevní otcovia v štítoch) pripomínajú maľby *Olomouckej biblie*,<sup>103</sup> v ktorej by sa našli i kompozičné analógie. Niektoré všeobecnejšie slohové príbuznosti (drapérie, pomer figúry a plochy, floratúry iniciál) prezrádzajú iluminácie z okruhu pražského Majstra Exameronu, alebo *Majstra krumlovského specula*.<sup>104</sup> Do tohto okruhu patrí i nedávno publikované *Speculum*, dnes uložené v Germánskom národnom múzeu. Na fol. 9v,<sup>105</sup> s výjavom Krista v predpeklí sa stretávame s troma horizontálne komponovanými hlavami Leviatana, rovnakými ako na Votívnom obraze na východnej stene lode v Ponikách a Panna Mária Ochrankyňa na verse nasledujúceho fólia akoby bola vzorom ponickéj, len s tým rozdielom, že iluminátor nepoložil dôraz na esovitú líniu jej tela, ako to urobil jeho ponický kolega.



16. *Klaňanie troch kráľov* - detail

Hoci i pri starších ilumináciach viedli podobnosti do mnohých detailov, nástenné maľby akoby už predznamenávali niektoré tendencie, ktoré boli rozvinuté neskôr, v posledných prejednávaných rukopisoch. Na druhej strane by iste nebolo správne problém závislosti na knižnom maliarstve zredukovať iba na lineárnu chronologickú schému, aj keď presné datovanie k tomu zvädza. Na nástenných maľbách v Ponikách sa dá sledovať konzervatívny charakter stredoeurópskeho internacionálneho slohu po roku 1400, čo je však zaujímavé, príznačný nie pre samotné Čechy, ale skôr pre ich susedné oblasti. Robert Suckale tento jav výstižne charakterizoval ako dôsledok udržiavania typov a pretrvávania tradície českého maliarstva, ktorá sa v Čechách stala terčom husitskej kritiky.<sup>106</sup>

V nástenných maľbách v Ponikách nachádzame podobné smerovanie, ako v tej fáze slohu v Čechách, ktorá je na rozhraní medzi ešte dožívajúcimi formami slohového kánonu zo začiatku 15. storočia na jed-





17. Poniky - Panna Mária Ochrankyňa a sv. Dorota - obraz s datovacím nápisom na východnej stene lode kostola, 1415

nej strane, a tendenciou k rustikalizácii jeho výsledkov na druhej (skupina mladších iluminácií po roku 1410). Je zaujímavé, že analogický stupeň je najzreteľnejší v rukopisoch tesne okolo roku 1410 a že ani v tabuľovej, ani v nástennej maľbe adekvátne príklady nenájdem. Z predchádzajúceho rozboru vyplývajú však i ďalšie dôležité okolnosti. Jedná sa hlavne o niekoľko kontrastov medzi maľbami v presbytériu a v lodi, dokonca i v rámci presbytéria samotného. Pri porovnaní *Pašiového cyklu* a *cirkevných otcov* v štítoch pod klenbou sa odlišnosti nedajú vysvetliť len pripísaním rozdielnym maliarom - čo je ostatne v dôsledku problematického reštaurovania tak či onak otáznave. Nevystačí ani poukaz na rozdielne pochopenie času a priestoru v jednotlivých maľbách, hoci *Pašiový cyklus* je jediným naratívnym celkom. Vynikajú postavy *Madony, Ecclesie a sv. Jána* na východnej stene lode skutočne len kvôli svojej významovej nadradenosti? Podobné protiklady sú charakteristické pre celý rad pamiatok maliarstva neskorého krásneho slohu a ich dôvody sa dajú vysvetliť dynamikou samotného umeleckého procesu: Vznik ponických nástenných maľieb spadá do obdobia postupného rozširovania krásneho slohu do okolitých oblastí. K jeho prameňom sa v tomto prostredí zrejme neprístupovalo s veľkým rešpektom. Často sa siahlo po starších, z hľadiska centra už anachronických

predlohách, dokonca - a toho dôkazom sú práve maľby v Ponikách - maliari sa voľne opierali o niekoľko rozličných vzorov. Tento proces bol asi okolo roku 1410 završený, hlavne v Rakúsku, južnom Nemecku a v Sliezske, vytvorením lokálnych maliarskych stredísk.<sup>107</sup> Aj keď do podstatnej miery na ňom mala zásluhu diaspora českých maliarov pod tlakom rozmáhajúceho sa husitského hnutia,<sup>108</sup> k vzniku týchto nových centier prispela hlavne ich vlastná snaha čoraz menej a menej rešpektovať slohový kánon českého maliarstva. (Počiatky viedenskej iluminátorskej dielne sa dajú vročiť už pred rok 1400.) Navyše, príťažlivosť veľkých dvorských vzorov, akým bola napríklad Biblia Václava IV., sa už stratila a v dôsledku náboženskej situácie v Čechách nebola nahradená adekvátnymi novými vzormi. Väčšia štýlová pluralita doby okolo a po roku 1410 má okrem spomenutých dôvodov ešte jeden, možno najdôležitejší. Spočíva v tom, že objednávateľská iniciatíva prechádza čím ďalej, tým viac do rúk meštianstva.

Skôr však, ako obrátíme pozornosť týmto smerom, ostáva vyriešiť ešte jeden osobitný problém: V zaradení nástenných maľieb v Ponikách do širšieho kontextu gotického maliarstva sa dostávame tam, kde sme mali vlastne začať. Ako však začínať konštatovaním, že s *nástenným* maliarstvom na Slovensku, a tiež v širších stredo európskych súvislostiach, ponické fresky štýlovo zďaleka nesúvisia tak tesne, ako s knižnou maľbou? Vnucuje sa tu totiž otázka, do akej miery mala nástenná maľba internacionálneho slohu na Slovensku svoj imanentný vývoj a či vôbec o niečom takom môže byť reč.

Zrejme najbližším, no zároveň jediným kandidátom na priame porovnanie sú *nástenné maľby v Ludrovej* pri Ružomberku. Katarína Biathová,<sup>109</sup> vychádzajúc z publikovaných výsledkov archívneho výskumu maďarského historika umenia László Zolnaya<sup>110</sup> považuje súvislosti medzi maľbami za dôsledok príbuzenských väzkov rodín liptovských zemanov Szewnických - Tholt (v Ludrovej) a zvolenskej rodiny Ponických - Soos (v Ponikách), ktorí sú potomkami rovnakej vetvy rodu Kürtösiovcov.<sup>111</sup> Tieto okolnosti ju viedli k domnienke, že výzdoba oboch kostolov je prácou rovnakej dielne. Rozdiely medzi nimi vysvetľuje ako dôsledok časového odstupu (Poniky považuje za staršie). Okrem Biatho-



18. Matutinale a vesperale augustiniánskych kanonikov v Prahe na Karlove. Fol. 402v. - Apoštol Matej

vou naznačených analógií<sup>112</sup> možno nájsť i niekoľko ďalších: napríklad zhodné ikonografické motívy hrajúcich anjelov na klenbe presbytéria, Snímanie z kríža v Ponikách i v Ludrovej atď. Nedokazujú však práve niektoré zo spomenutých scén, že kauzálna súvislosť medzi maľbami oboch kostolov je len zdánlivá?

Počnúc Zvestovaním je v ludrovskom presbytériu rozvinutý rozsiahly Christologický cyklus, zahŕňajúci 34 výjavov s početným komparzom sprievodných figur. Svojou naratívnou povahou je s ním porovnateľný v Ponikách len Pašiový cyklus v presbytériu. Drapérie postáv v Ludrovej svedčia o omnoho pokročilejšom štádiu manierizmu krásneho slohu. V širokej miere využívané kontrastné záhybové systémy nie sú v Ponikách zďaleka tak zreteľné. Neskoršiemu slohovému štádiu zodpovedajú i výrazné kontúry obličajov aj celých postáv. Na niekoľkých scénach cyklu v Ludrovej (Posledná večera, Narodenie Krista, Predstavenie v chráme) sú postavy situované do konkrétnejšieho priestoru, čo je princíp Ponikám takmer protichodný. Architektonické členenie maľieb v Ludrovej je očividne odlišné.<sup>113</sup> Časť kontrasty farieb v Ludrovej sú vysvetliteľné stratou pôvodnej symbolickej funkcie farby, ktorá je



19. Poniky - Votívny obraz na východnej stene lode kostola, 1415

v Ponikách ešte do určitej miery dodržaná. Nápisové pásy sa v Pašiovom cykle v Ponikách takmer nevyskytujú (výnimkou je čistá filaktéra Nikodéma na Snímaní z kríža), v Ludrovej tvoria pevnú súčasť väčšiny výjavov.

Spoločným východiskom ponických i ludrovských maľieb síce je české maliarstvo krásneho slohu, no kým v Ponikách predstavuje reakcia na vrcholné štádium slohu zachovanie jeho umeleckých postupov, spojených hlavne s idealizujúcimi prostriedkami a uchovaním reprezentačného charakteru obrazu, v Ludrovej je na ich úkor uprednostnená naratívna štruktúra - jednak celku, ale aj samostatných scén, čo v tomto prípade svedčí o neskoršej dobe vzniku. (Ludrová nadväzuje na skupinu rukopisov okolo Zmrzlikovej Biblie, ako na to upozornili už autori správy z roku 1962.)<sup>114</sup>

Zásadný rozdiel medzi ludrovskými a ponickými maľbami však nespočíva ani tak v nadväznosti na odlišný slohový stupeň ale omnoho viac v umeleckej kvalite nástenných maľieb. Oproti monumentálnej výzdobe ponického kostola, ktorej úroveň je podmienená intelektuálne náročnejším zostavovateľom programu,<sup>115</sup> sú maľby v Ludrovej síce menej typickou, ale predsa len výzdobou vidieckeho kostolíka, ktorá vznikla azda na prahu 2. štvrtiny 15. storočia. A skutočnosť, že okrem týchto dvoch kostolov sa na sledovanom území nenašli priamo porovnateľné nástenné maľby nemusí ešte nutne znamenať, že sú na sebe dielensky závislé.

Okrem uvedených podobností s maľbami v Ludrovej by sme asi sotva našli v nástennom maliarstve



20. Poniky - *Spor o dušu zosnulého a Intercessia* - maľby na východnej stene lode, 1415

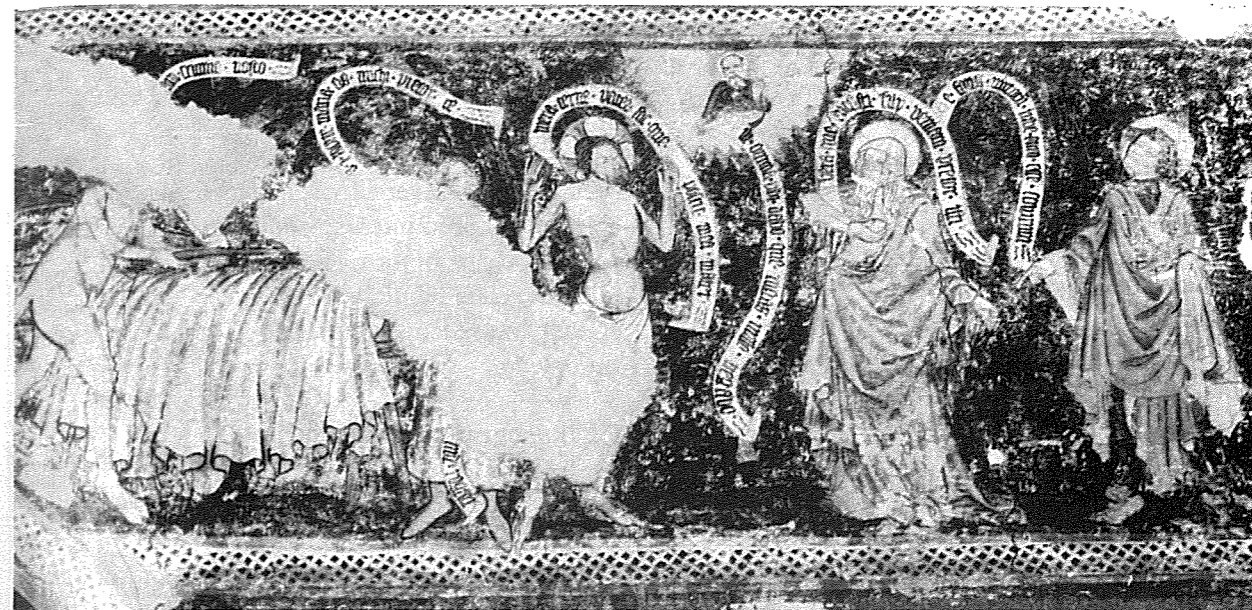
na Slovensku predchodcu, alebo pokračovateľa ponických malieb z roku 1415. Len veľmi všeobecne-orientáciou na české maliarstvo - súvisia s Cyklom moralít z obdobia posledného desaťročia 14. storočia, menej už s Legendou o sv. Dorote (okolo 1420) v levočskom farskom kostole sv. Jakuba.<sup>116</sup> O niečo bližšou paralelou k nim je obraz Zmŕtvychvstania Krista v Dóme sv. Alžbety v Košiciach z prvej tretiny 15. storočia ako príklad doznievania neskorej fázy krásneho slohu v hornom Uhorsku.<sup>117</sup> I zaradenie malieb prorokov na víťaznom oblúku v Szalonne do spoločného okruhu je možné len vo všeobecnom rámci.<sup>118</sup>

Po výstave *Európske umenie okolo roku 1400*, ktorá sa konala v roku 1962 vo Viedni, ale hlavne po veľkej expozícii *Parlerovci a krásny sloh 1350 - 1400* v Kolíne n. Rýnom v roku 1978 netreba zvlášť dokazovať skutočnosť, že krásny sloh bol na prelome 14. a 15. storočia rozšírený v umení celej strednej Európy. Z pochopiteľných dôvodov nebola však na oboch výstavách oblasť nástenného maliarstva celkom docenená. Ako sa teda javí situácia internacionálneho slohu v tomto maliarskom druhu, presnejšie s ňou súvisiaci problém rozšírenia bohemizmov v stredoeurópskej nástennej maľbe?

Vychádzajúc z dochovaných pamiatok, k najrajším príkladom recepcie českého krásneho slohu

konca 14. storočia v nástennej maľbe mimo územie Čiech patria maľby Johanna Aquilu z Radkersburgu svojou syntézou talianskych a českých komponentov v maľbách v Martijanci, Turnišči a Veleméri v poslednej štvrtine 14. storočia.<sup>119</sup> Jeho dielo je v dôsledku toho ako slohovo, tak ikonograficky v mnohom kompromisné a okrem vlastného lokálneho centra v Prekumurí na juhozápadných hraniciach dnešného Maďarska nenašlo širší ohlas v strednej Európe.<sup>120</sup>

Odlíšnu povahu má tento proces v nástennom maliarstve v Rakúsku: Na jeho počiatku stojí zrejme výzdoba minoritského kostola v Bruck an der Mur, s druhou vrstvou malieb, orientovanou jednak ešte na tradíciu českého maliarstva dvorského okruhu Karla IV., sprostredkovanú tabuľovou maľbou, ale i na iluminácie václavských rukopisov (Biblia Václava IV.).<sup>121</sup> Dielňa v Brucku mala širší lokálny význam a pripisujú sa jej i maľby kostola sv. Ruprechta v Brucku, sv. Dionýza v St. Dionysen pri Brucku a nakoniec fragmenty Ukrižovania v Utsch.<sup>122</sup> Josef Krása vyslovil domnienku, že by to mali byť práve maľby spomenutého okruhu, ktoré priamo ovplyvnili maliara kostola v Ludrovej. Argumentami tohto tvrdenia sú "nápadné analógie v kolorite a vo figurálnych motívoch Veľkého ukrižovania", ktoré "dávajú dokonca podnet na predpoklad o identite dielne".<sup>123</sup> Určité zho-



21. Poniky - *Intercessia* na východnej stene lode (stav pred retušou)

dy nemožno poprieť, ale na základe slohového porovnania neexistujú žiadne dôkazy, ktoré by Krásovu hypotézu mohli potvrdiť. Maľby v Brucku sú jednak staršie než ludrovské, sú očividne kvalitnejšie a vo svojej orientácii nadväzujú na inú vrstvu (českých?) rukopisov.<sup>124</sup> Bližšou analógiou pre Bruck sú samotné Poniky, tiež však ťažko hovoriť o priamej závislosti. Prekážkou je naratívna povaha rakúskych malieb, sklony k časopriestorovej definícii scén ako aj rad iných detailov (výrazné kontúry a odlišné reálie kostýmov).<sup>125</sup> V rovnakom zmysle sa dajú porovnať ponické maľby s výzdobou kostola sv. Jána Evanjelistu vo Weitensfelde.<sup>126</sup> S maľbami v Brucku vo svojej orientácii súvisia nástenné maľby v augustiniánskom kostole sv. Trojice v Kostnici z roku 1417.<sup>127</sup> Je na nich zaujímavá hlavne okolnosť, že vznikli donáciou Žigmunda Luxemburského počas kostnického koncilu. Opäť sa tu stretávame s osobnosťou kráľa, ktorý nechal *domácimi* maliarmi vyzdobiť kostol miestneho kláštora augustiniánskych eremitov. Kauzálny vzťah medzi maľbami v Kostnici a v Ponikách je vylúčený aj vzhľadom k formálnym odlišnostiam, jednako sú kostnické maľby dokladom záujmu panovníka, tentokrát motivovaného politicky, o túto umeleckú oblasť v približne rovnakom čase.

V rakúskej nástennej maľbe existuje predsa len bližšia analógia pre Poniky. Sú ním profánne maľby v dome č. 19 na viedenskej ulici Tuchlauben.<sup>128</sup> Slohové východiská rakúski historici umenia špecifikujú pomerne úzko: maľby podľa nich vychádzajú z vrstvy václavských rukopisov (Astronomický zborník, Biblia Václava IV., Zlatá bula a Willehalm) 90-tých rokov 14. storočia.<sup>129</sup> Na viedenské maľby nepriamo nadväzuje maliar ponického *Pašiového cyklu* podobnou kresbou kontúr v tvárach mnohých postáv. Naopak, maľbám vo Viedni chýba vyvinutá objemová pevnosť ponických figúr a tvarový rozvrh drapérií.

Všetky vyššie spomínané lokality, viac, či menej slohovo súvisiace s nástennými maľbami v Ponikách dokazujú, že po roku 1400 nie je ohlas krásneho slohu v mimočeskej nástennej maľbe nijako výnimočný a že prebiehal v niekoľkých nezávislých prúdoch, ktorých slohová povaha bola až prekvapivo diferencovaná. Z výsledkov zdanlivo zbytočne podrobného dokazovania vzťahu ponických malieb k českému knižnému maliarstvu okolo a po roku 1410 vyplýva ich priama nadväznosť na iluminácie českých a moravských dielní. Azda najbližšou paralelou spoza hraníc Čiech sa javí byť maliarstvo ra-





22. Bellifortis. Fol. 95v - detail. Okolo 1405

kúske, v tomto období nadobúdajúce dôležitosť vo všetkých maliarskych druhoch.<sup>130</sup>

Ak necháme stranou možnosť zničenia mnohých pamiatok, čiastočné vysvetlenie skutočnosti, že napriek svojej vysokej kvalite nemajú nástenné maľby v Ponikách žiadnu priamu odozvu, ponúka sama povaha umenia po roku 1400 na našom území. Počiatkom 15. storočia totiž nástenné maliarstvo stráca svoje výsadné postavenie v prospech tabulovej maľby,<sup>131</sup> a hoci sa aj v neskoršom období stretávame s niekoľkými kvalitnými prácami (Štítnik), "zlatý vek" nástennej maľby na Slovensku bol už minulosťou. Závislosť na ilumináciách, ale už aj na kresbách rozličných vzorníkov patrí k zásadným charakterovým črtám nástennej maľby po roku 1400. Aj napriek tomu, že sme niečo podobné sledovali i v predchádzajúcej, na talianske trecento oriento-

vanej vrstve, je príznačné, že na rozdiel od onoho prúdu, v nástennom maliarstve na prelome 14. a 15. storočia sa môžeme stretnúť nanajvýš len s lokálne pomerne úzko ohraničenými okruhmi (J. Aquila v Prekumuri, maľby v okolí Bruck a.d. Mur). Dalo by sa teda na záver skonštatovať, že na Slovensku homogénny prúd internacionálneho slohu neexistoval a skôr, než by sa v tejto oblasti stihol rozvinúť, iniciatívnejšie tabulové maliarstvo začalo prijímať podnety z rozličných maliarskych okruhov strednej Európy.

#### IV. Ikonografia a objednávateľa

Pripomeňme len, že pred rokom 1415 bolo v ponickom kostole vytvorených niekoľko obrazov, z ktorých sa na severnej stene lode zachoval mimoriadne kvalitný fragment Narodenia a obraz so sv. Jurajom, zabíjajúcim draka. Pri reštaurovaní sa aj v presbytériu odkryli zvyšky starších vrstiev. Ich rozsah nás núti predpokladať, že až do začiatku 15. storočia - okrem konsekračných krížov<sup>132</sup> a niekoľkých izolovaných obrazov - nevznikol ucelený maliarsky program.

Maľba Kľaňania troch kráľov z roku 1415 rešpektuje zalomením svojho spodného a celým pravým okrajom predošlé obrazy - neznámy výjav pod ním, z ktorého ostal len fragment rámovania, a Zápas sv. Juraja na pravej strane. Je teda veľmi pravdepodobné, že tieto tri vrstvy jestvovali aj po roku 1415 vedľa seba. Situácia je zložitejšia, pokiaľ ide o obraz Panny Márie Ochrankyne a sv. Doroty na ľavej strane od triumfálneho oblúka. Pod ním bola totiž pri reštaurátorskom prieskume objavená staršia maliarska vrstva, svojou šírkou približne zodpovedajúca ploche, na ktorej je postava sv. Doroty.<sup>133</sup> Dnešný stav tohto obrazu je vo veľkej miere reštaurátorským výmyslom, v ktorom sú integrované časti obrazov z dvoch rozličných vrstiev. Žiaľ, nedajú sa vylúčiť ani priame reštaurátorské rekonštrukcie. Aj pod obrazom Volto Santo možno predpokladať staršiu vrstvu, z ktorej sa dodnes zachoval iba fragment nápisu pod spodným okrajom.

Presbytérium svojou ikonografiou nadväzuje na domácu tradíciu nástenného maliarstva 14. storočia, ktorej základy však položila už románska maľba.<sup>134</sup> Už tu bolo rozšírenou konvenciou zobrazovať skupi-



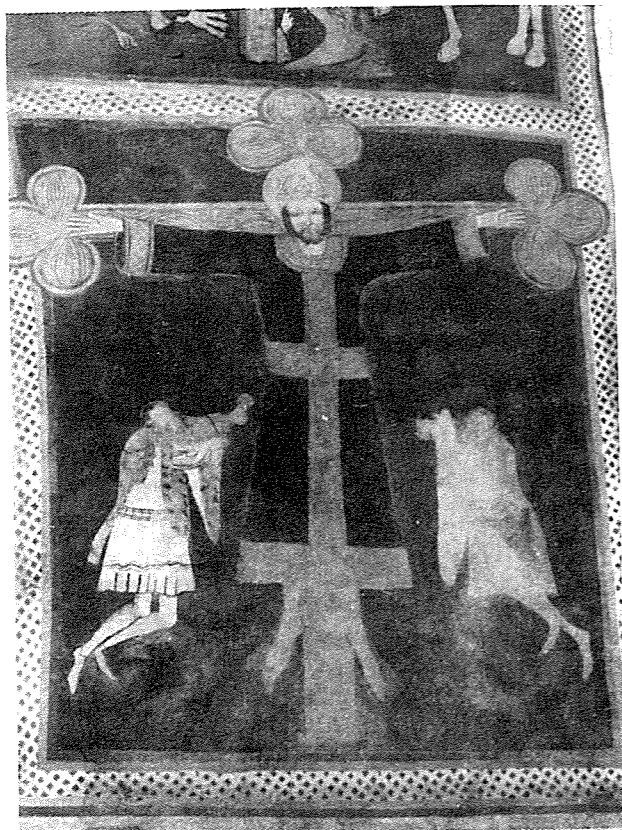
23. Poniky - Živý kríž na východnej stene lode, 1415

nu Deesis a symboly štyroch evanjelistov na klenbe presbytéria, ktoré sprevádzali často analogické postavy štyroch cirkevných otcov. Z tohto hľadiska je teda príznačné, že menej obvyklé motívy sa presadili práve mimo presbytéria. Pokiaľ v presbytériu - pri zoomorfných symboloch evanjelistov a u apoštolov - sú na páskach označujúce texty, s menami postáv, alebo identifikujúcim textom zo začiatku evanjelia (pásky tu teda majú deskriptívny charakter), v lodi ide takmer o dialogickú formu textov, čiastočne vychádzajúcich z dobových literárnych prameňov (Intercessia a Votívny obraz). Na východnej stene lode sa nachádza aj niekoľko, hoci len nepatrných pokusov o "znázornenie" krajiny, a síce na maľbe Živého kríža a na Votívnom obraze, kde slúži bližšiemu časopriestorovému určeniu, pretože obraz sám zrejme zachytáva konkrétne postavy. A práve to je ďalším novým aspektom; na rozdiel od donátorov (?)

na maľbách v presbytériu - na začiatku radu apoštolov a pri postave sv. Hieronyma v štíte klenby, a v sakristii, na "predele" pri Panne Márii - majú zobrazení objednávateľa v lodi zjavne svetský charakter.

Čo ale podnietilo maliarsky program v lodi kostola? Bol motivovaný literárnou predlohou? Nejde len o eklektickú skupinu náhodne k sebe pripojených obrazov? Aký bol motív sprítomnenia konkrétnych postáv na niektorých obrazoch? Čo bolo podnetom pre farára Gregora, spomínaného v nápise z roku 1415, aby dal vytvoriť tieto obrazy "... na slávu pána zvolen..."?

Pri slohovom rozbere sme zdôraznili, že maľby ponického kostola z roku 1415 uzatvárajú najbohatšie obdobie pre nástennú maľbu na Slovensku. Rozpory medzi ikonograficky, ale aj slohovo konzervatívnejšími maľbami presbytéria a pomerne



24. Poniky - *Volto Santo* na východnej stene lode, 1415

heterogénnym programom východnej steny lode sú dostatočne zrejším dôkazom prechodného slohu. Vo vzťahu k objednávateľom sa dajú nájsť mnohé, hoci aj zďaleka nie všetky dôvody tejto skutočnosti. Azda najzávažnejšou novinkou je ikonografia *Intercessie*, *Votívneho obrazu* a výjavu *Volto Santo*, prezrádzajúca snahu o vyjadrenie myšlienok, ktoré sa v nástennom maliarstve v stredoeurópskych oblastiach v predchádzajúcom období stretli len so sporadickou pozornosťou.

Ako vieme, scéna *Intercessie* z východnej steny lode má svoju priamu literárnu formuláciu v XXXIX. kapitole typologického rukopisu *Speculum humanae salvationis*.<sup>135</sup> K štúdiu, ktorú publikovala Éva Szmodisné-Eszlári, treba dodať, že organickou súčasťou obrazu *Intercessie* je *Spor o dušu zosnulého*, a celok teda tvorí jednu z variant v maliarstve 14. storočia rozšírenej ikonografie *Kombinovanej intercessie* (alebo "postupného príhovoru"). Stručne povedané, ide o príhovor za dušu zosnulého veriaceho, ktorý

je na týchto obrazoch obyčajne znázornený v podobe mŕtveho tela, ležiaceho na márach, u Márie a Krista, resp. u iných svätcov. V Ponikách sa za spásu duše hriešnika prihovára jednak anjel, zamestnaný zároveň sporom s diablom, sv. Ján Evanjelista, ďalej Mária, odvolávajúca sa na svoje materské zásluhy odhaľujúc prsia a nakoniec Kristus, argumentujúci ukazovaním svojich rán. Príhovory sú namierené k najvyššej autorite - Bohu Otcovi. Texty na nápisových páskach majú výrokovú formu a ich transkripcia je nasledovná:

Kristus: *Vulnera.cerne.pater.fac.que.poscit.me.a.mater.*

Boh Otec: *F[i]lii.orandte[re?].ubi.dabo.que.iustas.nullo.negabo.*

P. Mária: *Ubera.que.suc[ces]sisti.sup.veniam.precor.isti.*

Ján: *De.bon[i]s.virtutu[m].inde.eum.esse.soturum.*

Časti niektorých filaktér však padli za obeť napojeniu barokovej klenby na východnú stenu, pri ktorom sa zničila i veľká časť maliarskej vrstvy. Opäť musíme, žiaľ, skonštatovať, že svojím dielom k dnešnému stavu prispeli i reštaurátori, pretože ich rekonštrukcia smerovania nápisových pásek na týchto miestach bola úplne svojvoľná a vedie dokonca k pochybnostiam pri atribúcii niektorých výrokov. Týka sa to pásky, vychádzajúcej od hlavy anjela, ktorá v skutočnosti nesie text hriešnika na márach: *s.i.monte.maria.sis.michi[?].precor.te.*

Druhá sporná páska so zvyškom textu: ...[me?].rogatu[?] patrí zaručene anjelovi.

Diabol: ...[am?].cr[i]mi[n]e.nosco.

Podľa analógií v ilumináciách niektorých rukopisov by v prípade anjela a diabla malo pôvodne ísť o varianty týchto textov:

Anjel: *Hic si peccauit, nece pressus opem rogatauit.*

Diabol: *Hanc animam posco quia plenam crimine nosco.*<sup>136</sup>

*Speculum humanae salvationis* (ako aj Biblia Pauperum) slúžili od 14. storočia sprístupneniu rozšírených teologických myšlienok čo najširším vrstvám laikov.<sup>137</sup> Typologickým spôsobom radili k sebe scény z Nového a Starého zákona, ktoré boli často doplnené aj výjavmi z legiend. Iluminácie týchto rukopisov zriedkakedy presahujú umelecký priemer a najčastejšie sa jedná len o perokresby, niekedy

skromne kolorované. Za autora *Specula* sa v literatúre považuje dominikán Ludolf von Sachsen, ktorý údajne dielo ukončil okolo roku 1324.<sup>138</sup> Rukopisy tohto druhu boli v 14. storočí rozšírené vo všetkých oblastiach stredovekej latinskej kultúry a niekoľko ich je doložených aj z územia Slovenska.<sup>139</sup> Veľmi skoro bolo *Speculum* preložené do češtiny a sú známe aj iluminované rukopisy českej proveniencie, datovateľné približne do rovnakého obdobia, ako ponické maľby (Krumlovský zborník,<sup>140</sup> *Speculum* z Germ. národného múzea v Norimbergu<sup>141</sup>).

Nemožno poprieť, že v prípade dialógu Márie, Krista a Boha Otca ide o priame citácie z textu *Specula*, jednako sa však zdá, že literatúrou podobného charakteru bola ikonografia ovplyvnená už dávno pred vznikom našich malieb a sama téma zovšeobecnela natoľko, že jej motívy sa rozširovali aj ilumináciami iných rukopisov. V našom prípade chýba práve to, čo je atribútom spisov typologického charakteru, čiže radenie navzájom analogických scén zo Starého a Nového zákona, ako ho možno vidieť napríklad na freskách ambitu emauzského kláštora v Prahe. Domnievam sa, že priamym zdrojom našej maľby v skutočnosti nebol text *Specula*, ba čo viac, nemuseli ním byť ani jeho miniatúry. V jeho XXXIX. kapitole sú totiž protagonistami scény len Kristus, Panna Mária a Boh Otec. O ďalšie postavy sa scéna rozšírila vo *výtvarnom umení a duchovnej dráme* až na začiatku 15. storočia - vychádzajúc z datovania dochovaných pamiatok - a literárny prameň, ktorý by bolo možné považovať za určujúci pre túto verziu, a síce spis Johanna Gersona *Tenor appellationis cuiusdam peccatoris a divina iustitia ad divinam misericordiam*, vznikol až na prelome 14. a 15. storočia.<sup>142</sup> Je však možno dôležitejšie, že rozličné varianty príhovoru nachádzame v ilumináciách rukopisov súkromného charakteru, najmä v rozšírených knihách hodínok, aj s nám dobre známym motívom sporu medzi anjelom a diablom. V ich miniatúrach sa s obľubou nechával znázorniť sám majiteľ, teda objednávateľ. Zo známych príkladov pripomeniem Rohanove hodinky z Národnej knižnice v Paríži, Turínsko - Milánske hodinky z Louvru, atď.<sup>143</sup>

Nástenná maľba ako tradičné verejné médium mala v porovnaní s nimi zdanlivo odlišnú funkciu. Ponúkala však príležitosť verejnej reprezentácie. Knižná maľba v 14. storočí stále plnila liturgické

účely (misály, sakramentáre, graduály), na druhej strane sa - a to predovšetkým zásluhou hodínok - stáva predmetom osobného vlastníctva meštianskych vrstiev a tým preniká do oblasti tzv. laickej kultúry. Obraz *Intercessie* v Ponikách má z tohto hľadiska bližšie práve k druhej spomenutej skupine stredovekých iluminovaných rukopisov.

Za pozornosť ďalej stojí aj fakt, že v niektorých pamiatkach - napr. na maľbe *Intercessie* od Niccola Geriniho sa objavuje ďalší ikonografický typ Márie - a síce *Panna Mária s ochranným plášťom*, čiže námet, ktorému bol v rámci programu východnej steny lode v Ponikách venovaný samostatný obraz na opačnej strane triumfálneho oblúka. Typ *Mater misericordiae*, v gotickom maliarstve strednej Európy veľmi obľúbený, siaha svojimi koreňmi až do ranokresťanského Konštantinopolu a bol západnému umeniu sprostredkovaný Talianskom.<sup>144</sup> Ponúka vlastne ďalšiu, tentokrát univerzálnu verziu príhovoru, čo vysvetľuje jej zaradenie medzi obrazy východnej steny lode.

S takpovediac opačným zámerom bol vytvorený *Votívny obraz* nad Pannou Máriou Ochrankyňou a nápisom s datovaním. Tu je povaha maľby privedená takmer až po hranicu znázornenia *individuálneho* vzťahu k Bohu, presnejšie ku Kristovi,<sup>145</sup> a to, ako už bolo spomenuté, práve zachytením konkrétnych donátorov. Dvaja muži a dve ženy - snáď manželské páry - postupujú po akomsi móle do tlamy Leviatana<sup>146</sup> sa uchádzajú o priazeň u Madony - *Hodegetrie*, ktorá bola zvlášť účinným ikonografickým typom pre podobné príhovory.<sup>147</sup> Nápisové pásky prepísal Júlis Sopko: *Salvator.marie.filius.nihil.negas.homini.* (Filaktéra muža v tmavom odevu)

*Salvos.nos.fecit.pro.quan[tum?].virgo.mater.te.honorificat*<sup>148</sup> To je páska muža, oblečeného v bielom.

Úvaha o tom, či ide na tomto obraze o znázornenie konkrétneho hradu sa ukáže byť zbytočná ak pripustíme, že môže ísť o znak, odkazujúci k určitej skúsenosti, spoločnej všetkým divákovi obrazu, nakoľko namaľovaný hrad im musel nutne splyvať s niektorou známou architektúrou v najbližšom okolí, navyše v spojení so, zrejme im tiež známymi donátormi na obraze. Do úvahy tu však pripadajú hrady dva - Zvolen a Lupča. Tak, ako sa pri čerínskom Poslednom súde dá na základe znázornenej postavy



donátora len ťažko určiť príslušnosť k istému stavu, aj tu stojíme pred podobným problémom. Hoci by architektúra hradu naznačovala, že treba hľadať v prostredí šľachticom, v našom prípade dokonca priamo dvorskom, netreba zabúdať na jednu z vlastností meštianstva, a síce na jeho sklony šľachtu a dvor napodobňovať.<sup>149</sup> Zdá sa, že pre posúdenie tejto otázky nebude možné považovať za rozhodujúce práve maliarstvo.

Na druhej strane - zvýraznenie úlohy objednávateľa nespočíva len v priamom zobrazení jeho postavy, alebo v tematizácii posledného okamihu jeho života na obraze. V našom kultúrnom prostredí je dôsledkom vzrastu významu meštianstva, teda procesu, ktorý zmenil aj nároky stredovekého človeka na umenie ako také. Je nanajvýš príznačné, že práve v tomto kostole sa našli jedny z najranejších tabulových malieb na Slovensku. Zatiaľ boli ešte súčasťou oltára, avšak ich forma v sebe už zahŕňala možnosť vlastnickeho vzťahu k umeleckému dielu. Jeho dokladom je i forma staršieho nástenného obrazu so svätým Jurajom (s.8). V Ponikách je zachovaný i "kompromis" medzi navzájom si "konkurujúcimi" médiami - nástenné maľby v sakristii - doslovný ekvivalent retábula. Proces zosúkromnenia obrazu, ktorý vo svojich dôsledkoch viedol k vzniku trhu s obrazmi je komplikovaná záležitosť, pri ktorej navzájom pôsobilo množstvo historických, sociálnych, religióznych a umeleckých okolností.<sup>150</sup> Z čoho by však vyplývala na začiatku 15. storočia potreba reprezentácie meštianskej vrstvy práve v nástenných maľbách farského kostola v Ponikách, ktoré sú dnes už len malou obcou?

Na základe niekoľkých prameňov sa dá vytvoriť relatívne presná predstava o sociálnej situácii v Ponikách na prelome 14. a 15. storočia. Po roku 1339 sa kráľovská zvolenská veľžupa rozdelila pod vplyvom nových spoločenských pomerov na niekoľko domínií so samostatnou správou na hradoch Zvolen, Víglaš, Dobrá Niva a Lupča. Stalo sa tak predovšetkým v súvislosti so vznikom privilegovaných tried zemianstva, automaticky vyčleňovaných spod župnej jurisdikcie a pod vplyvom potreby reorganizácie kráľovských majetkov.<sup>151</sup> Je stále otáznou, do sféry pôsobnosti ktorého z týchto hradov sa dostali Poniky. O ich podriadenosti lupčianskemu panstvu hovorí listiny až z 15. storočia.<sup>152</sup> Nápis v kostole

(1415) spomína pána zvolen... V roku 1400, presnejšie 9. apríla mestečko Poniky dostáva od zvolenského župana Dávida pomerne rozsiahle privilégia. V prvom rade ide o *slobodnú voľbu richtára* s právom súdiť všetky spory v obci a oslobodenie od povinnosti prijímať stoličných úradníkov - *podľa vzoru iných slobodných miest a obcí*.<sup>153</sup> Pokračujúca čiastočná podriadenosť Lupči vyplýva z podmienky, že tu ťažená meď i olovo - hlavný zdroj prosperity mestečka, okrem ktorého sú tu doložené i náleziská zlata - patrí veľmožom lupčianskeho zámku.<sup>154</sup> V mene obyvateľstva a kolonistov z Poník požiadal v roku 1404 richtár obce kráľa Žigmunda, v tom čase sa často zdržujúceho na zámku v Lupči, o potvrdenie výsad z roku 1400. Kráľ tejto žiadosti nielenže ochotne vyhovel, ale v závere listiny udelil poničanom i právo mesta Krupiny, čo znamenalo okrem iného aj to, že právomoci boli rozšírené o *slobodnú voľbu farára*.<sup>155</sup> Úzke vzťahy medzi dvorom a zvolenskou župou vyplývali okrem záujmu o jej nerastné zdroje aj z využívania lesného a vodného bohatstva. Práve kvôli nemu boli kráľovské majetky osídľované servientami, z ktorých sa postupne vyvinula privilegovaná vrstva kráľovských slobodníkov.<sup>156</sup>

Tieto dve listiny nemuseli ale znamenať radikálny zlom vo formovaní sociálnej štruktúry. Je omnoho pravdepodobnejšie, že boli svojim spôsobom len administratívnou kodifikáciou už dlhšie existujúcich spoločenských pomerov, ktoré udelenie výsad mesta vyvolali.<sup>157</sup>

Nemám v úmysle vysvetľovať ikonografiu našich malieb ako jednoduchý dôsledok vzrastu obchodu a prosperity bankských podnikateľov, na základe čoho Poniky získali v roku 1400 svoje zväznenie. Čo bolo teda vlastným podnetom pre zostavenie ikonografického programu miestneho farského kostola?

Napriek tomu, že maliarsky program presbytéria je skutočne oproti lodi konzervatívny, domnievam sa, že kľúč k pochopeniu obsahu malieb na východnej stene lode sa nachádza práve v presbytériu. Mám na mysli postavu adorujúceho mnícha - podľa hnedého rúcha *františkána* - pri svätom Hieronymovi v severnom štíte pod klenbou. Existuje hneď niekoľko dôvodov, na základe ktorých sa dá rozvinúť rad hypotéz o súvislostiach medzi reholou sv. Františka a nástennými maľbami v Ponikách.



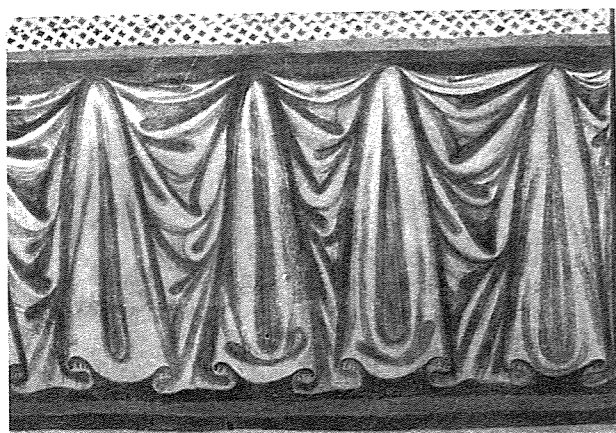
25. Prorok Jeremiáš, po 1410. Stredoslovenské múzeum v Banskej Bystrici



26. Kráľ Dávid, po 1410. Rím.-kat. farský úrad Poniky

kách. Okrem uvedeného priameho znázornenia františkána a dnešného patrocínia kostola - *sv. František Serafínsky* - ktoré nadobudol nevedno kedy, je dôležitým historickým faktom existencia františkánskeho kláštora v neďalekej Lupči. Dodnes sa

z neho zachovali už len zvyšky stavby, ktoré nedovoľujú ani len zrekonštruovať jeho možnú pôvodnú podobu. To je jeden z dôvodov, prečo je nielen v slovenskom dejepise umenia tento kláštor takmer neznámym pojmom.<sup>158</sup>



27. Poniky - Lambrekýn v presbytériu, 1415

Je všeobecne známe, akým prínosom bol pre dejiny umenia vznik a pôsobenie františkánskeho rádu, predovšetkým v Taliansku, kde ho sprevádzalo široké ľudové hnutie a už od počiatku čulá kazateľská aktivita. V oblasti architektúry a monumentálneho maliarstva vznikajú od sklonku 13. storočia tak významné celky ako dolný a horný kostol sv. Františka v Assisi, kláštor Santa Croce vo Florencii a rad ďalších stavieb s nástennými a tabuľovými obrazmi v iných františkánskych centrách. Na druhej strane rád musel už od počiatku bojovať o svoj vplyv v hospodársky a obchodne sa rozmáhajúcich mestách s inými reholami, najmä s dominikánmi. Táto konkurencia prerastala niekedy do vážnych sporov a jedným z najvážnejších bol spor o chudobu Krista a apoštolov, teda konflikt v kľúčovej otázke, na ktorej bola vybudovaná doktrína františkánov. A bolo to predovšetkým nástenné maliarstvo, ktoré sa stalo - povedané súčasným jazykom - jedným z najúčinnějších prostriedkov vplyvu na verejnú mienku.<sup>159</sup>

Hoci v oblastiach severne od Álp mala rehoľa zásadne odlišné ciele, než aby musela vyvinúť na ich dosiahnutie toľko energie v oblasti umenia, neznamená to, že by tu jeho podiel na umeleckom vývoji bol celkom zanedbateľný. Spomeňme len význam františkánov pre dejiny architektúry 14. a 15. storočia. A možno to boli práve františkánske kláštory, ktoré sa tiež výrazne pričínili o stále sa obnovujúce italizujúce prúdy v maliarstve 14. storočia. O ich spojení s domovskými kláštorami v Taliansku netre-

ba pochybovať. Severne od Álp sa františkáni sústreďovali predovšetkým na kazateľskú činnosť. O intenzívnejšie rozšírenie ich aktuálnych myšlienok v stredo-európskej oblasti v 14. storočí sa okrem iného zaslúžil zvlášť nemecký kráľ Ludovít Bavorský, ktorý sa stal po roku 1324 (Apelácia zo Sachsenhausenu) v rámci svojich politických ambícií, namierených proti pápežovi Jánovi XXII. ochrancom jeho oponentov - radikálnej frakcie františkánskeho rádu - spirituálov.<sup>160</sup>

Postava zosnulého, alebo dva donátorské páry na *Votívnom obraze*, čiže to, že sa do popredia v náboženskom chápaní spasenia dostáva individuum (na rozdiel od ranného stredoveku, kedy boli uprednostňované koncepcie spásy prostredníctvom sviatosti), zodpovedalo dejinnej koncepcii františkánov. Tradičiu sviatosti považovali za doménu končiaceho veku stavu kňazov *ordo pastorum*, naopak s myšlienkou spásy prostredníctvom duševnej sily jednotlivca prichádza podľa nich mníšsky *ordo contemplantium*, pod ktorého vedením bude zavŕšený vek vlády sv. Ducha. (Spirituáli nielen v tejto otázke nadviazali na staršie učenie Joachima de Fiore - dostatočný dôvod a pre pápežskú kúriu aj vďačný podnet k vyhláseniu tejto skupiny za heretikov.) Na tomto princípe sú vybudované i obe vplyvné stredoveké diela - *Speculum humanae salvationis* i *Biblia pauperum*<sup>161</sup> a v našej súvislosti budí pozornosť pokus novej literatúry pripísať autorstvo ako *Biblie pauperum*, tak *Specula* dokonca priamo neznámemu zástupcovi spirituálov, ktorý spolu so svojimi druhmi pôsobil pod ochranou Ludovíta Bavorského.<sup>162</sup>

Otázka spojenia meštianstva a žobravých reholí bola už predmetom výskumu mnohých medievalistov.<sup>163</sup> Ruka v ruke s rastúcim vplyvom žobravých reholí rástol význam meštianstva, vrstvy, ktorá sa v 15. storočí stala aj v stredoslovenských banských mestách vrstvou kultúrne iniciatívnu.<sup>164</sup>

Konkrétne doklady ikonografie, ktorá by sa dala považovať za typicky františkánsku, pričom na prvom mieste mám na mysli cykly zo života sv. Františka a ďalších rádových svätcov, sú v nástennej maľbe na Slovensku však tak nepatrné, že by sotva poslúžili v tomto smere za východisko širšej analýzy. Jedná sa o maľby v *Štitniku* - Stigmatizácia sv. Františka a Sv. František káže vtákom - kde možno predpokladať veľmi podobnú situáciu, ako v Ponikách, pretože šlo taktiež o prosperujúce banské mesto.

A v *Rákoši* - Stigmatizácia sv. Františka - kde je ikonografia zas opodstatnená blízkosťou františkánskeho kláštora v Kameňanoch (?).<sup>165</sup> Takáto zriedkavosť postavy sv. Františka v nástennej maľbe na Slovensku svedčí o takpovediac "asimilačnom" stanovisku rádu voči miestnej kultúre severne od Álp. Len zriedkavo nájdeme tieto témy, dokonca ani priamo v kláštorných kostoloch nie a podobná situácia sa dá sledovať aj v oblasti patrocínií: spomeňme len minoritský kostol sv. Ladislava v Levoči, alebo kostol sv. Kozmu a Damiana v Okoličnom.<sup>166</sup> To isté platí pre mimotaliansku františkánsku ikonografiu všeobecne. Kratším článkom sa jej venovala Elga Lanc,<sup>167</sup> ktorá za dôvod sporadického výskytu zobrazení sv. Františka považuje odlišné chápanie osobnosti svätca, ktorý severne od Álp v stredoveku nesplynul s ľudovým prostredím.

Ďalším obrazom, ktorého význam a funkcia v celku výzdoby kostola nie sú úplne jasné je *Volto Santo*. Je to Kristus na kríži, ale s otvorenými očami, oblečený v prepásanom rúchu a s korunou na hlave - obraz odkazujúci týmito znakmi skôr k typom *Maiestas domini*. Korene *Volto Santo* siahajú až do 8. stor., keď bol údajne z Palestíny prenesený do toskánskeho mesta Lucca drevený krucifix. Vďaka nemu sa neskôr Lucca stala slávnym pútnickým cieľom a sám milostný krucifix bol vzápätí hojne rozširovaný v podobe vyrezávaných kópií, ale tiež vo forme iluminácií v rukopisoch. Patril totiž popri *Veraikonoch* a *Svätolukášskych Madonách* k špecifickej skupine obrazov - nazývaných *acheiropoietoi* - ktorých nadprirodzený pôvod dokazovali mnohé legendy.<sup>168</sup> Podľa nich tieto obrazy vznikli buď priamym otlakom tváre Krista (*Veraikon*), alebo boli namalované tvárou v tvár Márii s dieťaťom (*Svätolukášska madona*).<sup>169</sup> Ich originály, ctené ako vzácne relikvie, boli materiálnymi, a predovšetkým očividnými dôkazmi ľudského života Krista a Márie. V prípade *Volto Santo* legenda z 12. stor. hovorí o tom, že krucifix vytvoril sv. Nikodém (historický svedok Ukrižovania), ale tvár ukrižovaného Krista vyrezal anjel, zlietnuvší z neba.<sup>170</sup> To však nie je všetko. Hlavné mimo Talianska sa od 14. storočia pod vplyvom nie celkom zrozumiteľnej ikonografie *Volto Santo* spájali námet odetej ukrižovanej postavy s inými legendami, hlavne so severským príbehom sv. Starosty (*Willgefortis*, *Kümmernis*). Je vybudovaný na

konvenčnej osnove v ktorej Starosta predstavuje dcéru pohanského kráľa, podstupujúcu kvôli kresťanskej viere mučenícku smrť. Na vlastné prosby bola zázračným spôsobom obdarená bradou a následne ukrižovaná, čím sa jej obeť aj vizuálne prirovnala obeti Kristovej.<sup>171</sup> Tu by mohlo byť poukázané na to, že tento motív je dôležitým dokladom stredovekého *nasledovania Krista*, podobne ako aj Stigmatizácia sv. Františka. Myslím si ale, že sa pre nás z tejto analógie nedá vyvodit žiadny konkrétny dôsledok, pretože *Imitatio Christi* nie je vynálezom neskorého stredoveku. Jeho zdroje možno vidieť napríklad už v ranokresťanskej religiozite - v legendách o svätých.

Vráťme sa ale k ponickému obrazu, ktorý sa svojim frontálnym výrazom a takmer plošnou statickosťou odlišuje od ostatných malieb v lodi kostola, a to napriek tomu, že pochádza z rovnej vrstvy z roku 1415. O slohovej príslušnosti k ostatným obrazom dostatočne svedčí napríklad farebnosť, alebo motív koruny s mitrou - rozšírenie mitry v cisárskej korune dokazuje v českom maliarstve 2. polovice 14. storočia napr. *Votívna tabuľa Jana Očka z Vlašimi*, alebo nástenné maľby v kaplnke P. Márie na Karlštejne. Jej obľuba zotrvala aj počas vlády Žigmunda Luxemburského v Uhorsku, o čom svedčia podobizne na jeho pečatiach. Už sme hovorili o tom, že obraz možno kopíruje staršiu maľbu, z ktorej sa zachoval nečitateľný fragment nápisu pod jeho spodným okrajom.<sup>172</sup> Ramená kríža vystupujú pred šablonový rám a touto pred-projekciou vytvárajú z *krucifixu* objekt zvláštneho rešpektu. Potvrzuje to i vyššie uvedenú hypotézu, pretože musel predsa existovať dôvod k tomu, aby bol starší obraz pri výmaľbe kostola v r. 1415 *obnovený*. Domnievam sa, že tu v pravom slova zmysle ide o znázornenie *Volto Santo*, odkazujúce k milostnému pútnickému krucifixu z Luccy a nepripadá do úvahy spojenie s ikonografiou sv. Starosty. Celé pozadie tejto, ale aj ďalších malieb *Volto Santo* severne od Álp bude musieť vysvetliť osobitná štúdia.<sup>173</sup>

O tom, či mali františkáni k tomuto námetu nejaký zvláštny vzťah, nevieme zatiaľ nič. Možno svoju úlohu zohral prostý fakt, že v Kristovom hnedom rúchu bola poruke nápadná podobnosť s odevom bratov minoritov. Okrem františkánskych (*Keszthelyi*),<sup>174</sup> Poniky) možno *Volto Santo* nájsť v stredo-európskej



oblasti i v kostoloch bez priameho patrociniálneho vzťahu k františkánom (sv. Matúš v Nowem, Panna Mária a sv. Ján Evanjelista v Kwidzyne,<sup>175</sup> sv. Martin v Linzi, "Martinská veža" v Bregenz, St. Lorenzen im Mürztal<sup>176</sup>). U nás je zachovaný podobný obraz v už spomínanom, dnes evanjelickom kostole v Štítniku.<sup>177</sup> Pochádza z rovnakého obdobia, ako "štítnická Madona" - fragment zo scény Zvestovania, na ktorom má Mária skrížené ruky na prsiach. K tomuto gestu a jeho františkánskym koreňom sa ešte dostaneme. Pripomíname len, že v Štítniku sú na severnej stene hlavnej lode namaľované dva výjavy zo života sv. Františka - Kázanie vtákom a Stigmatizácia, ktorých zaradenie do rovnakej vrstvy je zatiaľ otáznne, nie však vylúčené.<sup>178</sup> Na základe týchto skutočností usudzujem, že nám dnes neznáma súvislosť výzdoby štítnického kostola s rádom sv. Františka existuje a je celkom možné že *Volto Santo* - ako jeden z typov Ukrižovania - patrilo medzi františkánske témy.

Aj keď sme sa pokúsili vysvetliť spoločnú prítomnosť niektorých obrazov ako prejav premysleného zámeru, jednako sa nedá nepostrehnúť v celku východnej steny istý rys eklektizmu. Prezrádza ho spojenie obrazov, ktorých námety vyjadrujú odlišné, z hľadiska už spomenutých všeobecných kultúrnych trendov začiatku 15. storočia (s dominujúcimi aspektami priameho vzťahu medzi človekom a Bohom) miestami až protirečivé myšlienky. Ostalo nám všimnúť si viacfigurálne *Oplakávanie Krista*, *Noli me tangere* a *Veraikon* - obrazy, ktoré možno považovať za ikonograficky konzervatívne. Okrem nich sa tu však stretávame aj s tak ekleziastickou témou, akou je *Živý kríž*. Protirečenie medzi "ekleziastom" na jednej strane a "individualizmom" na druhej má veľa prejavov hlavne v politických dejinách vrcholného a neskorého stredoveku, vo filozofii a literatúre, a bolo koniec koncov obsiahnuté i v samotnom religióznom hnutí františkánov. Hoci vybudovali svoje pôsobenie na zvýraznení osobného vzťahu ku Kristovi, na druhej strane zvlášť oficiálne, pápežstvom podporované krídlo rádu uznávalo prioritu cirkevnej moci, v čom vlastne nadväzovalo na odkaz k úradu cirkvi lojálneho brata Františka.<sup>179</sup>

K ikonografii *Živého kríža* existuje dnes už rad prác a do československého dejepisu umenia túto tému uviedla podrobným výkladom obrazu v Žehre

Vlasta Dvořáková v štúdiu z roku 1969.<sup>180</sup> Jej analýza tohto zložitého príkladu "typologického paralelizmu" starého a nového zákona (personifikovaných v postavách Ecclesie a Synagogy) v zásadných bodoch platí aj pre našu, o niečo jednoduchšiu verziu. Všetky hlavné znaky obrazu sú tu zachované: Synagoga, s previazanými očami, držiaca zlomenú kopiju stojí na oslovi s podtatou hlavou, pod žehnajúcim ramenom kríža na druhej strane je Ecclesia, nesená tetramorfom, v ruke s víťaznou zástavou, horné rameno kríža otvára nebeskú bránu, ruka pri dolnom klope kladivom na bránu predpekla. Čím sa ale od niektorých obrazov ponická maľba odlišuje, je zobrazenie pápeža pri žehnajúcom ramene kríža. K významu tohto motívu treba poznamenať, že práve v roku 1415 bola katolícka cirkev snád najnaliehavejšie postavená pred riešenie vleklej pápežskej schizmy, vyriešenej definitívne až dosadením Martina V. na pápežský stolec v roku 1417 kostnickým koncilom. V roku 1415 však na čele cirkvi stáli pápeži hneď traja.<sup>181</sup> Preto drobná postava klačiaceho muža s tiarou na hlave nie je glosou existujúcich pomerov, je skôr odrazom očakávania skorého vyriešenia tejto páľčivej otázky ustanovením pápeža jediného. V tomto boji zohral poprednú úlohu rímsko-nemecký (zároveň uhorský) kráľ Žigmund Luxemburský, ktorý inicioval u Jána XXIII. zvolanie kostnického koncilu, avšak na samom počiatku týchto sporov sa angažovali prácami svojich teológov aj františkáni - na strane protikuriálnej.<sup>182</sup>

## V. Exkurz

Ešte v súvislosti s františkánmi v Lupči sa teraz vráťme späť k ikonografii starších nástenných maľieb v Čeríne. Vystáva totiž otázka, či pre ich vznik nezohral tento kláštor rovnako významnú úlohu ako pre maľby v Ponikách. Napriek tomu, že podrobné sledovanie všetkých možných súvislostí by si zaslúžilo viac priestoru než mu môže poskytnúť táto štúdia, myslím si, že minimálne dva ikonografické motívy stojí za to spomenúť osobitne.

Uplatnenie ikonografie Posledného súdu v Čeríne, ktoré vo všeobecnosti súvisí s dobovými maľbami s týmto námedom v Taliansku, (za všetky spomeňme len Giottov Posledný súd na čelnej stene kaplnky Arena v Padove zo začiatku 14. storočia, ale-



28. Ludrová - *Koronovanie Panny Márie* na klenbe presbytéria kostola Všetkých svätých, po 1420



29. Ludrová - časť *Christologického cyklu* v presbytériu, po 1420

bo Posledný súd v kaplnke rodiny Strozzi v Sta. Maria Novella vo Florencii, ktorý vytvoril Nardo di Cione v polovici storočia<sup>183</sup>) by sa dalo vysvetliť práve spojením s rádom prostredím. Jedná sa tu o už spomínaný námet tzv. "individuálneho", alebo "aktuálneho" posledného súdu, ktorý sa v ikonografii trecenta začal rozvíjať pod silným literárnym vplyvom Danteho Božskej komédie. Náhly rozmach tejto témy bol motivovaný učením Joachima de Fiore a jeho pokračovateľov hlavne z radov spirituálov - zástancov radikálnej vetvy františkánskeho rádu. Celá Apokalypsa sv. Jána sa chápala nie v jej bližšie ne-definovanom proročkom význame, lež slúžila k vysvetľovaniu a hľadaniu analógií s udalosťami práve prebiehajúcimi.<sup>184</sup> Široký ohlas našli tieto myšlienky hlavne v umení toskánskych mestských štátov; lež - ako na to upozornil Joachim Plotzek<sup>185</sup> - s osobitným záujmom sa stretli aj v Neapoli. Skutočnosť,

že sa v eschatologickej scéne, akou je čerínsky *Posledný súd* sprítomňuje konkrétny donátor sa dá vysvetliť podobným spôsobom, ako donátorské obrazy susedného kostola v Ponikách, hoci sú aj mladšie a slohovo odlišne orientované. Ak bol nášmu prostrediu tento motív sprostredkovaný talianskou maľbou (raného) trecenta,<sup>186</sup> vyplývalo by z toho, že ikonografická tradícia v stredoeurópskom maliarstve odolala celkom radikálnej štýlovej zmene. Z tohto pohľadu sú *Posledný súd* z Čerína a *Votívny obraz* z Poník len dve rozdielne verzie rovnakej myšlienky. Podobná "ikonografická kontinuita" by sa dala sledovať aj v iných prípadoch (ako napríklad pri ponickom *Volto Santo*, alebo *Panne Márii Ochranky*) a ponúka nám príležitosť, vidieť vzťah taliansky a stredoeurópsky orientovaných prúdov nástennej maľby na Slovensku v novom svetle. Ich pomerne časté rozdeľovanie do skupín malieb vidieckych a mestských kostolov,<sup>187</sup> by si zaslúžilo určitú korekciu, aby nevytváralo dojem, akoby oba prúdy existovali nezávisle na sebe a dokonca akoby medzi mestskou a vidieckou spoločnosťou neboli existovali žiadne kontakty. Naopak, podľa môjho názoru bola niekedy "talianska fáza" z hľadiska tematiky neskorších nástenných malieb internacionálneho slohu ich nevyhnutným predpokladom. Uvedený príklad donátora v obraze *Posledného súdu* a tematizácia tohto motívu v *Intercessii* poukazuje predovšetkým na sebareprezentatívne záujmy meštianskych vrstiev. Netreba nakoniec zabúdať ani na to, že celý problém jednoducho má aj chronologický charakter.

Druhým motívom, pri ktorom sa ešte krátko zastavíme je *Panna Mária* z čerínskej scény *Zvestovania*, o ktorej už bola reč.<sup>188</sup> Otto Pächt<sup>189</sup> pri inej príležitosti upozornil na korene ikonografie Giottovej maľby v kaplnke *Arena* v Padove. V oprávnenej snahe poprieť Giottove zásluhy o vytvorenie tejto verzie *Zvestovania* - s kľačiacou Máriou s prekříženými rukami na prsiach - odkazuje Pächt na umelecky pomerne konzervatívne iluminácie istého anglického

ho rukopisu *Meditationes Vitae Christi*, známeho františkánskeho textu *Pseudo-Bonaventuru*.<sup>190</sup> Je v ňom zreteľný dôkaz toho, že ide o špecifický figurálny typ, než aby mohol byť stotožnený so *Zvestovaním*, nakoľko táto udalosť je tu rozdelená do dvoch scén. Prvou je známe znázornenie príchodu anjela - resp. "anjelskeho pozdravu" a v poradí druhej je tzv. *Consensus Mariae* (nem. *Einwilligung Mariens*). Tento motív je ako u Giotta, tak v spomínanom rukopise manifestáciou pokory<sup>191</sup> a aj ikonografia scény *Zvestovania* v Čeríne zvyrazňovala práve moment súhlasu Márie s božím rozhodnutím.<sup>192</sup>

Typ *Consensus Mariae* nachádzame na mnohých františkánmi motivovaných maľbách - na mariánskych tabuliach *Majstra františkánskych tempier* v Neapoli,<sup>193</sup> alebo v minoritskom kostole v *Bruck an der Mur*.<sup>194</sup> V kostole sv. Ducha (!) v Žehre je tento typ dokonca zopakovaný v dvoch vrstvách výzdoby - na čelnej stene presbytéria z obdobia okolo 1380-90, a v ďalšej mladšej maľbe asi z roku 1420. Táto skutočnosť je teda znova dôkazom vplyvu levočských minoritov na ikonografiu malieb žehrianskeho kostola.<sup>195</sup> Potvrdením rehoľnej iniciatívy na inom mieste je tiež "Štítnicka madona" - cenný fragment *Zvestovania* v Ev. kostole v Štítniku. O františkánskom pozadí ikonografie tohto kostola sme už hovorili (s.28-29).

Na tomto mieste možno namietnuť, že v roku 1415 *nebol* v ponickom presbytériu vytvorený práve tento typ *Zvestovania*. Potvrďuje to však už nami spomenutý charakter vzťahu medzi žobravými rádmi a meštianstvom: Pokiaľ tradícia sprítomňovaná sa donátorov na obrazoch *Posledného súdu* zo 14. storočia pokračuje v ponickej ikonografii *Intercessie*, alebo zložitejšieho *Votívneho obrazu*, ikonografia *Consensus Mariae* bola z hľadiska zmienných záujmov meštianstva vcelku irelevantná a to mohlo byť vlastným dôvodom uprednostnenia konvenčnej formy *Zvestovania* s anjelským pozdravom.

ník kraja IV. Banská Bystrica 1968, s.19 n.; - tiež HOUDEK, I.: *Kto bol majster Donč*. Slovenské pohľady, 47, 1931, s.35 n.  
<sup>2</sup> K architektúre kostola podrobnejšie porov. BŮRAN, D.: *Nástenné maľby zo 14. a 15. storočia v kostole sv. Františka Se-*

*rafínskeho v Ponikách*. Dipl. práca, FF UK Bratislava 1992, s.11 n. Tu uvádzam i ďalšiu literatúru.

<sup>3</sup> ZEMKO, J.: *Poniky 700-ročné*. Poniky 1982, s.39 (bez udania prameňa).

<sup>4</sup> Tamtiež, s.39

<sup>5</sup> SLÁVIK, J.: *Dejiny zvolenského evanjelického a.v. bratstva a seniorátu*. Banská Štiavnica 1921, s.667 n.; - HORNYÁN-SZKY, V.: *Beiträge zur Geschichte evangelischer Gemeinden in Ungarn*. Pest 1863, s.210.

<sup>6</sup> *Súpis pamiatok na Slovensku II*. Bratislava 1967, s.502

<sup>7</sup> Magister Filip pochádzal z kráľom privilegovaného rodu Radunovcov. Vynikal ako vojak kráľovského vojska a už v roku 1291 sa spomína ako *vicecomes* zvolenského a bratislavského župana, v čoho dôsledku bol považovaný za zvolenského podžupana. (ZOLNAY, L.: *A régi zólyomi ispánság építkezéseinek történetéhez IV*. *Ars Hungarica*, 1979/1, s.39 n.) Dôvodom tejto hierarchizácie titulov bola zrejme ekonomicko-právna reforma a decentralizácia veľžupy. - Porov. MIŠÍK, c.d. (v pozn.1).

<sup>8</sup> Listina, zachovaná v odpise Turčianskeho konventu z r. 1312 je dnes uložená v archíve Rím.-kat. farského úradu v Ponikách (priložená je tiež novodobá transkripcia a preklad od neznámeho autora). V autenticknej listine sa doslova hovorí o "... *Capellam in honorem beati Johannis Evangelistae*..." Okolnosti zmeny patrocínia na dnešné (sv. František Serafínsky) budú zaujímavé práve v súvislosti s nástennými maľbami; tejto otázke sa budem venovať neskôr.

<sup>9</sup> HUDÁK, J.: *Patrocíniá na Slovensku*. Bratislava 1984, s.120, 417; - TROCHTA, J.: *Zoznam fár Slovenska, zostavený na základe veľkého registra pápežských kolektorov o zaplatených desiatkoch, ktoré pápežská kúria v Avignone predpísala užívateľom cirkevných benefícií v Uhorsku 1332-1337*. Rkp., uložený v Dokumentačnom odd. Ústavu Historických vied SAV v Bratislave. Časť X. - Zvolenská župa, s.32 n.; - ZEMKO, c.d. (v pozn.3), s.28; - SLÁVIK, c.d. (v pozn.5), s.667.

<sup>10</sup> MIŠÍK, c.d. (v pozn.1), s.13

<sup>11</sup> JANČULA, V.: *Archív mestečka Ponik 1282-1885. Inventár*. Št. okresný archív Banská Bystrica 1976, s.1; - porov. tiež ZOLNAY, c.d. (v pozn.7), s.39, s odvolaním sa na ORTVAY, T.: *Magyarország egyházi földleírása a XIV.század elején, I*. Budapest 1891, s.51.

<sup>12</sup> BIATHOVÁ, K. - ÚRADNÍČEK, V.: *A zólyom megyei Pónik (Poniky) r.k. templomának feltárása*. In: *Művészeti Zsigmond király korában 1387-1437* (kat. výstavy) Budapest 1987, s.301.

<sup>13</sup> Aj napriek kontradikcii s pojmom *capellam* v zakladacej listine. To, že všetky tri priestory tvoria intaktný celok, dokázal reštaurátorský prieskum - ÚRADNÍČEK, V.: *Poniky, kostol sv. Františka Serafínskeho. 1.etapa reštaurovania. 1972-1975* (Protokolárny záznam uložený na r.k. fare v Ponikách.) s.14, 16; - DVOŘÁKOVÁ, V. - KRÁSA, J. - STEJSKAL, K.: *Zpráva o průzkumu středověkých nástenných maleb na Slovensku za rok 1961*. Umění, 10, 1962, s.264 - mylne predpokladajú, že pôvodnou stavbou je len sakristia. - Rovnako SLÁVIK, c.d. (v pozn.5), s.667.

<sup>14</sup> Maľby v kaplnke sú datované nápisom na severnej stene lode, ktorý patrí k maľbám cyklu *Ladislavskej legendy* z rovnakej vrstvy: *Anno domini. m. d. octano. factum. est. hoc opus. dealbacionis. huius. ecc[lesi]e. in. t[em]p[or]e. do[m]ini. laur[ent]ii. pleban[i]. [operi?]s. q[uam]. huius. ecc[lesi]e. per. ma[g]ister. michael. de[...]*. Ide o *Arbor Vitae* s martýriom 10 000 mučeníkov z hory Ararat a scénu z legendy o sv. Uršule a ďalej o postavu biskupa na severnej stene kaplnky. K *Ladislavskej legende* - LÁSZLÓ, G.: *A Sz. László-legendá középkori falképei*. Budapest 1993, s.139 n. Maľby tejto vrstvy nedosahujú ani priemernú dobovú kvalitu; preto sa im v rámci tejto štúdie nebudem viac venovať. - Porov. tiež BIATHOVÁ - ÚRADNÍČEK, c.d. (v pozn.12), s.309.

<sup>15</sup> Do slovenskej umeleckohistorickej literatúry ponické nástenné maľby uviedol WAGNER, V.: *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku*. Trnava 1930, s. 101. Datuje ich, spolu s maľbami v Čeríne, na začiatok 15. storočia. Iniciačnú úlohu pri ich vzniku prisudzuje Banskej Bystrici, ako silnému a bohatému centru obchodu a priemyslu v 14. a 15. storočí. Jeho názor bez zmien preberá RADOCSAY, D.: *A középkori Magyarországi falképei*. Budapest 1954, s.48, 197.

DVOŘÁKOVÁ - KRÁSA - STEJSKAL, c.d. (v pozn.13), s.258-274 zakladacou listinou spomínanú stavbu stotožňujú s dnešnou sakristiou a okolo roku 1400 predpokladajú novostavbu. Autori usudzujú, že maliar vychádzal z tabuľovej maľby (s.265). V tejto súvislosti uvádzajú tabuľu s prorokom Jeremiášom z Poník. Uvažujú o nepochybne mladšom pôvode nástenných malieb, v ktorých jednostranný dekoratívizmus ustupuje novým, realistickejšími tendenciami stredoeurópskeho maliarstva od dvadsiatych rokov 15. storočia.

Blízke slohové analógie nachádzajú medzi ponickými maľbami a oltárom z Hronského Beňadika z prvej tretiny 15. storočia (s.266). Za najvýraznejšiu umeleckú osobnosť tohto času považujú *Majstra Rajhradskej archy*, ktorý údajne v najväčšej miere zapôsobil na maliara oltára z Hronského Beňadika. Od moravského maliarstva odlišuje nástenné maľby údajne ich smelý celkový rozvrh a dekoratívny účinok, jednoduchosť, ale aj väčšia výraznosť a monumentalita. Práve tieto odlišnosti považujú autori za doklad a merítko kultúrnej sily západoslovenského prostredia, ktoré sa aktívne podieľalo na stredoeurópskom prúde maliarstva v prvej tretine 15. storočia. (Z formulácie nie je jasné, či širšia umelecko-historická situácia západného Slovenska, ktorú autori naznačili, vyplýva z hodnotenia kvality malieb oltára z Hron. Beňadika, alebo historickej situácie, reprezentovanej osobnosťami *Stibora* zo *Stiboric*, alebo *Petra Čecha* z *Levic*, ktorých bez výraznejších súvislostí s umeleckým vývinom spomínajú v predchádzajúcej časti správy, venovanej všeobecným predpokladom českého umeleckého vplyvu na umenie na Slovensku. (Tamtiež, s.262-263)

K. STEJSKAL (*K obsahovej a formovej interpretácii stredovekých nástenných malieb na Slovensku*. In: *Zo starších výtvarných dejín Slovenska*. Bratislava 1965, s.181-182) ponické maľby zahŕňa spolu s maľbami v *Ludrovej* do pôsobenia českých vplyvov na prelome 14. a 15. storočia, súvisiacich s vlá-

#### POZNÁMKY

<sup>1</sup> Porov. ŽÁRY, J.: *Zvolenský župan Rytier Donč a jeho stavebná aktivita na strednom Pohroní*. Rkp. štipendijná práca, nestr. Kat. heslo *Poniky*, Čerín. K magistrovi Dončovi porov. - MIŠÍK, M.: *K otázkam osídlenia Zvolena*. In: *Historický zbor-*



dou Žigmunda Luxemburského. Malby nad klenbou presbytéria (sic!) datuje do roku 1420-30.

K niektorým problémom spojeným s ponickými nástennými malbami sa vyjadri J. BAKOŠ (*Počiatky gotického tabuľového maliarstva na Slovensku*. Kandidátska dizertačná práca, SAV Bratislava, 1970). Otázku vzájomného vzťahu medzi tabuľou s prorokom Jeremiášom a nástennými malbami nerieši. Myšlienku nahodenú trojicou pražských medievalistov, o súvislosti malieb oltára z Hronského Beňadika a ponických nástenných malieb, upravuje Bakoš v zmysle príslušnosti k rovnakej slohovej orientácii, avšak bez kauzálneho vzťahu. Na rozdiel od Hronskobeňadického oltára, ktorého slohovým východiskom bol západoeurópsky orientovaný prúd českej knižnej maľby počiatku 15. storočia, pre nástenné maľby v Ponikách bola, podľa neho, z českého umenia rozhodujúca neskorá fáza domáceho krásneho slohu, pri vyústení do žánrového realizmu, reprezentovaná Hazenburským misálom a neskôr hlavne archou z Rajhradu (s.272). DVOŘÁKOVÁ, V.- KRÁSA, J.- STEJSKAL, K. (*Stredoveká nástenná maľba na Slovensku*. Praha - Bratislava 1978) čerpajú väčšinu poznatkov, týkajúcich sa ponických malieb zo svojej správy z roku 1962. V úvodnej časti knihy ich zahŕňajú do prúdu stredoeurópskej orientácie nástenných malieb na Slovensku, dominujúcej predovšetkým v mestách v prvej tretine 15. storočia (s.59). Malby na klenbe kostola považujú za mladšie ako tabuľu s prorokom Jeremiášom (nie je jasné, či majú autori na mysli klenbu presbytéria, alebo chybou v tlači je zapríčinená zmena textu z pôvodného "nad klenbou" - s.60). Prekonaný jednostranný dekoratívizmus krásneho slohu v nástenných malbách ustupuje realistickejšími tendenciami, ktoré sa prejavujú v patetickej atmosfére výjavu Oplakávania a "psychickej účasti postáv charakteristických typov s výrazom bolesti". Autori konštatujú slohovú nejednotnosť malieb. Na základe niektorých formálnych vlastností usudzujú, že "tvorcovi malieb sa nedotklo ani nástenné maliarstvo talianizujúceho smeru" (s.60). K. Stejskal, autor monografickej časti v katalógu (s.131-132), okrem resumovaných predošlých poznatkov maľby datuje do obdobia okolo, alebo po roku 1420. Pravdepodobne opäť zásluhou tlačovej chyby v úvode knihy, v protiklade voči svojmu predošlému tvrdeniu autor podotýka, že "maliarovi nebolo ľahostajné ani nástenné maliarstvo ovplyvnené Talianskom" (s.132).

L. ZOLNAY (c.d. v pozn.7 - Text je poslednou časťou rozsiahlej štúdie, uverejnenej v časopise *Ars Hungarica*: I. - AH 1975/1, s.19 n.; II. - AH 1977/2, s.203 n.; III. - AH 1978/2, s.179 n.) sa okrem historických okolností, spojených s mecenášstvom stavebnej činnosti vo Zvolenskej župe, dotkol aj nástenných malieb kostola v Ponikách. Stavbu datuje na základe zakladacej listiny do roku 1310-12. Malby v lodi považuje za staršie ako v kaplnke. Datovanie výjavu Oplakávanie na východnej stene lode posúva do 14. storočia a maľbu posudzuje v súvislosti s umením talianskeho trecenta (s.45). Týmto sa dostáva k malbám okolitých kostolov a spolu s Čerínom a Zolnou ich datuje do obdobia okolo roku 1370. Autori boli údajne maliari činní v hornom Uhorsku medzi rok-

mi 1340 až 1370, vďačiaci za svoju umeleckú orientáciu talianskym dielňam, pracujúcim v centrách Uhorska - Ostrihomy, Budína a Visegráde.

Zolnay usudzuje, že táto vrstva malieb vznikla ešte počas vlastníctva Poník členmi rodiny Kürtösiovcov, ktorí už v roku 1376 Poniky ani Čerín neobývali, lebo ich vymenili s kráľom za územia v oblasti Hontu (s.42). Pri maľbách, ktoré vznikli po roku 1376 (má asi na mysli výzdobu kaplnky a neskorogotický oltár v nej, ale aj tabuľu s prorokom Jeremiášom), teda v období, keď boli Poniky vlastníctvom kráľa, Zolnay uvažuje o možnej kráľovskej donácii, nakoľko v Ponikách je archívne doložených niekoľko rodín kráľovských slobodníkov (s.44-46). Na úkor sprostredkovacej funkcie stredoslovenských banských miest v logickom dôsledku týchto hypotéz uprednostňuje autor pozíciu Ostrihomu, Budína a Visegrádu.

Zolnay však preceňuje podobnosti ponickej vrstvy z r. 1415 (v tom čase ešte nebol odkrytý datovací nápis - považujú ich teda za staršie), konkrétne scény Oplakávania, s malbami v Zolnej a v Čeríne (rovnako samotný pomer medzi Čerínom a Zolnou). K atribúcii do zhodného okruhu prišlo s jediným cieľom - dokázať vo všetkých troch prípadoch rovnaký donátorský okruh - potomkov rodiny Kürtösiovcov, pôvodných majiteľov územia.

Prvým pokusom o ikonografický rozbor je krátka stať maďarskej bádateľky É. SZMODISNÉ-ESZLÁRY: *A Póniki r.k. templom egyik 15. század elejéről való falfestményének ikonografiai értelmezéséről*. *Művészettörténeti Ertesítő*, 1982, s.223-224; - ktorá je, vzhľadom k stavu odkrytia nástenných malieb v čase publikovania štúdie, venovaná len analýze jedného výjavu na východnej stene lode. Na základe Panofského štúdie (PANOFSKY, E.: *Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzmanns" und "Maria Mediatrice"*. In: *Festschrift für M.J. Friedländer*. Leipzig 1927, s.281 n.) ho identifikuje ako motív dvojitej Intercessie, ktorého pôvod Panofsky našiel v iluminovaných rukopisoch *Speculum humanae salvationis* zo 14. storočia. Autorka nachádza ikonografickú analógiu v tabuľovej maľbe z Heilsbronnu z obdobia okolo roku 1370. Ďalej sa venuje porovnávaniu jednotlivých postáv oboch obrazov. Zhody nachádza v textoch nápisových pásoch, ktoré sa jej vďaka obrazu z Heilsbronnu podarilo čiastočne zrekonštruovať. Údajne sú priamymi citáciami textu XXXIX. kapitoly *Specula*. Následne predpokladá, že početné rukopisy SHS boli v Uhorsku v priebehu 14. a 15. storočia známe a slúžili ako predlohy pre nástenné maľby. Na základe ponických usudzuje, že rukopisy boli bohato iluminované.

Na Zolnayove výsledky nadväzuje K. Biathová v knihe o stredovekých malbách na Liptove (BIATHOVÁ, K.: *Maliarske prejavy stredovekého Liptova*. Bratislava 1983, s.41, 44). Úzke vzťahy medzi rodinami zo zemianskeho rodu Kürtösiovcov, vlastníacimi majetky vo zvolenskej, turčianskej a liptovskej župe, považuje za dôvod predpokladu o totožnej dielni maliarov ponického a ludrovského kostola. Vedú ju k tomu okrem toho aj niektoré zhody medzi malbami oboch kostolov. Rozdiely medzi malbami v Ponikách a v Ludrovej vysvetľu-

je niekoľkoročným odstupom medzi nimi, pričom ponické kladie "bližšie k slohovým východiskám z počiatku 15. storočia" (c.d., s.44).

Veľká syntéza uhorského gotického umenia *Magyarországi művészet 1300-1470 körül* (zost. E. MAROSI, Budapest 1987, s.610-611) sa venuje ponickým nástenným maľbám, zahrňujúc ich do podkapitoly, zaoberajúcej sa štýlovými vzťahmi internacionálnej gotiky v strednej Európe. É. Eszláry tu len sumarizuje svoje publikované poznatky, s vysokým hodnotením ojedinelosti ikonografického motívu kombinovanej (dvojitej) Intercessie. Napriek tomu, že v období pred vydaním práce bola väčšina malieb - ako v lodi, tak v presbytériu - už odkrytá, autorka registruje z novších skutočností iba existenciu datovacieho nápisu (1415).

Najrozsiahlejšou a zároveň najaktuálnejšou dosiaľ publikovanou prácou, týkajúcou sa nástenných malieb v Ponikách je už citovaná štúdia K. BIATHOVEJ a V. ÚRADNÍČKA: *A zólyom megyei Pónik (Poniky) r.k. templomának feltárása v katalógu výstavy Művészet Zsigmond király korában 1387 - 1437* (Budapest 1987, zv.I., s.301-311). Stavbu na základe údajov v inventári archívu mestiečka Poniky v ŠOKA v Ban. Bystrici datujú rokom 1323. Otázku pôvodnej kaplnky sv. Jána nechávajú otvorenú, s upozornením na sondu, pri ktorej V. Úradníček neďaleko juhovýchodného rohu vonkajších stien kostola našiel pozostatky kamenného múru v smere sever - juh, ktorý by mohol byť zvyškom staršej stavby kaplnky (s.309, pozn.6). Zmenu patrocínia na sv. Františka Serafínskeho predpokladajú až po definitívnom znovuzískaní kostola katolíckou cirkvou (s.302). Pôvod neskorogotickéj kaplnky datujú rokom 1478, podľa nápisu na severnej stene lode.

Chronologickú postupnosť malieb autori sledujú nasledovne: Za najranejšie považujú maľby na vnútorných stenách víťazného oblúka - postavy prorokov, múdre a pochabé panny. Pre ich "vzdušnú štíhlosť, držanie tela do S, absolútnu absenciu priestorovej hĺbky, zároveň aj odmietnutie obrysového maľovania a vnútornej kresby" ich charakterizujú ako variantu zaalpského kresebného štýlu a datujú ich do päťdesiatych rokov 14. storočia (s.303). Do druhej polovice 14. stor. zaraďujú zvyšky exteriérových malieb - sv. Krištofa na západnej fasáde a Ukrižovanie na severnej fasáde sakristie. V interiéri bola v druhej polovici 14. storočia zvýraznená italizujúca tendencia, a to v troch etapách: Prvá je na východnej stene presbytéria zastúpená obrazom so sv. Katarínou a ďalšou neznámou postavou. Ako pravdepodobné k nemu priradujú obrazy východnej steny lode po stranách víťazného oblúka (prístavbu oboch menz datujú do druhej polovice 14. storočia).

Z druhej etapy by mala byť maľba so sv. Jurajom s drakom, sledujúca domácu tradičnú schému. Do tesnejších súvislostí ju Biathová kladie s malbami v Šiveticiach (s.304). V ďalšej etape nasledovali údajne 3 až 4 obrazy pod obrazom so sv. Jurajom, ktoré boli pri prebúraní prechodu do kaplnky zničené. Zachovaný fragment s ležiacou ženskou figúrou identifikujú ako Narodenie Krista (Márie?). Maliara obrazu stotož-

ňujú s majstrom výjavu Posledného súdu v Čeríne. Chronologicky za túto vrstvu patrí maľba Troch kráľov na severnej stene presbytéria, ktorá ostala neodkrytá a viditeľná bola len po navlhčení (s.304). Za dominantnú vrstvu považujú Biathová a Úradníček obrazy z roku 1415 v krásnom slohu internacionálnej gotiky.

Ďalej venujú pozornosť otázkam spojeným s rozlúštením nápisu a formulácie "ad laudem domini Zolnie", v ktorej predpokladajú osobnosť mecenáa kostola. (Nápisy prepísal J. Kupča.) Biathová konfrontuje nápis s poznatkami L. Zolnaya o vlastníctve ponického majetku potomkami zvolenského magistra Filipa. - c.d., s.305, (pozn.18)

Upozorňujú tiež na detail strieborného plátkovania na niektorých miestach klenby (hviezdy, nimbus tróniaceho Krista). Tento, údajne ojedinelý detail, interpretujú v spojitosti s jeho použitím aj na maľbe sv. Juraja s drakom v Čeríne, v súvislosti s baníckym prostredím. Aj v rámci známych ikonografických kompozícií je na maľbách v lodi niekoľko ojedinelých prvkov. Ako príklad uvádzajú autori prítomnosť kľačiacieho pápeža na maľbe Živého kríža. Obraz uprostred steny na opačnej strane víťazného oblúka považuje za spodobenie rodiny donátora, prihovárajúcej sa Ježiškovi v náručí svojej matky, ktorý významovo súvisí s motívom Intercessie (s.308, 311, pozn.27). Obsahové východisko malieb tejto skupiny vidí Biathová v súhlase so Szmodisné-Eszláry v stredovekých rukopisoch *Speculum...* K. Biathová ale predpokladá miestnu tvorbu maliarskych programov, resp. ich variabilitu. Slohové vzťahy sleduje v súvislosti s českým maliarstvom okolo roku 1400, sprostredkovaným moravskou tabuľovou a knižnou maľbou (bez bližšej špecifikácie). Maľby vrstvy 1415 sú rozdelené na základe odlišností v kresbe, prítomnosti alebo absencie kontúry, inej techniky maľby, medzi štyroch majstrov. Biathová ďalej dochádza k presvedčeniu, že české a moravské vplyvy sa na území Slovenska udomácnili aj pred rokom 1427 (Hron. Beňadik) a dokonca pred rokom 1415. Nástenné maľby v Málnicrave sú dôkazom ich rozšírenia na území celého Uhorska.

K. Biathová na záver pripomína dielenskú závislosť malieb v Ludrovej na ponických, s odkazom na svoju staršiu prácu. Do poslednej vrstvy, pochádzajúcej z roku 1478 (datovanie podľa nápisu), zahŕňajú autori legendu o sv. Ladislavovi spolu s malbami v kaplnke a štýlovo ich charakterizujú ako prímítívne spracovanie predlôh (s.309).

M. TOGNER (*Stredoveká nástenná maľba na Slovensku. Súčasnosť poznania. Addenda et corrigenda*. Bratislava 1988; s.14) vyslovuje súhlas s Biathovej zistením súvislosti medzi malbami v Ponikách a Ludrovej. V katalógu nástenných malieb venuje, vzhľadom na stav odkrytia v čase jeho vzniku (1982-86), Ponikám prekvapivo malú pozornosť. Uvádza len časti malieb na východnej stene lode: Oplakávanie Krista (Ukladanie do hrobu), *Imago Pietatis*, postavy Boha Otca, Márie a sv. Jána. Na stenách presbytéria len zachované fragmenty malieb v dvoch pásoch nad sebou a ornamentálny sokeľ. Rozsiahlejšiu sondáž vykonal v r.1961 P. Fodor. V r.1975 M. Mariáni odkryla a reštaurovala maľbu scény sv. Uršuly

medzi Hunmi v kaplnke. Podľa autora však "tieto maľby nesúvisia so stredovekým maliarskym prejavom". Ostatné spomínané maľby datuje do prvej štvrtiny 15. storočia (s.81).

- <sup>16</sup> Maľby kostola boli reštaurované od roku 1971. Okrem malieb v kaplnke ich reštaurovali študenti VŠVU v Bratislave v rámci svojich ročníkových a diplomových prác pod vedením V. Úradníčka. Dokumentáciu tvoria preto väčšinou diplomové práce, uložené v archíve Katedry reštaurátorskej tvorby VŠVU v Bratislave a na Rím.-kat. farskom úrade v Ponikách, ako aj prieskumové správy: ÚRADNÍČEK, c.d. (v pozn.13); - NEMEC, M.: *Gotické nástenné maľby v r.k. kostole sv. Františka Serafínskeho v Ponikách*. Dipl. práca, VŠVU Bratislava 1983; - ďalej SLADKOVSKÁ, Z. (1985) - LAJDA, S. (1985) - ŠTROMPACH, L. (1986) - FARDOVÁ, E. (1986) - ŠTROMPACHOVÁ, Š. (1986) - IVAN, O. (1987) - CSUDAI, I. (1987);
- <sup>17</sup> Zo starších vrstiev boli pri prieskume nájdené len fragmenty konsekračných krížov. Nevidím dôvod prečo považovať maľby na triumfálnom oblúku (Múdre a pochabé panny, postavy prorokov) za najstaršie, ako sa domnievajú BIATHOVÁ - ÚRADNÍČEK, c.d. (v pozn.12) s.303, kde ich datujú do polovice 14.stor. Tieto maľby podľa všetkých znakov vznikli zároveň s väčšinou ostatných v roku 1415 a sú dokladom regotizačných tendencií krásneho slohu.
- <sup>18</sup> BIATHOVÁ - ÚRADNÍČEK, c.d. (v pozn.12), s.304
- <sup>19</sup> Porov. (Herder) *Lexikon der christlichen Ikonografie VII*. Rom - Freiburg - Basel - Wien 1974, s.179. Mladšia maľba nad týmto obrazom - Kľaňanie troch kráľov (z r.1415), v určitom zmysle túto domnienku relativizuje: ak by bola v obsahovom vzťahu k staršiemu obrazu. Oba boli totiž zrejme i po r.1415 exponované. (Akokoľvek sú tu možnosti ikonografickej analýzy ohraničené, naznačený popis dovoľuje uvažovať aj o téme Narodenia Márie.)
- <sup>20</sup> BIATHOVÁ - ÚRADNÍČEK, c.d. (v pozn.12), s.304
- <sup>21</sup> Zničené nástenné maľby z Čerina sú reprodukované v katalógu výstavy *Umění na Slovensku. Odkaz země i lidu*. (Red. K. ŠOUREK), Praha 1938, obr.263, 267, 268.
- <sup>22</sup> DVOŘÁKOVÁ, V.- KRÁSA, J.- STEJSKAL, K.: *Stredoveká nástenná maľba na Slovensku*. (ďalej citované ako SNMS) Praha - Bratislava 1978, s.86, 126.
- <sup>23</sup> Tamtiež, s.56
- <sup>24</sup> V maľbách oboch kostolov prevládajú teplé červené, ružové a okrové tóny, v Čerine umocnené pôsobivým kontrastom s malachitovou zeleňou a pôvodne zlatenými svätožiarami.
- <sup>25</sup> SNMS, c.d. (v pozn.22), s.83-87
- <sup>26</sup> Tamtiež, s.126 n.
- <sup>27</sup> Tamtiež, s.85
- <sup>28</sup> PROKOPP, M.: *Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe, particularly Hungary*. Budapest 1983, s.98, 146, 170; - Porov. tiež autorkin príspevok *Bemerkungen zur Malerei in Ungarn in 14. u. 15. Jh.* In: Die Parler und der schöne Stil. Europäische Kunst unter den Luxemburgern, IV. Köln 1980, s.142-143. (Katalóg a zborníky ďalej cit. ako Parler I.-V.)
- <sup>29</sup> TOGNER, M.: *Stredoveká nástenná maľba na Slovensku. Adenda et corrigenda*. Bratislava 1988, s.37

<sup>30</sup> Tamtiež, s.74

- <sup>31</sup> DVOŘÁKOVÁ, V.: *Talianske vývinové prúdy stredovekej nástennej maľby na Slovensku*. In: Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1965, s.239. Porov. tiež odlišné stanovisko v SNMS, c.d. (v pozn.22), s.39 n.
- <sup>32</sup> Čerínske maľby k siensko - neapolským vzorom odkazuje už WAGNER, V.: *Stredoveké nástenné maľby v Čerine*. In: Umenie dávne i nedávne. Výber z diela V. Wagnera. Bratislava 1972, s.57-58 (štúdia pochádza z rokov 1944 - 1948).
- <sup>33</sup> DVOŘÁK, M.: *Byzantinischer Einfluß auf die italienische Miniaturmalerei des Trecento*. In: Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte. München 1929, s.45 n.; - K neapolskému umeniu za vlády Anjouovcov vyšli dve základné knihy - BOLOGNA, F.: *I pittori alla corte angiona di Napoli 1266-1414*. Roma 1969 a LEONE DE CASTRIS, P.: *Arte di corte nella Napoli Angiona*. Firenze 1986. Umelecko-historický profil anjouovského dvora stručne naznačuje aj SCHMITT, A.: *Apokalypse des Robert von Anjou*. Pantheon XXVIII (1970) s.475 n.
- <sup>34</sup> BOLOGNA, c.d. (v pozn.33), s.115 n.; - LEONE DE CASTRIS, c.d. (v pozn.33), s.239 n., 313 n.; - VASARI, G.: *Životy najvýznamnejších maliřů, sochařů a architektů I*. Praha 1976, s.134-135.
- <sup>35</sup> K mnohým súvislostiam medzi kultúrou oboch centier porov. DVOŘÁK, c.d. (v pozn.33), s.59 n.; - LEONE DE CASTRIS, c.d. (v pozn.33), s.408 n.; - Neapolský dvor bol v umeleckej oblasti otvoreným centrom a je doložených veľa konkrétnych súvislostí jeho kontaktov s Avignonom, ale i toskánskymi mestami, alebo Benátkami. Ako príklad týchto zložitých kultúrnych vzťahov môže byť uvedená literárna a diplomatická aktivita Paolina Veneta v službách Karola z Anjou, ktorá sa rozvíjala medzi Avignonom, Benátkami a Neapolom a z obdobia ktorej pochádzajú obe Paolinove najvýznamnejšie svetové kroniky *Chronologia Magna a Satyrica historica*. - DEGENHART, B. - SCHMITT, A.: *Marino Sanudo und Paolino Veneto. Zwei Literaten des 14. Jh. in ihrer Wirkung auf Buchillustrierung und Kartographie in Venedig, Avignon und Neapel*. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 1973, s.1 n.; - Siena, Neapol a Avignon boli koniec-koncov spojené i umeleckým pôsobením Simone Martiniho a ďalších maliarov.
- <sup>36</sup> Cenným príspevkom k otázke neapolských umeleckých vplyvov v strednej Európe, presnejšie k vzťahu medzi Prahou a Neapolom je štúdia PUJMANOVÁ, O.: *Maliřství doby Karlovy a Neapol*. Umění, 27, 1979, s.30 n.; - Porov. tiež ŠNIEŽYŇSKA-STOLOT, E.: *Wpływy francuskie a wpływy neapolitańskie w Europie środkowej w w. XIV*. Biuletyn historii sztuki, XLII, 1981, s.223 n.
- <sup>37</sup> Pre nás sú podstatné hlavne pre Ducciove obrazy charakteristické tváre (sv. Agneša a sv. Katarína) na sienskej Maesta'. - Porov. CATTANEO, G. - BACCHESECI, E.: *L'Opera completa di Duccio*. Milano 1972, Tab. XVI, XVII.
- <sup>38</sup> Nie je možné v rozsahu tejto štúdie presnejšie vymedziť mieru vplyvu florentského, resp. toskánskeho maliarstva trecenta na štýl malieb našej skupiny. K jeho situácii porov. ANTAL,

- F.: *Florentské maliřství a jeho společenské pozadí*. Praha 1954.; - MEISS, M.: *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton 1951; - SCHLOSSER, J. von: *Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura*. In: Jahrbuch der Kunsthst. Samml. des Allerhöchsten Kaiserhauses. XVII (1896) s.13 n.
- <sup>39</sup> Teda malieb, ktoré za rozhodujúce považuje Dvořáková (SNMS, c.d. v pozn.22, s.85-86). Spomeňme napríklad len maliarske celky v Pompose, z okruhu Pietra da Rimini a Vitale da Bologna, ktorých súvislosť je však len všeobecná.
- <sup>40</sup> Porovnávací materiál k oboj dôležitým vrstvám malieb v Ponikách zahŕňa niekoľko desiatok príkladov; pochopiteľne tu môže byť spomenutý a reprodukován len jeho zlomok.
- <sup>41</sup> London, British Museum, Ms. Royal 6.E.IX.; - ÖNB Wien, cod. ser. 2639; - Firenze, Biblioteca Nazionale, Ms. B.R.38. Za zmienku pri londýnskom rukopise stojí, že sa už raz v súvislosti s nástennou maľbou na Slovensku objavil; a síce v práci TOGNER, c.d. (v pozn.29) s.17, kde ho autor - myslím, oprávnenne prirovnáva k maľbám v Starej Haliči.
- <sup>42</sup> Z literatúry porov. hlavne SCHLOSSER, c.d. (v pozn.38) s.19 n., ktorý považuje viedenskú a florentskú kópiu za východisko Giustových nástenných malieb v padovskej kaplnke San Agostino degli Eremitani. Von Schlosser za miesto vzniku rukopisov považuje pisársku dielňu kráľa Róberta v Neapoli, pričom zároveň upozorňuje na ich toskánsky charakter; - MAZAL, O. - UNTERKIRCHER, F.: *Katalog der abendländischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek "Series nova", T. 2/1*, Wien 1963, s.302 n. (rukopis považujú za toskánsku prácu z obdobia okolo 1340); - DEGENHART, B. - SCHMITT, A.: *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300 - 1450*. T. I, Bd.I. Berlin 1968, s. 55 n.; - DEGENHART - SCHMITT, c.d. (v pozn.35), s. 98 obhajujú svoj starší názor o neapolskom pôvode rukopisu. Podobne tiež SCHMITT, c.d. (v pozn.33); - SONNAY, Ph.: *La Politique artistique d'Cola di Rienzo*. Revue de l'art, 1982, s.39 n. pokladá rukopis za toskánsky, z okruhu Pacina di Bonaguiddo, resp. Taddea Gaddiho a na základe analogickej ikonografie predpokladá, že iluminátori z tejto dielne partili k maliarom "verejných obrazov" počas tribunátu Colu di Rienza v Ríme (rovnako ANTAL, c.d. v pozn.38, s.202). Hypotézu o neapolskom pôvode rukopisu odmieta priamo BOLOGNA, c.d. (v pozn.33), s.353. - LEONE DE CASTRIS, c.d. (v pozn.33), s.457 sa s odvolaním na novšiu literatúru prikláňa k názoru Bolognovmu.
- <sup>43</sup> DEGENHART - SCHMITT, c.d. (v pozn.42), obr.88
- <sup>44</sup> SONNAY, c.d. (v pozn.42), obr.3
- <sup>45</sup> ŠOUREK, c.d. (v pozn.21), obr.267
- <sup>46</sup> DEGENHART - SCHMITT, c.d. (v pozn.42), obr. 91
- <sup>47</sup> Z neapolských maliarov ich často uplatňoval Roberto d'Oderisio - LEONE DE CASTRIS, c.d. (v pozn.33), obr. 56-58, s.394.
- <sup>48</sup> Berlin, Kupferstichkabinett, Ms. 78 E 3. Vznikla okolo r. 1350-60. - WESCHER, P., *Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen - Handschriften und Einzelblätter des Kupferstichkabi-*

- netts der Staatl. Museen Berlin*. Leipzig 1931, s.54 n.; - tiež SCHMITT, c.d. (v pozn.33).
- <sup>49</sup> ÖNB Wien, cod. 1921. - Z literatúry hlavne: HERMANN, J.H.: *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich*. T. VIII/V. Leipzig 1930, s.231 n.
- <sup>50</sup> Tamtiež, Taf. CII, obr.2
- <sup>51</sup> Biblia (ÖNB Wien, cod. 1191) pochádza údajne z rovnakej dielne, ako Hodinky kráľovnej Johanny I. (HERMANN, c.d. v pozn.49, s.250 n.). - Porov. tiež SCHMITT, c.d. (v pozn.33), obr.22.; - LEONE DE CASTRIS, c.d. (v pozn.33), s.384; - BOLOGNA, c.d. (v pozn.33), s.275 n., obr. VI - 62-66 (76-81).
- <sup>52</sup> Napríklad fol. 9r., 19v. (HERMANN, c.d. v pozn.49 - Taf. CVII, CX) alebo fol. 145v.
- <sup>53</sup> VASARI, c.d. (v pozn.34), s.134-135; - LEONE DE CASTRIS, c.d. (v pozn.33), s.313 n., s.384; - ANTAL, c.d. (v pozn.38), s.110; - PLOTZEK, J.M.: *Bilder zur Apokalypse*. In: Parler III. (c.d. v pozn.28), s.200.
- <sup>54</sup> Tamtiež, s.195 n. (o.i. ovplyvnili údajne i cyklus v Kaplnke P. Márie na Karlštejne).
- <sup>55</sup> Roku 1308 na uhorský trón zasadol po rozsiahlych diplomatických ale i dynasticko-strategických jednaniach syn Róberta Martella, Karol Róbert z Anjou. Po jeho smrti v roku 1342 to bol zase jeho syn - Ludovít Veľký, ktorý vládol až do nástupu Luxemburgovcov (1382). Z najnovšej literatúry porov. predovšetkým BREZOVÁKOVÁ, B.: *Politický zápas Anjouovcov o uhorskú korunu*. Historický časopis, 39, 1991, s.569 n.
- <sup>56</sup> K celkovej situácii porov. MAROSI, E.: *Die Europäische Stellung der Kunst der Anjouzeit in Ungarn*. In: Alba Regia XXII (1985) s.39 n., hlavne s.44 n.; - Dôkazom podobných záujmov je o.i. aj maľba Korunovacie Karola Róberta z Anjou v Spišskej Kapitule z roku 1317. - TOGNER, M.: *Monumentálna nástenná maľba na Spiši 1300 - 1550*. In: ARS 2/1992, s.112 n.
- <sup>57</sup> BOLOGNA, c.d. (v pozn.33), s.231. Časť z nich daroval svojmu dvornému fyzikovi Conversinovi da Ravenna. - Porov. DERCSÉNYI, D.: *The Illuminated Chronicle and its Period*. In: The Hungarian Illuminated Chronicle. Budapest 1969, s.42.
- <sup>58</sup> Dnes je uložená v Széchényi Nemzeti Könyvtár v Budapešti (Cimae. 404) - DERCSÉNYI, c.d. (v pozn.57), s.39 n.; - Dercsényi sa okrajovo dotkol i potenciálnych súvislostí medzi uhorskou nástennou maľbou a ilumináciami kroniky (s.52). - BERKOVITS, I.: *Die Kunsthistorische Bedeutung der Bilderchronik*. In: Die Ungarische Bilderchronik, Budapest 1961, s.51 n. Autorka neapolským vplyvom neprpisuje veľký význam a maľby v orientácii na talianske trecento označuje za "eklektické"; - porov. tiež WAGNER, c.d. (v pozn.32), s. 57; - DVOŘÁKOVÁ, V. - FODOR, P.M. - STEJSKAL, K.: *K vývoji stredoveké nástenné maľby v oblasti gemerské a malohontské*. Umění, 6, 1958, s.340 n.
- <sup>59</sup> Dôkazom neapolskej orientácie budínskeho dvora je v období Ludovítovvej vlády tiež donácia Uhorskej kaplnky v cisárskom kostole v Aachen z roku 1367. - ŠNIEŽYŇSKA-STOLOT, E.: *Andegaveńskie dary zlotnicze z herbami polskimi w*



- kaplidy Węgierskiej w Akwizgranie. In: Folia Historiae Artium 11, 1975, s.21 n.
- <sup>60</sup> Bolo to najmä v letných mesiacoch - napríklad v júli 1348, koncom leta 1359, v júni 1360 a ďalej v rokoch 1363, 1369, 1380 a 1381. - Porov. ORAVSKÝ, H.: *Slovenská Lupča*. Martin 1990, s.168.
- <sup>61</sup> TOGNER, c.d. (v pozn.29), s.17
- <sup>62</sup> BIATHOVÁ - ÚRADNÍČEK, c.d. (v pozn.12), s.304
- <sup>63</sup> TOGNER, M.: *Stredoveká nástenná maľba v Gemerí*. Bratislava 1989, s.72 n., s.186
- <sup>64</sup> Tamtiež, s.76, 172. - Porov. PROKOPP, c.d. (v pozn.28, 1983) s.156; - SNMS, c.d. (v pozn.22), s.97.
- <sup>65</sup> Transkripciu nápisu uvádzajú BIATHOVÁ - ÚRADNÍČEK, c.d. (v pozn.12), s.310 - s chybou v letopočte (autorom prepisu je dr. J. Kupča zo ŠOBA v Banskej Bystrici).
- <sup>66</sup> Zsvätenie oltára sv. Jánovi Krstiteľovi (!) uvádza SLÁVIK, c.d. (v pozn. 5), s. 667; - porov. tiež pozn.8.
- <sup>67</sup> Datovanie sa pohybuje medzi 1410 - 1420. - Z literatúry porov. hlavne: BAKOŠ, c.d. (v pozn.15), s. 115 n.; - ten istý: *Stav bádania o začiatkoch gotického tabuľového maliarstva na Slovensku*. In: ARS 1972-74, s.5 n.
- <sup>68</sup> Obraz je uložený na Rím.-kat. farskom úrade v Ponikách. Našiel ho reštaurátor M. Nemeč pri rozoberaní neogotického oltára v roku 1982. - NEMEC, M.: *Dávid, kráľ židovský*. protokolárny záznam reštaurovania, VŠVU Bratislava 1982; - tiež NEMEC, M.: *Gotická tabuľová maľba z Ponik*. Dipl. práca, VŠVU Bratislava 1983. Touto cestou ďakujem Milanovi Nemečovi za zapožičanie dokumentácie k nástenným aj tabuľovým maľbám. - Porov. tiež BIATHOVÁ K.: *Dávid, proféta ponikról*. In: *Múvészeti Zsigmond...*, c.d. (v pozn.12), II. s.667.
- <sup>69</sup> RADOCSAY D.: *A középkori Magyarországi tablaképei*. Budapest 1955, s.44, 414.
- <sup>70</sup> S Radocsayom v tejto otázke polemizuje BAKOŠ, c.d. (v pozn.15), s. 125 poukazom na rozdiely vo vytváraní drapérie, ktorá je na ponickom obraze omnoho hmotnejšia a autonómnejšia.
- <sup>71</sup> NG Praha, datovanie okolo 1395. - Porov. PEŠINA, J.: *Desková maľba*. In: *Dějiny českého výtvarného umění I/1*, Praha 1984, s.385. Miesto tejto maľby na počiatku nastupujúceho "českého formalistického slohu" podrobne dokladá KROPÁČEK, P.: *Maliřství doby husitské*, Praha 1946, s.23 n.
- <sup>72</sup> NG Praha, 90-te roky 14. stor.; - Vyobrazenie v *Die Parler und der Schöne Stil 1350 - 1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*. (Resultatband) Köln 1980, obr.221.
- <sup>73</sup> NG Praha - PEŠINA, c.d. (v pozn.71), s.388; - Porov. tiež SUCKALE, R.: *Die Bedeutung des Hussitismus für die bildende Kunst, vor allem in den Nachbarländern Böhmens*. In: *Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Int. Kongresses für Kunstgeschichte*, Bd.II. Berlin 1993, s.67.
- <sup>74</sup> Veraikon svatovítsky - Chrám sv. Víta Praha, dat. pred 1400 (PEŠINA, c.d. v pozn.71, s.385), Madona vyšebrodská - NG Praha (tamtiež, s.388). - Porov. tiež KROPÁČEK, c.d. (v pozn.71), s.90 n.
- <sup>75</sup> O tom bližšie v súvislosti s knižnou maľbou v nasledujúcom texte.

- <sup>76</sup> DVOŘÁKOVÁ - KRÁSA - STEJSKAL, c.d. (v pozn.13), s.266
- <sup>77</sup> NG Praha, MG Brno, oltár je datovaný po r. 1415; - KROPÁČEK, c.d. (v pozn. 71), s.67 (s.53 n.); - tiež STEJSKAL K.: *Archa rajhradská a její místo ve vývoji českého umění I. poloviny 14. století*. In: *Acta Universitatis Carolinae, Phil.* 1955, s.61 n.
- <sup>78</sup> Tamtiež.
- <sup>79</sup> KROPÁČEK, c.d. (v pozn.71), s.53. Iný názor zastáva PEŠINA, c.d. (v pozn.71), s.393, ktorý vplyv umenia Rajhradského majstra nachádza v oltári z Hronského Beňadika (1427), Bamberskom (1429) a Deokarovom oltári (1437).
- <sup>80</sup> KROPÁČEK, c.d. (v pozn.71), s.142
- <sup>81</sup> Na kompozične-dekoratívne kvality filaktér oboch ponických tabúľ upozornil BAKOŠ, c.d. (v pozn.15), s.116.
- <sup>82</sup> V prípade českého maliarstva to dokazuje KROPÁČEK, c.d. (v pozn.71), s.143.
- <sup>83</sup> Keresztény Múzeum, Esztergom. Oltár je datovaný nápisom na dnes nezachovanej predele do r.1427. - Z bohatej literatúry okrem už citovanej Bakošovej práce porov. TÖRÖK, G.: *Problems of Central European Art ca. 1400: The Tomas de Coloswar Altarpiece in Hungary*. In: *Acts of the XXV. International Congress of the History of Art*, I. Washington 1986, s.133 n.; - tiež *Magyarországi művészet 1300-1470*, c.d. (v pozn.15), s.619 n.
- <sup>84</sup> PEŠINA, c.d. (v pozn.71), s.393; - DVOŘÁKOVÁ - KRÁSA - STEJSKAL, c.d. (v pozn.13), s.266. - Naopak, z predrajhradskej fázy vývinu slohu odvodzuje orientáciu maliarov z Hronského Beňadika BAKOŠ, c.d. (v pozn.15), s. 242, ktorý zároveň odmieta tiež kauzálnu súvislosť medzi Ponikami a Hron. Beňadikom (tamtiež, s.272).
- <sup>85</sup> Tamtiež, s.270 n.
- <sup>86</sup> Porov. DVOŘÁKOVÁ - KRÁSA - STEJSKAL, c.d. (v pozn.13), s.266 n.; - tiež BIATHOVÁ - ÚRADNÍČEK, c.d. (v pozn.12), s.308
- <sup>87</sup> SCHULTE-NORDHOLT, H.: *Die geistesgeschichtliche Situation der Zeit um 1400*. In: *Europäische Kunst um 1400*. (Kat. výstavy) Wien 1962, s.33-34. - Tiež PEŠINA, c.d. (v pozn.71), s.388.
- <sup>88</sup> GÜNTHEROVÁ, A. - MIŠIANIK, J.: *Stredoveká knižná maľba na Slovensku*. Bratislava 1977, s.48, obr.83 a 84. - K situácii knižnej maľby na Slovensku porovnaj tiež SCHMIDT G.: *Neues Material zur österreichischen Buchmalerei in slowakischen Handschriften*. Österr. Zeitschrift f. Kunst u. Denkmalpflege, XVIII, 1964, s.34 n.; - BERKOVITS, I.: *Illuminierte Handschriften aus Ungarn von 11. bis 16. Jh.* Budapest 1968; - SCHMIDT G.: *Kaiser Sigismund und die Buchmalerei*. In: *Múvészeti Zsigmond király korában 1387-1437*. (Kat. výstavy) Budapest 1987, s.509 n.; - ten istý: *Anmerkungen zu dem Missale des Wiener "Collegium Ducale"*. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XLV*, 1992, s.183 n.
- <sup>89</sup> ÖNB Wien cod. 4812; *Missale Posoniense* je datovaný do obdobia 1410-20. - GÜNTHEROVÁ - MIŠIANIK, c.d. (v pozn.88), s.49., obr.85-90.

- <sup>90</sup> Tamtiež, s.21. Precenenie českých umeleckých impulzov však autorom v recenzii knihy vyčíta J. KRÁSA (Umění, 10, 1962, s.530 n.).
- <sup>91</sup> Z dnes už pomerne rozsiahlej literatúry o knižnej maľbe v Čechách okolo roku 1400 porov. najmä PEŠINA, J.: *Nový pokus o revizi dějin českého malířství 15. století*. Umění, 8, 1960, s.109 n.; - FRINTA, M. S.: *The Master of the Gerona Martyrology and Bohemian illumination*. Art Bulletin XLVI (1964) s.283 n.; - PEŠINA, J.: *Obraz krajiny v české knižní malbě kolem roku 1400*. Umění, 13, 1965, s.233 n.; - KRÁSA, J.: *Knižní malba*. In: *České umění gotické 1350 - 1420*. Praha 1970, s.244 n.; - ten istý: *Rukopisy Václava IV.* Praha 1974; - ten istý: *Knižní malba*. In: *Dějiny českého výtvarného umění I/2*. Praha 1984, s.405 n.; - ten istý: *Knižní malba 1350 - 1420*. In: *České iluminované rukopisy 13. až 16. století*. Praha 1990, s.100 n.; a napokon STEJSKAL K.: *K situaci českého malířství po roce 1400*. Umění, 38, 1990, s.89 n., kde autor spochybnil zaužívané predstavy o maliarstve krásneho slohu, ohľadom jeho idealizujúceho a typologizujúceho charakteru v prospech väčšej plurality.
- <sup>92</sup> Na rozdiel napr. od KROPÁČKA, c.d. (v pozn.71), s.79 n., ktorého slohové rozdelenie na dva prúdy vychádza z odlišných predpokladov. Proti konzervatívnemu prúdu, vychádzajúcemu z krásneho slohu stavia východiská Rajhradského majstra, hlavne vplyv Majstra Třeboňského oltára.
- <sup>93</sup> ÖNB Wien, cod. 1844. Rukopis bol iluminovaný okolo roku 1409. - JERCHEL, H.: *Das Hasenburgische Missale von 1409, die Wenzelwerkstatt und die Mettener Malereien von 1414*. Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft IV. (1937) s.218 n.; - tiež KROPÁČEK, c.d. (v pozn.71), s.48 n. Výstižne charakterizuje Hazenburský misál KUTAL A.: *České gotické umění*. Praha 1972, s.130. K tomuto rukopisu priróval ponické nástenné maľby už BAKOŠ, c.d. (v pozn.15), s. 272.
- <sup>94</sup> KRÁSA, c.d. (v pozn.91, 1990), s.131 poukázal na to, že v ilumináciach krásneho slohu rastlinná ornamentika oproti václavským rukopisom podľahla prísnejšej štylizácii.
- <sup>95</sup> Městská knihovna Žitava, 1411-1419. - KRÁSA, c.d. (v pozn.91, 1990), obr. 140, 141, 146, 148.
- <sup>96</sup> Niedersächsische Landes- und Universitätsbibliothek Göttingen, Ms. Phil. 63. Rukopis je datovaný po r. 1400 (1405?). - KRÁSA, c.d. (v pozn.91, 1974), s.195, obr.176; - tiež KRÁSA, J.: *Bellifortis*. In: KRÁSA, c.d. (v pozn.91, 1990), s.224 n.; - Konrád Kyeser bol v roku 1396 v Žigmundovej družine v bitke pri Nikopoli. Táto bola zrejme i inšpiráciou k práci nad rukopisom, avšak zároveň i dôvodom Konrádovej averzie voči Žigmundovi a jeho odchodu do služieb jeho brata, Václava IV.
- <sup>97</sup> Rukopis vznikol okolo r. 1410. - *České umění gotické 1350 - 1420*. Praha 1970, s.300, 317, obr.136. Dôležitú slohovú paralelu v ňom pre ponickú tabuľu s prorokom Jeremiášom vidia DVOŘÁKOVÁ - KRÁSA - STEJSKAL, c.d. (v pozn.13), s. 265 n.
- <sup>98</sup> DROBNÁ, Z.: *Brněnská kresba evangelisty*. Volné směry XXXII, 1936, s.161-162; - *České umění gotické 1350-1420*, c.d. (v pozn.97), s.317, obr. 138.

- <sup>99</sup> BAKOŠ, c.d. (v pozn.15), s.127
- <sup>100</sup> Ku gotickým vzornikom porov. JENNI, U.: *Vom mittelalterlichen Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit*. In: *Parler III.*, c.d. (v pozn.28), s.139 n.
- <sup>101</sup> K tejto fáze hlavne KRÁSA, J.: *Husitský biblicismus*. In: KRÁSA, c.d. (v pozn.91, 1990), s.298 n.; - STEJSKAL, c.d. (v pozn.91, 1990); - SUCKALE, R.: *Die Buchmalerkunst der Prager Examenerons. Ein Beitrag zur Kenntnis der Prager Buchmalerei um 1400-1440*. Umění, 38, 1990, s.401 n.; - STEJSKAL, K. - VOIT, P.: *Iluminované rukopisy doby husitské*. Praha 1991.
- <sup>102</sup> Breviár Benedikta z Valdštejna (NK Praha, VI G 6); Krumlovský zborník (KNM III B 10); - STEJSKAL - VOIT, c.d. (v pozn.101), s.43-44.
- <sup>103</sup> Zmrzlíkova Biblia je dnes uložená v SOA Třeboň, SOA Litoňčice, datovanie do obdobia 1411-1414. - Tamtiež, s.45-46, obr.21-23, 108; - Tiež KRÁSA, c.d. (v pozn.91, 1990), s.166-168. Biblia Olomoucká je uložená v SVK Olomouc; vznikla pred 1417. - Tamtiež, s.47, obr. 25-27, 109; - KRÁSA, c.d. (v pozn.91, 1990), obr.164, 165, 169-172.
- <sup>104</sup> STEJSKAL, K.: *Der Meister des Prager Examers und der Meister des Krumauer Speculums*. Umění, 38, 1990, s.419 n.
- <sup>105</sup> Bredt, 78 - SUCKALE, c.d. (v pozn.101), obr.7
- <sup>106</sup> Tamtiež, s.413
- <sup>107</sup> BAKOŠ, c.d. (v pozn.15), s.280 n.
- <sup>108</sup> Tamtiež, s.289; - SNMS, c.d. (v pozn.22), s.61; - PEŠINA, c.d. (v pozn.71), s.389; - SCHMIDT, c.d. (v pozn.88, 1987), s.512. - Posledné výskumy v oblasti knižnej maľby husitského obdobia však ukázali, že umelecká emigrácia z Čiech sa značne preceňuje. - STEJSKAL, K.: *Knižní malba doby husitské*. In: STEJSKAL - VOIT, c.d. (v pozn.101), s.23.
- <sup>109</sup> BIATHOVÁ, K.: *Maliarske prejavy stredovekého Liptova*. Bratislava 1983, s.41, 44.
- <sup>110</sup> ZOLNAY, c.d. (v pozn.7, IV.), s.39 n.
- <sup>111</sup> Anna, manželka liptovského zemana Andreja Palugyaia bola dcérou zvolenského magistra Filipa a sestrou zakladateľov ponického kostola. - ZOLNAY, c.d. (v pozn.7, I. - AH 1975/1), s.32 n. Filipovi potomkovia však územie Ponik v roku 1376 vymenili s kráľom Ludovítom za pozemky v oblasti Hontu a v roku 1415 už ponické územie neobývali, čo do určitej miery Biathovej hypotézu spochybňuje. - Porov. ZOLNAY, c.d. (v pozn.7, IV.), s.40 n.
- <sup>112</sup> Za zhody považuje podobnosť ponického bolestného Krista a Krista z Nesenia kríža a Zmŕtvychvstania v Ludrovej, typovú podobnosť Márií na maľbách oboch kostolov a filaktéry. - BIATHOVÁ, c.d. (v pozn.109), s.44.
- <sup>113</sup> Napríklad rozdiely malieb klenby v oboch presbytériach.
- <sup>114</sup> DVOŘÁKOVÁ - KRÁSA - STEJSKAL, c.d. (v pozn.13), s.267 n.; - Okrem Zmrzlíkovej biblie ako ďalšiu analógiu uvádzajú Bibliu Pauperum z Metten, podľa môjho názoru však neopodstatnene. Oba Mettenské rukopisy z roku 1414 a 1415 sú kvalitatívne omnoho hodnotnejšie práce a sú porovnateľné nanajvýš s maľbami Hronskobeňadického oltára. Z novších názorov porov. predovšetkým SUCKALE, R.: *Das geistliche Kompendium des Mettener Abtes Peter. Klosterreform und*

- Schöner stil um 1414/1415*. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg 1982, s.7 n.
- <sup>115</sup> K tomu porov. nasledujúcu časť textu, venovanú ikonografii a objednávateľom malieb.
- <sup>116</sup> SNMS, c.d. (v pozn.22), s.115; - KRÁSA, J.: *Levočské morality*. In: Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1965, s.245 n.
- <sup>117</sup> CIULISOVÁ, I.: *Gotická nástenná maľba dómu v Košiciach*. In: Ars 2/1989, s.33 n.
- <sup>118</sup> WEHLI, T.: *Falfestészet*. In: Művészeti Zsigmond király korában 1387-1437. (Kat. výstavy) Budapest 1987, II., s.338.
- <sup>119</sup> Maľby tohto okruhu sú datované nasledovne: Velemér - 1378, Martijanci - 1392(?), Turnišče - 1383 (1389), Radkersburg - koniec 14. stor. K významu tejto osobnosti dolnouhorského nástenného maľby porovnaj zborník medzinárodnej konferencie *Johannes Aquila und die Malerei des 14. Jahrhunderts*. Budapest 1989 (hlavne MAROSI, E.: *Eine Einleitung in die Probleme um Johannes Aquila*, s.39 n.; - LANC, E.: *Bemerkungen zu den Werken J. Aquila und seiner Werkstatt*, s.74 n.; - WEHLI, T.: *Ikonographische Bemerkungen zu den Werken des J. Aquilas*, s.78 n.).
- <sup>120</sup> Osobne pochybujem o tom, že by nástenné maľby v Luborči mohli byť priamo závislé na Aquilovej dielni. - Porov. SNMS, c.d. (v pozn.22), s.123 n.
- <sup>121</sup> FRODL, W.: *Italienisches und Böhmisches in der Steierischen Trecentomalerei*. ÖZKD, 5, 1951, s.103 n., s.109
- <sup>122</sup> Maľby v St. Dionysen sú datované okolo, alebo krátko po r. 1400. - *Mittelalterliche Wandmalerei. Funde 1959-1969*. ÖZKD, 23, 1969, s.176-178; porov. tiež FRODL, W. - BACHER, E.: *Mittelalterliche Wandmalerei in Österreich*. (Kat. výstavy) Wien 1970.
- <sup>123</sup> SNMS, c.d. (v pozn.22), s.123
- <sup>124</sup> Z 90-tych rokov 14. storočia. - FRODL, c.d. (v pozn.121), s.109 sa pokúša dokázať i prítomnosť staršej tradície českej maľby dvora Karla IV. Rád by som v tejto súvislosti, čiastočne ako doklad autonómneho vývinu rakúskeho maliarstva, uviedol analógiu s významným rakúskym iluminovaným rukopisom Durandovho Rationale - ÖNB cod.2765 - z obdobia medzi 1385 - 1404/1406, v ktorom sa s rovnakým záujmom ako na maľbách z Brucku využívajú niektoré motívy architektonicky výpravných interiérov s klenbami, stĺpkami atď.
- <sup>125</sup> Najjasnejšie tento rozdiel vidno v porovnaní s maľbami v kostole sv. Ruprechta v Bruck an der Mur.
- <sup>126</sup> Datované sú rokom 1406. - *Mittelalterliche Wandmalerei*, c.d. (v pozn.122), s.154, 182-183.
- <sup>127</sup> Altgraf v SALM, CH., *Die Wandgemälde der Augustinerkirche in Konstanz*. In: Studien zur Kunst des Oberrheins. Festschrift für Werner Noack. Konstanz - Freiburg 1958, s.46 n.
- <sup>128</sup> HÖHLE, E. - PAUSCH, O. - PERGER, R., *Die Niedhart - Fresken im Haus Tuchlauben 19 in Wien*. ÖZKD, 36, 1982, s.110 n.
- <sup>129</sup> Tamtiež, s.133 n.
- <sup>130</sup> Porov. zvlášť SCHMIDT, G.: *Buchmalerei*. In: Gotik in Österreich. (Kat. výstavy) Krems an der Donau 1967, s.149-150.
- <sup>131</sup> BAKOŠ, c.d. (v pozn.15), s.60 n.; - SNMS, c.d. (v pozn.22), s.33 n.
- <sup>132</sup> Porov. CSUDAI, c.d. (v pozn.16)
- <sup>133</sup> Porov. fotodokumentáciu (bez názvu), uloženú v Rím.-kat. farskom úrade v Ponikách, obr.22; - tiež ÚRADNÍČEK (prieskumová správa cit. v pozn.13) obr.51.
- <sup>134</sup> Počiatkom tohto maliarskeho programu a jeho variantom sa vo svojej knihe venoval DEMUS, O.: *Romanische Wandmalerei*. München 1968, s.16 n. Dôvody jeho úspešného pretrvávania v gotickej nástennej maľbe na Slovensku porov. v SNMS, c.d. (v pozn.22), s.16 n., 50 n.
- <sup>135</sup> SZMODISNÉ-ESZLÁRY, c.d. (v pozn.15)
- <sup>136</sup> Porov. VÉGH, J.: *The Particular Judgement of a courtier. A Hungarian Fresco of a Rare Iconographical Type*. In: Arte Cristiana LXX (1986), s.303, 314.
- <sup>137</sup> K *Speculum humanae salvationis* porov. hlavne komentované vydanie latinského textu s katalógom rukopisov LUTZ, J. - PERDRIZET, P. *Speculum humanae salvationis*. Leipzig 1907. - Tiež BREITENBACH, E.: *Speculum humanae salvationis*. Straßburg 1930; - von SCHLOSSER, c.d. (v pozn.38), s.23; - Z novej lit. THOMAS, H.M.: *Zur kulturgeschichtlichen Einordnung der Armenbibel mit Speculum humanae salvationis*. In: Archiv für Kulturgeschichte. 52 (1970) s.192 n.; - Vo vzťahu k maliarstvu: WILSON, A. - WILSON, J.T.: *A Medieval Mirror. Speculum Humanae Salvationis 1324-1500*. Berkeley - Los Angeles - London 1984; - THOMAS, H.M.: *Franziskanische Geschichtsvision und Europäische Bildentfaltung*. Wiesbaden 1989, s. 29 n. a 33 n.; - K Biblii pauperum predovšetkým SCHMIDT, G.: *Die Armenbibeln des 14. Jhs*. Graz - Köln 1959.
- <sup>138</sup> LCI, c.d. (v pozn.19), IV., s.182 n.; - WILSON - WILSON, c.d. (v pozn.137), s.24 n.
- <sup>139</sup> Porov. SOPKO, J.: *Kódexy slovenských skriptorov v Ríme*. Historický časopis, 1992, č.2, s.215 n.
- <sup>140</sup> STEJSKAL - VOIT, c.d. (v pozn.101), s.51, obr.45-49 a 116-119
- <sup>141</sup> Porov. SUCKALE, c.d. (v pozn.101), s.409 n.
- <sup>142</sup> LCI, c.d. (v pozn.19), II. (1970), s.346-352
- <sup>143</sup> WIECK, R.S.: *Time Sanctified. The Book of Hours in Medieval Art and Life*. New York - Baltimore 1988, s.37 n., s.124 n.; - VÉGH, c.d. (v pozn.136), s.303 n.
- <sup>144</sup> Ku Geriniho maľbe: Ide o procesiovú zástavu, na ktorej sú "intercessormi" Kristus a P. Mária, pričom okolo Márie kľadá niekoľko adorujúcich postáv - VÉGH, c.d. (v pozn.136), obr.9. Podobnú scénu nájdeme aj v niektorých rukopisoch SHS. Ako mariánsky ikonografický typ aj v knihách hodín. - Porov. BREITENBACH, c.d. (v pozn.137), s.263-264. WIECK, c.d. (v pozn.143), s.94. n.; - Ku genéze Panny Márie s ochranným plášťom - BELTING-IHM, C.: *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna*. In: Abh. Heidelberger Akad. der Wiss. 1976; vo vzťahu k františkánom predovšetkým s.70 n.
- <sup>145</sup> Porov. THOMAS, c.d. (v pozn.137, 1989), s.18, ktorý hovorí v širšom rámci o "aktuálnej apokalyptike".
- <sup>146</sup> Pramene tohto motívu som sa snažil pôvodne nájsť v Danteho Božskej komédii - BÚRAN, c.d. (v pozn.2), s.110-111. Moja interpretácia bola postavená na podobnosti hlavy Leviatana s člnom, alebo lodkou, čo umocňovalo aj už spomenuté "mólo". Ako početné alegórie samotnej cirkvi bola loď, alebo čln v stredovekom maliarstve častou témou (Archa Noemova, Navicella). Otázkou vyvoláva však dôvod, prečo by vedomú formu lode mala mať práve hlava Leviatana. Už v ranokresťanskom katakombovom maliarstve je však loď zároveň prostriedkom plavby duše k prístavu večnosti. Tento vergiliovský symbol bol oživený na začiatku 14. storočia v číne Cháronovom v Danteho Pekle (III, 82-87). - DANTE ALIGHIERI: *Božská komédia. Peklo*. (Prekl. V. Turčány a J. Felix) Bratislava 1964, s.28. Bol to predovšetkým Dante, ktorý svojím dielom v 14. storočí najvýraznejšie ovplyvnil predstavy talianskeho človeka o záhrobnom živote.
- <sup>147</sup> Dôvody porov. v BELTING, H.: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*. Berlin 1981, s.176-178.
- <sup>148</sup> BIATHOVÁ - ÚRADNÍČEK, c.d. (v pozn.12), s.311
- <sup>149</sup> Porov. HUIZINGA, J.: *Jeseň stredoveku*. Bratislava 1990, s.81.
- <sup>150</sup> BELTING, c.d. (v pozn.147), s.25 n., resp. 36 n.; - Pre situáciu na Slovensku práve v období prelomu 14. a 15. storočia sú cenné postrehy J. Bakoša - BAKOŠ, c.d. (v pozn.15), s.60, 74 n.
- <sup>151</sup> ZEMKO, c.d. (v pozn.3), s.25; - najmä však podnetná štúdia MIŠÍK, c.d. (v pozn.1), s.17 n.
- <sup>152</sup> MIŠÍK, tamtiež; - okrem toho porov. ORAVSKÝ, c.d. (v pozn.60), s.169. - L. Zolnay uvádza, že v roku 1376 získal kráľ Eudovít od Radunových potomkov rodinnej vetvy Soos, Tomáša Ponického a jeho brata Jána Illésa (Csellósa) Čerín a Poniky, výmenou za majetky v oblasti Hontu. Kráľ ich zrejme v rámci svojo majetku podriadil sídelným hradom - Čerín vigašskému, Poniky lupčianskemu. - ZOLNAY, c.d. (v pozn.15, IV), s.40.
- <sup>153</sup> ZOLNAY, tamtiež, s.42; - ZEMKO, c.d. (v pozn.3), s.30 n.
- <sup>154</sup> ORAVSKÝ, c.d. (v pozn.60), s.37
- <sup>155</sup> Ku krupinskému právu - LEHOTSKÁ, D.: *Vývoj mestského práva na Slovensku*. In: Sborník FFUK - Historica. Bratislava 1959, s.82 n.
- <sup>156</sup> Títo, pôvodne kráľovi poľovníci sa ako zvláštna vrstva s niektorými osobitnými výsadami spomínajú aj v ponickéj listine z roku 1400. Text listín, ako z roku 1400, tak z roku 1404 je známy z odpisu Turčianskeho konventu z 20. júla 1425, originál ktorého je uložený v ŠOKA v Banskej Bystrici. Údaj o udelení krupinského práva v Súpise pamiatok je chybný. - *Súpis pamiatok na Slovensku II*. Bratislava 1968, s.502.
- <sup>157</sup> Porov. MIŠÍK, c.d. (v pozn.1), s.33 n.
- <sup>158</sup> V tomto kláštore zvolenský župan magister Donč v roku 1325 inicioval zvolanie rádového zhromaždenia uhorskej provincie. - KARÁCSONYI, J.: *Szt. Ferencz rendjének története Magyarországon 1711-ig*. Budapest 1922, s.35, 196; - Autor predpokladá, že kláštor zanikol počas husitských nepokojov. Nebolo tomu tak, pretože ešte na začiatku 16. stor. sa v archívnych materiáloch stretávame s majetkovými odkazmi pre tento kláštor - ORAVSKÝ, c.d. (v pozn.60), s.33 n.; - ŽÁRY, c.d. (v pozn.1), heslo Slovenská Lupča; - ten istý: *Dvojloďové kostoly na Spiši*. Bratislava 1986, s.33; - HERTVAY, F.: *Geschichte der Franziskaner in Ungarn bis zum Beginn der Reformation*. In: 800 Jahre Franz von Assisi (kat. výstavy) Krems 1982, s.313.
- <sup>159</sup> Porov. BELTING, H.: *Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes*. In: Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. München 1989, s.28 n.; - Podrobnejšie k františkánskym cyklom v Taliansku - BLUME, D.: *Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich französischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jh*. Worms 1983; - EGGER, H.: *Franziskanischer Geist in mittelalterlichen Bildvorstellungen. Versuch einer franziskanischer Ikonografie*. In: 800 Jahre Franz von Assisi (c.d. v pozn.158), s.471 n.
- <sup>160</sup> THOMAS, c.d. (v pozn.137, 1970), s.193-194; - KADLEC, J.: *Církevní dějiny. III. - Vrcholní a pozdní středověk*. Litoměřice 1983, s.101 n.
- <sup>161</sup> THOMAS, tamtiež. - ANTAL, c.d. (v pozn.38), s.57, 177, 190-191;
- <sup>162</sup> THOMAS, c.d. (v pozn.137, 1989), s.43 ide vo svojich úvahách až tak ďaleko, že za autora oboch prác hypoteticky považuje *Ubertina da Casale*.
- <sup>163</sup> GUREVIČ, A.J.: *Srednevekovyj mir. Kul'tura bezmol'stvujuščego boľšinstva*. Moskva 1990, s.220 n.; - DUBY, G.: *Le fondements d'un nouvel humanisme 1280-1440*. Genève 1966, s.18; - LE GOFF, J.: *Kultura středověké Evropy*. Praha 1991, s.97 n.; - ANTAL, c.d. (v pozn.38), s.53 n.
- <sup>164</sup> BAKOŠ, c.d. (v pozn.15), s.86
- <sup>165</sup> Kópia štítnickej maľby, ktorá je dnes veľmi ťažko dostupná, je reprodukováaná v DVORÁKOVÁ - FODOR - STEJSKAL, c.d. (v pozn.57), obr. na s.361. - Ku všetkým maľbám potom porov. TOGNER, c.d. (v pozn.63), s.179-180, 186-188.
- <sup>166</sup> HUDÁK, c.d. (v pozn.9), s.19-20, 310, 394
- <sup>167</sup> LANC, E.: *Zu franziskanischen Darstellungen in der mittelalterlichen Wandmalerei ausserhalb Italien*. In: 800 Jahre Franz von Assisi, c.d. (v pozn.158), s.506 n.
- <sup>168</sup> LCI, c.d. (v pozn.19), IV. (1972), s.471-472
- <sup>169</sup> Tamtiež, VII. (1974), s.448 n. - VIII. (1976), s.543 n.
- <sup>170</sup> Tamtiež, IV. (1972), s.471-472
- <sup>171</sup> Tamtiež, s.353 n.
- <sup>172</sup> Porov. BIATHOVÁ - ÚRADNÍČEK, c.d. (v pozn.12), s.303-304.
- <sup>173</sup> SCHMIDT, L.: *Das Linzer Volto Santo*. In: Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1964, s.59 n. sice sleduje širšie súvislosti maľby v Linzi; nevenuje sa, žiaľ, porovnaniu s ostatnými známymi príkladmi.
- <sup>174</sup> Volto Santo vo františkánskej kostole v Keszthely je podľa M. Prokopp zvýraznením vzťahu sv. Františka ku kňazstvu, nakoľko "Dieses Bild betont, daß Christus der Hauptpriester ist. In der Franziskanerkirche von Keszthely soll diese Darstellung auf die grosse Verehrung des Hl. Franziskus für das Priestertum hinweisen. Er war nämlich der demütige Frater



minor, der sich nicht für die Priesterweihe würdig gefühlt hatte." - PROKOPP, M.: *Neuentdeckte Fresken in der ehemaligen Franziskaner Kirche zu Keszthely in Ungarn*. In: *Seminaria niedzickie III*. Cracow 1988, s.43.

<sup>175</sup> DOMASŁOWSKI, J.- KARŁOWSKA-KAMZOWA, A.- KORNECKI, M.- MAŁKIEWICZÓWNA, H.: *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*. Poznań 1984. - Upozorňujú na možnosť vzniku obrazu ako výsledku púte donátora (s.143).

<sup>176</sup> K. rakúskym príkladom porov. SCHMIDT, c.d. (v pozn.172); - LANC, E.: *Bedeutende Funde mittelalterlicher Wandmalereien in der Steiermark*. ÖZKD, 47, 1993, s.87 n.; - *Mittelalterliche Wandmalerei*, c.d. (v pozn.122).

<sup>177</sup> Pôv. patrocínium - P. Márie, spomínané v r.1332 - TOGNER, c.d. (v pozn.63), s.186.

<sup>178</sup> Tamtiež, s.187, 157, 162.

<sup>179</sup> Porov. KADLEC, c.d. (v pozn.160), s.99 n.; - THOMAS, c.d. (v pozn.137, 1970), s.198.

<sup>180</sup> DVOŘÁKOVÁ, V.: *Živý kříž v Žehře*. In: *Monumentorum tutela 5*. Bratislava 1969, s.221 n.; - Z rozsiahlej literatúry k tejto téme porov. okrem toho WEBER, P.: *Geistliche Schauspiel und kirchliche Kunst. (Ecclesia und Synagoga)* Stuttgart 1894; - FÜGLISTER, R. L.: *Das Lebende Kreuz*. Einsiedeln - Zürich - Köln 1964

<sup>181</sup> Kardinálske kolégiá oboch konkurentov - Gregora XII., sídliaceho v Ríme a Benedikta XIII. v Avignone - v snahe zachrániť situáciu pápežstva - zvolili v roku 1409 pápeža ďalšieho - Alexandra V. Tento sa usadil v Bologni a jeho nástupcom sa stal Ján XXIII. - KADLEC, c.d. (v pozn.160), s.108 n.

<sup>182</sup> Tamtiež, s.103

<sup>183</sup> Porov. ANTAL, c.d. (v pozn.38), s.144 n.

<sup>184</sup> THOMAS, c.d. (v pozn.137), s.10 n.; - PLOTZEK, c.d. (v pozn.53), s.195 n.; - GUREVIČ, c.d. (v pozn.163), s.233 n.; - DUBY, c.d. (v pozn.163), s.89 n.; - ANTAL, c.d. (v pozn.38), s.57 n.; - KADLEC, c.d. (v pozn.160), s.53-54.

<sup>185</sup> PLOTZEK, c.d. (v pozn.53)

## Mittelalterliche Wandmalereien in Poniky (Mittelslowakei)

In der vorliegenden Abhandlung versuche ich die Stilzusammenhänge der Wandmalereien der St. Franziskuskirche in Poniky im Kontext der mitteleuropäischen Malerei des 14. und 15. Jh. eingehend zu behandeln. In ihrem heutigen Zustand stellen diese Fresken ein reiches ikonographisches Programm dar, auf Grund dessen ich mich auch mit den möglichen Motivationen der Auftraggeber befaße.

Die Kirche des Hl. Franziskus Seraphicus entstand zu Beginn des 14. Jh. im Rahmen einer breiteren Bauaktivität im Gau Zvolen (Altsohl), die der *comes* Magister Ritter Donch initiiert hatte. Ähnliche Kirchen wurden in derselben Zeit auch in Čerín, Horná Mičina und in Zolná gestiftet. Die Stiftsurkunde unserer Kirche sprach aber von "...*Capellam in honorem beati Johanni Evangelistae...*", was bedeutet, daß sie ihr heutiges franziska-

<sup>186</sup> ANTAL, c.d. (v pozn.38), s.105 n.

<sup>187</sup> STEJSKAL, c.d. (v pozn.15), s.178 n.

<sup>188</sup> ŠOUREK, c.d. (v pozn.21), obr.267

<sup>189</sup> PÄCHT, O.: *Künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung*. In: Otto Pächt: *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*. München 1977, s.153 n.

<sup>190</sup> K. *Meditationes Vitae Christi* - THOMAS, c.d. (v pozn.137, 1989), s.25 n.; - ANTAL, c.d. (v pozn.38), s.107-108.

<sup>191</sup> BARASH, M.: *Giotto and the Language of Gesture*. Cambridge 1990, s.79 n. sleduje rôzne kontexty tohto gesta i v umení pred Giotto a hoci priamu súvislosť s ilumináciami *Meditationes* neuvádza, svojimi závermi potvrdzuje Pächtovu interpretáciu.

<sup>192</sup> THOMAS, c.d. (v pozn.137, 1989), s.17; - EGGER, c.d. (v pozn.159), s.497-498; - MEISS, c.d. (v pozn.38), s.149 n.

<sup>193</sup> LEONE DE CASTRIS, c.d. (v pozn.33), obr.72; - BOLOGNA, c.d. (v pozn.33), obr. XXXII.

<sup>194</sup> FRODL, c.d. (v pozn.121), s.101, obr.116

<sup>195</sup> DVOŘÁKOVÁ, c.d. (v pozn.180), s.287; - SNMS, c.d. (v pozn.22), s.59 n., 174 n., obr.78, 82; - K. patrocínium: HUDÁK, c.d. (v pozn.9), s.20, 300; - Patrocínium sv. Ducha mal i kláštorňý kostol v Lupči.

Na záver by som sa chcel poďakovať dr. Jurajovi Žárymu, CSc. zo SNG a kolegovi Martinovi Čičovi za záujem, s ktorým sledovali moju prácu. Dr. Márii Pöztzl-Malíkovej, DrSc., ktorej pripomienky k textu ma podnietili formulovať niektoré uzávery presnejšie, som zaviazaný aj za jazykovú úpravu nemeckého resumé.

Foto: Helena Bakaljarová (č.1, 2, 10-17, 19, 20, 23, 24, 27) - Milan Nemeč (č.26) - archív Pamiatkového ústavu v Bratislave (č.5, 6) - archív Ústavu dejín umenia SAV (č.7, 21, 28, 29) - Stredoslovenské múzeum v Ban. Bystrici (č.25). Ostatné repro autor.

nisches Patrocínium später erhalten hatte, worüber wir aber bis jetzt keine Dokumente kennen.

Die Wandmalereien aus verschiedenen Zeitabschnitten sind an allen Presbyteriumswänden, an der Ostwand der Sakristei, an den inneren Wänden des Triumphbogens, an der Ost- und Nordwand des Schiffes und auch an der Ost- und Nordwand der angebauten Kapelle (1478) erhalten geblieben. In ihrem heutigen Umfang wurden die Fresken erst bei der letzten Restaurierung entdeckt, die im Jahre 1992 abgeschlossen wurde und das ist zugleich auch der Grund dafür, warum sie die kunstgeschichtliche Literatur bis jetzt nicht ausreichend gewürdigt hat.

Aus dem 14. Jh. blieben im Interieur der Kirche Fragmente eines Bildes erhalten, in denen man Teile einer ursprünglich qualitätvollen und reich ausgestatteten Geburtszene erkennen kann.

Fraglich ist aber, um wessen Geburt es eigentlich geht. Meiner Meinung nach handelt es sich um die *Geburt Johannes des Täufers*, was das Fragment der Kleidung der bei dem Bett stehenden Figur beweist, in dem der Teil eines Hermelin-Mantelsaums sichtbar ist. Eher als mit dem Hl. Joseph haben wir es hier also mit Zacharias zu tun.

Auf die Tatsache, daß dieses Bild in seiner formalen Struktur den Malereien in der nahen Kirche in Čerín ähnlich ist, hat schon Katarína Biathová aufmerksam gemacht. Die Szene der Geburt Christi von der südlichen Presbyteriumswand in Čerín, die am Ende des zweiten Weltkriegs zerstört wurde, war vielleicht nach einer ähnlichen Kompositionsvorlage mit der Muttergottes im Wochenbett geschaffen worden. Die Ähnlichkeit der Gesichtszüge der Hl. Elisabeth(?) aus Poniky mit den Gesichtern einiger Figuren in Čerín ist so nah, daß wir hier wirklich von demselben Maler sprechen können. Das gleiche gilt auch für das Kolorit beider Malereien. Zu dieser Gruppe gehören auch die Fresken der Hl. Martinskirche in Necpaly, was in der Literatur bereits überzeugend bewiesen wurde. Daß wir auf unserem Fragment keine solchen expressiven Züge finden, wie sie für die Malereien in Čerín und Necpaly charakteristisch sind, ist nur durch den Unterschied im ikonographischen Motiv zu begründen, denn auch zwischen der Geburt Christi und dem Jüngsten Gericht des Presbyteriums in Čerín ist derselbe Unterschied zu beobachten. Andererseits trifft man weder in Necpaly, noch in Čerín so anspruchsvoll bearbeitete Draperien, wie es das transparente Köpftuch der Hl. Elisabeth(?) und die Bettdecke in Poniky sind. Wenn es überhaupt möglich ist, aufgrund eines solchen Restes irgendeinen Schluß zu ziehen, scheint die Entwicklungsreihe in der Folge Poniky - Čerín - Necpaly zu gehen.

Obwohl diese Gruppe im Kontext der italienisch orientierten Wandmalerei in der Slowakei eine der bedeutendsten Stellen einnimmt, sind sowohl die Stilquellen, als auch die Datierung (Dvořáková, Krása, Stejskal - 1410-20, Prokopp - Anfang des 15. Jh., Togner - 1350-60 Čerín, 1380-90 Necpaly) in der Fachliteratur bis heute ein Gegenstand der Polemik. Vlasta Dvořáková verließ aber in der erwähnten Kollektivarbeit ihre ältere Meinung, die sie in einer Abhandlung aus dem J. 1965 geäußert hatte und in der sie neapolitanische Stilzusammenhänge dieser Malereien in Betracht gezogen hatte. Mir scheint es die neapolitanische Buchmalerei zu sein, die nicht nur wegen ihres synkretischen Charakters die am nächsten stehenden Analogien aus der Trecentomalerei anbietet. Viele formale Ähnlichkeiten, die man besonders in Siena (Duccio), oder im breiteren Kreise der toskanischen Malerei (Bartolo di Fredi, Niccolo di Tommaso, Niccolo Gerini), aber auch in der Trecentomalerei in der Romagna und in Friaul finden kann, lassen sich - oft auch früher - direkt in Neapel nachweisen.

Es handelt sich hier um eine Gruppe von Handschriften, die in Neapel um und nach der Mitte des 14. Jh. entstanden und mit der Werkstatt Cristophoro Oriminas verknüpft sind: die *Hamilton Bibel* in Berlin, das *Stundenbuch der Königin Johanna I. aus Neapel* in Wien, die *Mecheln Bibel* und die *Bibel cod.1191* in Wien, um nur die bedeutendsten zu nennen. Die

Übereinstimmungen mit unseren Malereien kann man außer in den einzelnen Gesichts- und Gewanddetails, im Aufbau der mehrfiguralen Kompositionen und des Steinterrains und auch in der Architekturfassung sehen.

Die Situation ist komplizierter, was die Beziehung zu drei Exemplaren von *Convenevole da Pratos Lobgedicht an König Robert von Anjou* anbelangt, die heute in London, Florenz und Wien aufbewahrt sind. Das Problem besteht darin, daß die neapolitanische Herkunft jener Handschriften strittig ist. Allerdings lassen sich in diesen Schriften starke Stilzusammenhänge mit der neapolitanischen Trecentomalerei nicht abstreiten. Der Einfluß auf unsere Fresken berührt die Typologie der Figuren und Gesten. Diese wurden aber aus einzeln komponierten Figuren an ähnlichen Vorlagen in räumlich mehr entwickelten Wandmalereien transponiert.

Eine fast "graphische" Fassung der neapolitanischen Miniaturen ist im Stilcharakter der Malereien unserer Gruppe deutlich erkennbar. Was aber völlig abweichend ist, ist die intensive Farbigkeit der illuminierten Handschriften, die in der mitteleuropäischen Wandmalerei kaum zu finden ist.

Das Jüngste Gericht im Presbyterium Čeríns (auch hier können wir heute nur den Rest des ursprünglich umfangreicheren Bildes behandeln) könnte auch inhaltlich durch neapolitanische Miniaturen beeinflusst worden sein. In Neapel gehörten die apokalyptischen Themen zu den höchst beliebten, was auch die erwähnten Miniaturen der Hamilton Bibel, oder die Täfelchen aus Stuttgart beweisen, beide am Anjouhof Neapels entstandene Werke, die auch bei anderen Bildern nördlich der Alpen als Vorlagen in Betracht kommen.

Unter den Voraussetzungen der Rezeption der neapolitanischen Trecentomalerei steht an erster Stelle zweifellos die neapolitanische Herkunft der ungarischen Könige, die potentiell auf die damalige Kunst einwirken konnten. Die Beziehungen unter den Anjou-Königen waren oft sehr angespannt, was sogar dazu führte, daß der ungarische König Ludwig der Große Feldzüge gegen seine Verwandten unternahm und danach für kurze Zeit im J.1348 auch König von Neapel wurde. Die Handschriften, die er nach seinem Weggang aus Neapel nach Buda mitgebracht hatte, könnten die künstlerische Produktion des Hofes Anjou in Ungarn beeinflusst haben. Als Beispiel des ungarischen Ursprungs sei die bekannte und wertvolle Ungarische Bilderchronik erwähnt, die aber mit unseren Malereien direkt kaum etwas zu tun hat. Wenn wir bedenken, daß sowohl Čerín, als auch Poniky auf dem Weg zwischen den beiden königlichen Burgen Zvolen und Lupča standen, was bereits in der Stiftungsurkunde der Kirche von Poniky verzeichnet ist, erscheint die Gruppe der kleinen Kirchen des Gaus Zvolen in neuem Licht - in möglicher Beziehung zum Hof. Wollte man andererseits die Interpretation in dieser Richtung fortsetzen, käme es vielleicht zu einem Irrtum, weil die Stiftung der Malereien in Čerín wahrscheinlich durch die Bürgerschaft motiviert wurde, wie die Figur des Bürgers(?) auf dem Bild des Jüngsten Gerichts beweist. Diese Tatsache widerspricht der Hypothese, die Stiftung als eine Initiative des Hofes anzusehen (Vgl. weiter die ikonographische Betrachtung u. den Exkurs).

Das zweite Bild aus dem 14. Jh. ist die Szene des Kampfes des Hl. Georg mit dem Drachen, die sich auch an der nördlichen Wand des Schiffes befindet, aber einer anderen, mehr regionalen Stilauflassung entspricht. Die Tatsache selbst, daß dieses Bild im Interieur - was den Stil betrifft - einmalig ist, ist zugleich auch ein passendes Beispiel für die "Ersatzfunktion" der Wandmalerei gegenüber der Tafelmalerei, die in der Slowakei im 14. Jh. zwar von einzelnen Auftraggebern gewünscht, aber formal noch nicht verbreitet war.

Zur gesamten Ausmalung der Kirche kam es im J.1415 - dieses Datum enthält die Inschrift über dem Bild mit der Schutzmantelmaria und der Hl. Dorothea an der Ostwand des Schiffes. Dazu gehören alle Bilder des Presbyteriums - am Gewölbe die *Deesis*, die *Symbole der vier Evangelisten* und zwei *Engel*, an den Wänden die *Verkündigung*, *Vier Kirchenväter*, eine *Reihe von Aposteln und Heiligen*, der *Passionszyklus* und darunter ein *Lambrequin*; der illusionistische Retabel in der Sakristei mit *Kosmas und Damian* auf den "Flügeln" und die *Kreuzigung* auf der "Predella"; die Bilder der Ostwand des Schiffes - *Beweinung Christi*, *Noli me tangere*, *Zwei Engel mit Veraikon*, *Interzession* mit dem *Streit um die Seele*, *Lebendes Kreuz*, *Volto Santo*, ein *Votivbild mit zwei Ehepaaren (?)* und das schon erwähnte Bild mit der *Schutzmantelmaria* und *Hl. Dorothea*; die *Anbetung der Drei Könige* an der Nordwand des Schiffes und schließlich die *Madonna* auf der Tympanonfläche des Südportals.

Der Stilcharakter dieser Bilder läßt sich nicht nur mit zeitlichen Analogien aus der Wandmalerei, sondern vor allem im Hinblick auf die Entwicklung der Tafel- und Buchmalerei erklären.

Aus derselben Zeit wie die Fresken stammen auch zwei der ältesten Tafelbilder aus der Slowakei. Es handelt sich um die Tafel mit dem Propheten Jeremias (im Mittelslowakischen Museum in Banská Bystrica) und um die zweite, ähnliche (im Pfarrhaus in Poniky), auf der König David dargestellt ist. Beide gehörten zum ursprünglichen Hochaltar der Kirche von Poniky. Obwohl auf diesen Tafeln präzisere Details als auf den Wandgemälden zu sehen sind, ist der starke Zusammenhang zwischen beiden Gattungen deutlich - sogar bis zur Möglichkeit, daß die Werke aus derselben Werkstatt stammen. Sowohl die Tafel-, als auch die Wandmalereien haben ihre Analogien in der böhmischen Tafelmalerei um 1400. Es ist vor allem die gleiche Bestrebung, durch die isolierten Figuren mit den faltenreichen Gewändern die neutrale Fläche zu teilen, die wir am *Jeřeň-Epigraph* das erste Mal beobachten können. Diese Ostwand-Figuren folgen aber auch späteren böhmischen Malereien (*Mariendretabel aus Roudnice*). Der Zusammenhang mit dem *Altar aus Rajhrad*, der durch die Kunst des Meisters des *Altars aus Hronský Beňadik* (datiert 1427) vermittelt sein könnte, worauf die Prager Mediävisten hingewiesen haben, scheint aus heutiger Sicht eine Überschätzung zu sein. Der narrativ - dramatische Charakter beider Werke, mit der Neigung das Bild auch zeiträumlich näher zu definieren, steht unseren Wandmalereien zu fern, um sie für ihre Entstehung für wesentlich zu halten. Mehrere Beziehungen können wir aber zu den illuminierten Handschriften nach 1400 erkennen. Die Wandmalereien von Poniky wurden vor allem mit

den konservativen (also nicht französisch inspirierten) Strömungen der böhmischen Buchmalerei verknüpft, wie z.B. mit den Miniaturen des *Hasenburg Missales* in Wien, *Bellifortis* in Göttingen, aber auch mit den Miniaturen des *Krumauer Sammelbandes* in Prag und mit dem *Speculum* des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, die eine jüngere Schicht darstellen. Die Stilprobleme unserer Malereien lassen sich aber kaum nur auf das bloße chronologische Schema reduzieren. Man kann darin nämlich den konservativen und eklektischen Charakter des mitteleuropäischen internationalen Stils nach 1400 beobachten, der aber nicht so sehr für das Zentrum - also Böhmen, sondern mehr für seine Randregionen kennzeichnend ist. Wir finden in Poniky einerseits die Formen des aktuellen Stilkanons zu Beginn des 15. Jh., aber auch schon die Tendenz zu ihrer Rustikalisierung, die die Handschriften nach 1410 deutlich manifestieren.

Der *Passionszyklus* im Presbyterium ist in dieser Malschicht der einzige, den man als "narrativ" bezeichnen kann. Auf allen anderen Bildern ist "historia" weitgehend unterdrückt und "imago" tritt, obwohl nicht absolut, aber deutlich hervor. Ausserdem kann man auch andere Unterschiede zwischen den Wandbildern sehen. Vor allem muß man an das gegenüber den anderen abweichende Aussehen der semantisch übergeordneten Gestalten der Ostwand denken (*Maria*, *Ecclesia*, *Hl. Johannes*), oder an die Unterschiede zwischen den Figuren auf dem illusionistischen Retabel in der Sakristei im Vergleich zu denen im *Passionszyklus* und den Gestalten der Kirchenväter auf dem Gewölbe. Ähnliche Kontraste sind auf mehreren Denkmälern des späten schönen Stils zu sehen und hängen mit der Dynamik des Kunstprozesses selbst zusammen: Die Zeit der Entstehung der Fresken von Poniky ist die Zeit, in der sich der Schöne Stil in verschiedenen Wellen von Böhmen aus in andere Gebiete Mitteleuropas verbreitet hat. Die Abhängigkeit von Miniaturen bzw. Zeichnungen der Musterbücher gehört zu den üblichen Zügen der Wandmalerei um 1400. Trotzdem man das gleiche auch in der vorangehenden Periode beobachten kann, liegt der Unterschied darin, daß jetzt als Vorlagen Handschriften und Zeichnungen aus unterschiedlichen Stilstufen dienen, infolge dessen wir nur selten immanente Richtungen der an Böhmen orientierten Wandmalerei finden können. Es kam oft sogar dazu, daß zugleich solche Muster verwendet wurden, die einerseits - angesichts des "Zentrums" - schon anachronistisch waren, andererseits gerade erst aktuell wurden. In Österreich, Schlesien und in den Gebieten Süddeutschlands entstanden außerdem kurz nach 1410 (in Wien schon früher) die lokalen Malersschulen, die sich immer mehr aus der Tradition der Wenzelswerkstatt befreit hatten. Die Diaspora der durch die Hussiten vertriebenen Künstler ist nur einer von mehreren Faktoren, die auf die Entwicklung der Malerei Mitteleuropas nach 1400 eingewirkt haben.

Die Antwort auf die komplizierte Frage des künstlerischen Austausches nach 1400 hat aber auch einen anderen Aspekt, der die Beziehung der Wandmalerei zu anderen Malermedien betrifft. Obwohl man sich dessen bewußt sein muß, daß vom ursprünglichen Bestand viele Denkmäler verlorengegangen sind, lassen sich aufgrund des Beispiels unserer Fresken auch allge-

meinere Schlußfolgerungen ziehen. Sie haben nämlich - trotz ihrer Qualität - keinen direkten Nachfolger. Die Wandgemälde in Ludrová (Gebiet von Liptov), die als solche bis heute betrachtet worden sind, sind jedoch wegen ihrer Form und Ikonographie, aber vor allem auch wegen des Absinkens der Qualität, als Arbeiten einer anderen, obwohl ähnlich orientierten Werkstatt zu betrachten. Es ist hier nötig, einen mindestens 10-jährigen Abstand vorauszusetzen, denn während in Poniky der Wille zur Respektierung der idealisierten und repräsentativen Aspekte des Bildes dominiert, wird im Gegensatz dazu in Ludrová der Akzent auf das Narrative des umfangreichen christologischen Zyklus gelegt. Josef Krása versuchte die Gemälde von Ludrová mit einer in der Umgebung von Bruck an der Mur tätigen Werkstatt - meiner Meinung nach grundlos - in Verbindung zu bringen. Auch besteht kein Zusammenhang zwischen Bruck und Poniky, obwohl allgemeine gemeinsame Merkmale existieren. Der Versuch, andere Beispiele, entweder aus der Slowakei, oder Österreich (wo die meisten Entsprechungen zu existieren scheinen) in Beziehung zu den Wandmalereien von Poniky zu bringen, führt nur zu der Feststellung, daß die Situation in diesem Bereich der Malerei zu differenziert war, um solche Verbindungen zu konstruieren. Mindestens für die Slowakei gilt, daß in der Wandmalerei keine *homogene Strömung des internationalen Stils* existierte und früher, als sich eine solche hätte entwickeln können, ging der Schwerpunkt auf die Tafelmalerei über, die sich in den slowakischen Städten gleich nach dem Anfang des 15. Jh. entfaltet hatte und Anregungen aus verschiedenen mitteleuropäischen Malerkreisen aufzunehmen begann. Im Kontrast zu italienisch orientierten Arbeiten (wobei man von mehreren immanenten Strömungen sprechen kann) sind in der Wandmalerei zwischen 1390 bis ca 1430 auch in anderen Ländern Mitteleuropas nur isolierte Werke, höchstens kleine Gruppen anzutreffen.

In seiner Ikonographie knüpft das Presbyterium an die Überlieferung der romanischen Apsis-Wandmalereien und heimische Programme des 14. Jh. an. Es wurde schon damals zur verbreiteten Konvention, die *Deesis* zusammen mit den Symbolen der vier Evangelisten auf den Gewölben darzustellen, häufig auch von analogen Gestalten der Kirchenväter begleitet. Die Reihe der Apostel und Heiligen ist in Presbyterien auch schon vor dem 14. Jh. zu finden.

Im Gefolge dieses Konservativismus fanden die ungewöhnlicheren Motive ihren Platz außerhalb des Presbyteriums. Wie schon gesagt, hat die Szene der *Interzession* an der Ostwand ihre literarische Formulierung im Text des XXXIX. Kapitels der typologischen Handschrift *Speculum humanae salvationis*. Wir sollten aber eine Abhandlung von Éva Szmodisné-Eszlár über diese Szene durch ein paar Bemerkungen ergänzen, vor allem, daß der organische Bestandteil der *Interzession* das Bild des *Streits um die Seele* ist und die Gesamtdarstellung eine der Varianten des *in der Malerei* bekannten ikonographischen Typus der kombinierten *Interzession* beim Sterben darstellt. Auf unserem Bild ist der Fürbitter einerseits ein Engel, der gleichzeitig mit dem Teufel um die Seele streitet, andererseits Christus, der

vor Gottvater durch das Zeigen seine Wunden zugunsten des Verstorbenen argumentiert, ferner Maria, die auf ihre Mutterverdienste durch die Entblößung ihrer Brüste hinweist und schließlich der Hl. Johannes.

Obwohl es sich im Falle des Dialogs zwischen Maria und Christus auf einer Seite und Gottvater auf der anderen, der durch die Spruchbänder vermittelt wird, um gleichsam direkte Zitate des erwähnten *Speculum*-Textes handelt, erscheint mir jedoch, daß die Ikonographie der Szene durch die Literatur typologischer Art nur allgemein beeinflusst wurde. Der Topos verbreitete sich auch mittels anderer Handschriften und deswegen ist es nicht nötig, die direkte Quelle in Miniaturen, oder sogar im Text des *Speculums* zu suchen. In seinem XXXIX. Kapitel sind Protagonisten der Fürbitte vor Gottvater nur Christus und die Muttergottes. Um andere Gestalten hatte sich die Szene in der Kunst und im geistlichen Drama erst am Anfang des 15. Jh. erweitert und auch ihr literarisches Pendant - die Schrift von Johannes Gerson - stammt aus der Wende des 14. und 15. Jh., also gerade aus der Zeit der Entstehung der Fresken, d.h. etwa 80 Jahre nach der Entstehung des *Speculum humanae salvationis*.

Wichtiger erscheint mir, daß wir diese um weitere Gestalten erweiterte Fassung in den Miniaturen der Handschriften privaten Charakters finden, besonders in Stundenbüchern, wo sie ebenfalls mit dem Motiv des Sterbens verbunden sind. Trotzdem, daß die Wandmalerei als ein öffentliches Medium im Vergleich zu den illuminierten Handschriften eine andere Funktion hatte, ist dieser Unterschied nur scheinbar. Die Buchmalerei erfüllte im 14. Jh. stets vor allem liturgische Zwecke (Bibeln, Missalen, Gradualen), aber in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurde sie auch zum Gegenstand des Privatbesitzes der Bürgerschichten. Wandmalerei bot nämlich die Gelegenheit zur Repräsentation, wobei gerade die von Bürgertum besitzten Handschriften als Vorlage vorhanden sein könnten.

Ähnliche Absichten treten auch beim *Votivbild* hervor, das oberhalb der Datierunginschrift gemalt wurde. Der private Charakter des Bildes ist hier durch die Darstellung der konkreten Auftraggeber mit dem Gedanken der aktuellen Apokalypse verknüpft. Zwei Männer und zwei Frauen, die zum Rachen des Leviathan treten und in diesen hinein fallen, flehen zur Madonna um die Erlösung.

Die Unterstreichung der Rolle des Auftraggebers berührt nicht nur die Vergegenwärtigung seiner Person, oder die Thematisierung seines Lebensendes auf dem Bild. Es ist die Folge der gesteigerten Bedeutung des Bürgertums. Im Laufe der damit verbundenen kulturellen Entwicklung wandeln sich auch die Ansprüche der mittelalterlichen Menschen an das Bild. Es ist bezeichnend, daß in dieser Kirche gleich zwei von den ältesten Tafelgemälden der Slowakei gefunden wurden. Sie waren noch Bestandteile eines Altars, aber schon ihre Form selbst antizipiert die Möglichkeit der auf den Besitz ausgerichteten Beziehung zum Kunstwerk. Diese auf die Individualität bezogene Haltung wurde in der Wandmalerei bereits im Bild des Hl. Georg sichtbar. In Poniky blieb auch ein "Kompromiß" zwischen den miteinander "konkurrierenden" Bildmedien (der Wand- und der



Tafelmalerei) erhalten - die Wandgemälde in der Sakristei. Woher aber kommt jenes Bedürfnis der Repräsentation der Bürger in den Wandmalereien am Anfang des 15. Jh. in einem heutzutage so kleinen Dorf wie Poniky?

Aufgrund mehrerer Urkunden läßt sich ein ziemlich klares Bild der Gesellschaftssituation von Poniky an der Wende des 14. und 15. Jh. gewinnen. Im Jahre 1400 hatte das Städtchen umfassende Privilegien vom *comes* David aus Zvolen bekommen. In erster Linie ging es hier um die freie Wahl des Richters. Kupfer und Blei, die die Hauptquelle der Stadtprosperität waren, gehörten weiterhin den Herren der Burg von Lupča. In dieser Burg hatte König Sigismund von Luxemburg im Jahre 1404 die Privilegien nicht nur bestätigt, sondern er hatte sie durch die Rechte der als Vorbild dienenden Stadt Krupina ergänzt, worin auch das Recht der freien Wahl des Priesters enthalten war. Es wäre aber ein Mißverständnis, die Ikonographie unserer Fresken für die einfache Folge des Anwachsens des Handels und der Prosperität der Bergwerksunternehmen zu halten.

Trotzdem wir das Malerprogramm des Presbyteriums als konservativ bezeichnet haben, ist die mögliche Erklärung der Bedeutung der Ostwandgemälde gerade hier zu finden. Ich denke an die mit adorierendem Gestus kniende Gestalt des franziskanischen Mönches beim Hl. Hieronymus unter dem Gewölbe des Presbyteriums. Außer dieser direkten Darstellung des Franziskaners und des altüberlieferten Patroziniums - *St. Franciscus Seraphicus*, das die Kirche wahrscheinlich schon im Mittelalter bekam, ist für uns besonders die Tatsache wichtig, daß in der Umgebung - genauer im schon erwähnten nahen Städtchen Lupča im 14. und 15. Jh. wirklich ein franziskanisches Kloster gewesen war.

Die Frage der Verbindung von Bürgertum und Bettelorden wurde schon längst zum Thema der mediävistischen Forschung. Hand im Hand mit dem wachsenden Einfluß der Bettelorden wuchs auch die Bedeutung des Bürgertums - des Standes, der auch in anderen mittelslowakischen Bergstädten zur kulturell initiativen Sozialschicht wurde. Die konkreten Beweise einer typisch franziskanischen Ikonographie in der Wandmalerei in der Slowakei sind aber so gering, daß sie kaum als Ausgangspunkt einer breiteren Analyse dienen können. Es handelt sich um zwei Szenen - Stigmatisation und Vogelpredigt - in der heute evangelischen Kirche zu Štítnik, wo sich eine ähnliche Situation wie in Poniky voraussetzen läßt, weil es auch eine prosperierende mittelalterliche Bergstadt war. Die Stigmatisation des Hl. Franziskus in der Kirche von Rákoš (in der Region von Gemer) könnte man in Verbindung mit dem nahen franziskanischen Kloster in Kameňany sehen. Manche Besonderheit der Franziskusgestalt in der Wandmalerei der Slowakei zeugt sozusagen für den "Assimilationswillen" des Ordens zur Kultur nördlich der Alpen, wo in dieser Zeit der Hl. Franziskus keineswegs ein Volkshheiliger war, wie in Italien.

Ein anderes Bild, dessen Funktion und Bedeutung in der Kirche von Poniky nicht klar sind, ist die Darstellung des *Volto Santo*. Es handelt sich um eine Replik des Gnadenkruzifixus aus der toskanischen Stadt Lucca, das im 14. und 15. Jh. häufig

durch Holznachbildungen, aber auch in illuminierten Handschriften verbreitet wurde. Unser Bild weicht von anderen Gemälden im Schiff ziemlich ab, obwohl kein Zweifel bestehen kann, daß es zu der Schicht von 1415 gehört. Der *Volto Santo* wiederholt vielleicht ein älteres Gemälde, von dem unter dem Rahmen ein nicht mehr lesbares Fragment der Inschrift erhalten blieb. Die Kreuzarme ragen über den Bildrahmen hinaus und durch diese "Vorprojektion" wird das Kruzifix selbst betont. Meiner Meinung nach haben wir es in diesem Fall mit einer Darstellung des *Volto Santo* zu tun, die auf die Lucchesische Holzfigur hinweist und bei der eine ikonographische Verbindung mit der Gestalt der Hl. Kümmeris oder Willgefertis kaum in Betracht kommt.

Ob die Franziskaner zu diesem Thema irgendeine besondere Beziehung hatten, wissen wir vorläufig nicht. Vielleicht hat hier die einfache Ähnlichkeit des Kolobion Christi mit dem Gewand der Minderbrüder eine Rolle gespielt. Diese Ikonographie wurde in Mitteleuropa aber keineswegs nur auf die Wandmalereien franziskanischer Kirchen beschränkt. In der Slowakei trifft man darauf in der Kirche zu Štítnik. Es handelt sich ja um die gleiche Kirche, in der die erwähnten zwei Szenen aus dem Franziskusleben gemalt wurden, vielleicht in derselben Malerschicht. Die Verbindung zwischen den Malereien von Štítnik und einem heute nicht mehr existierenden franziskanischen Kloster kann man für höchst wahrscheinlich halten, während die mögliche Verbindung zwischen *Volto Santo* Darstellungen und Franziskanern vorläufig nur eine verführerische Hypothese bleiben muß.

An den Ostwand-Malereien laßen sich gewisse Züge des "ikonographischen Eklektizismus" feststellen. Neben den Bildern, auf denen die neuen Aspekte der direkten Gott - Mensch Beziehung dominieren, finden wir hier auch so traditionelle Darstellungen wie *Beweinung Christi*, *Noli me tangere* und *Veraklon*, und sogar manches ausgesprochen eklesiastische Thema wie etwa *Lebendes Kreuz*. Der Widerspruch zwischen Eklesiasmus und Partikularismus manifestierte sich häufig vor allem in der politischen Geschichte des Hoch - und Spätmittelalters, in der Philosophie und Literatur, und wurde letzten Endes auch in der religiösen Bewegung der Franziskaner sichtbar. Obwohl sie ihre Lehre auf die Betonung der Heilsgeschichte und der persönlichen Beziehung zur Gestalt Christi aufgebaut haben, stellte besonders der offizielle, durch das Papsttum unterstützte Zweig des Ordens die Priorität der Kirchenmacht niemals in Frage.

Eine umfassende Abhandlung zur Ikonographie des Lebenden Kreuzes, das sich in Žehra befindet, hat Vlasta Dvořáková publiziert. Ihre Analyse dieses komplizierten Beispiels des typologischen Parallelismus des Alten und Neuen Testaments, personifiziert in den Gestalten von Ecclesia und Synagoge, gilt im Grundsatz auch für unsere, etwas vereinfachte Fassung. Worin aber das *Lebende Kreuz* von Poniky abweicht, ist die Darstellung des Papstes, der bei dem segnenden Arm des Kreuzes kniet. Zur Bedeutung dieses Motivs kann man bemerken, daß in der Zeit der Entstehung des Bildes (1415) die Kirche mit den Problemen des päpstlichen Schismas gekämpft hatte und das Recht auf den Petrus-Stuhl gleichzeitig drei Päpste im Anspruch nahmen. Die

kleine Figur ist also in diesem Sinn eher ein Ausdruck der Erwartung einer Lösung dieser Frage, als eine Glosse der aktuellen Verhältnisse.

Dieser Beitrag wird durch einen Exkurs ergänzt, der die ikonographische Forschung zweier Motive betrifft. Im Fall des *Jüngsten Gerichts* in Čerín weise ich auf die Möglichkeit hin, daß der Ausgangspunkt für verschiedene Formen des *privaten Gerichts* in der Wandmalerei der Slowakei schon einzelne Gemälde der italienisch orientierten Werkstätten waren und daß ihre Tradition ohne Rücksicht auf die Stilwandlungen in den mittelslowakischen Bergstädten kontinuierlich auch im 15. Jh. fortgesetzt wurde (*Votivbild* und *Interzession* von Poniky).

Andererseits könnten die Wurzeln der Darstellung der *Einwilligung Mariens* in der Mehrzahl der betrachteten mittelalter-

lichen Kirchen (Čerín, Štítnik, Žehra, Bruck an der Mur) wieder im Zusammenhang mit der Aktivität der Franziskaner gesehen werden. Anscheinend entstand dieser Typ in den Miniaturen der *Meditationes vitae Christi* am Anfang des 14. Jh. und wurde bald danach durch Giotto in der Arena Kapelle verwendet, worauf Otto Pächt hingewiesen hat. Im Gegensatz zur Entwicklung des vorigen Motivs des Jüngsten Gerichts fand der *Consensus Mariae* im 15. Jahrhundert in den Wandmalereien von Poniky keinen ähnlichen Wiederhall. Die Erklärung dieser Tatsache kann man vielleicht in der zunehmenden Selbständigkeit des Bürgertums sehen, das zwar in vielem durch die Bettelorden beeinflusst war, daneben aber (in unserem Falle in den Darstellungen der Ostwand Schiffes) seine eigenen Ziele verfolgte.

## Todesgewißheit und Heilserwartung Albrecht Dürers Kupferstich "Der Spaziergang"

Michael SCHAUDER, Berlin

Zu den frühesten großformatigen Kupferstichen Albrecht Dürers gehört auch jenes Blatt, welches im allgemeinen unter dem Titel "Der Spaziergang" bekannt ist (Abb. 1).<sup>1</sup> Seine Datierung ist nicht eindeutig gesichert, sie schwankt zwischen den Jahren 1496 und 1498.<sup>2</sup> Obwohl dieser Kupferstich mehrfach in der Dürerliteratur behandelt wurde, hat er bisher nicht die Beachtung gefunden, die seiner Bedeutung angemessen wäre.<sup>3</sup> Erst in allerjüngster Zeit ist er in einem längeren Aufsatz durch Mark A. Meadow eingehender gewürdigt worden.<sup>4</sup>

Das Blatt von hochrechteckigem Format und den Maßen 195 zu 121 Millimetern zeigt vor dem Hintergrund einer weiten Landschaft ein zeitgenössisch gekleidetes Liebespaar, welches in gegenüber der Landschaft erhöhter Position auf einem Hügel während eines Spaziergangs stehengeblieben ist. Obwohl die Bewegungsrichtung nach links zielt, ist der Mann nahezu frontal gegeben. Mit seiner Linken umfaßt er zärtlich die Taille der Frau. Seine Rechte führt er in einer gleichermaßen einladenden wie weisenden Gebärde dem linken Bildrand entgegen, so daß seine Hand genau die Rispen einer dort prominent ins Bild gesetzten Pflanze überschneidet. Der Mann wird nicht nur durch eine keck an sein Barett gesteckte, sich recht groß vor dem Himmel abzeichnende Feder ausgezeichnet. Er trägt zudem zwischen seinen Beinen phallusgleich einen längeren Dolch, womit eine eindeutig erotische Komponente ins Bild getragen wird.<sup>5</sup> Seine Begleiterin ist im Gegensatz zu ihm in strengem Profil gegeben, so daß sich ihre bereits etwas füllig gewordene Kinnpartie deutlich vor dem Himmel konturieren kann. Sie hat ihre Arme vor dem Bauch übereinandergelegt und scheint ein wenig innezuhalten. Die Frau ist offensichtlich nicht nur erheblich älter als ihr männlicher Begleiter, son-

dern noch dazu durch ihre Kleidung als verheiratet ausgewiesen.<sup>6</sup>

Für den Betrachter eröffnet sich daher sofort die Assoziation zu dem im Spätmittelalter nicht nur in der bildenden Kunst sehr beliebten Thema des ungleichen Paares, welches stets mit einer moralisierenden Aussage versehen war.<sup>7</sup> Eine solche Verbindung zweier Partner sehr unterschiedlichen Alters wich nicht nur von der Norm ab und hatte daher etwas Anrüchiges an sich. Vielmehr konnte sogar der Eindruck der Sündhaftigkeit entstehen. Dies traf besonders für einen Fall wie in Dürers Kupferstich zu, wo der eine der Partner verheiratet ist und somit nicht nur allgemein auf das Laster der Luxuria angespielt wird, sondern sogar der Gedanke des Ehebruchs nicht fern liegt. Doch scheint das verwerfliche Treiben des Paares in diesem Fall nicht ungesühnt zu bleiben. Unmittelbar hinter ihrem Rücken, etwas in den Bildraum zurückversetzt und von ihnen unbemerkt, ist als halbverwester und dennoch sehr lebendiger Leichnam bereits der Tod zu erkennen. Er lugt hinter einem dort aufwachsenden Baum hervor und hält mit hämischem Grinsen als Warnung die Sanduhr der verrinnenden Lebenszeit empor.

Dürers Kupferstich scheint demnach in das weite Feld der Vanitas- bzw. Memento-Mori-Darstellungen zu fallen, eine Deutung, die auch jüngst noch durch Meadow vertreten wurde.<sup>8</sup> Die Konfrontation der Lebenden mit dem Tod<sup>9</sup> sollte dem Betrachter die Vergänglichkeit des irdischen und damit auch des eigenen Seins vor Augen führen und ihn gemahnen, ein gottgefälliges, von Sünden und Lastern freies Leben zu führen. Nur auf diese Weise wird der Mensch am Ende aller Tage der Erlösung teilhaftig; anderenfalls fällt er der ewigen Verdammnis anheim. Eine solche Interpretation des Dürerschen Werks als



1. Albrecht Dürer: *Der Spaziergang*. Kupferstich, um 1496/98 (Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett)





2. Israhel van Meckenem: *Der Spaziergang*. Kupferstich, um 1500. Kopie nach Dürer (Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett)

Erinnerung an die Vergänglichkeit alles irdischen Seins könnte auch durch Israhel van Meckenems Kopie des Stiches gestützt werden, welche noch vor 1503 entstanden ist (Abb. 2).<sup>10</sup> Sie zeigt Dürers Vorlage seitenverkehrt und mit einer zusätzlichen Beischrift versehen:

*"Ten is niet al tijt vastavent.  
Der doet kompt en brengt den Abend."  
(Denn es ist nicht allzeit Fastnacht.  
Der Tod kommt und bringt den Abend.)*<sup>11</sup>

Die Warnung vor allzu weltlichem Treiben wird hier mit der Fastnachtszeit verbunden, einer Periode überschäumender Lebensfreude, in der die gewohnten Standes- und Anstandsregeln für kurze Zeit außer Kraft gesetzt werden.<sup>12</sup>

Vielleicht hat Dürer aber selbst ein Vorbild gehabt, in welchem der Gedanke der Vergänglichkeit in viel dramatischerer Weise angegangen wird als in seinem eigenen Werk. Ein florentinischer Kupferstich aus der Zeit um 1465-70 beinhaltet nicht nur nahezu das gleiche Thema (Abb. 3).<sup>13</sup> Vielmehr lassen einige gegenständliche Details vermuten, daß Dürer dieser Stich bekannt war.<sup>14</sup> Möglicherweise gehen aber auch beide Werke auf die gleiche Vorlage aus der Zeit um die Mitte des Jahrhunderts zurück.<sup>15</sup> Auf dem italienischen Stich ist das Thema eindeutiger, das heißt auch eindeutig negativer aufgefaßt als bei Dürer. Dort wird der Tod viel unmittelbarer zur physischen Bedrohung. Der Knochenmann hat bereits mit seiner Linken die Schleppe des Kleides der Frau ergriffen und stößt ihr fast mit den Tragegriffen seiner geschulterten Bahre in den Rücken. Als zusätzliches Vergänglichkeitssymbol wird ein ruinöses Gemäuer ins Bild gebracht, welches hinter der Figur des Todes zu erkennen ist. In der Ruine sitzt auf einem Zinnenkranz eine Eule. Damit wird auch klar, welchem Laster das Paar in besonderer Weise frönt, nämlich wiederum der Luxuria, als deren Attribut die Eule gedeutet werden kann.<sup>16</sup>

Ein solch unkeuscher Lebenswandel führt aber unweigerlich zu ewiger Verdammnis, besonders dann, wenn man vor einer möglichen Umkehr von einem jähen Tod dahingerafft wird. Der Musikant rechts ist daher sowohl als Ausdruck eines weltlichen und damit sittlich verwerflichen Treibens zu verstehen,<sup>17</sup> als auch als Hinweis auf mögliche Höllenstrafen. Die von ihm gespielten Instrumente, Fistula und Einhandtrommel, galten im Mittelalter als Teufelsinstrumente.<sup>18</sup> Daß ein plötzlicher Tod jederzeit drohen kann, wird weniger durch den Knochenmann selbst verbildlicht als durch den Schmuck an den Ärmeln des Paares. Bei der Frau erkennen wir dort ein Spruchband, dessen Inschrift "SANSOBRIEN" lautet, was nur eine Verballhornung des französischen "SANS OUBLIER" sein kann.<sup>19</sup> Auf das, was hier "nicht vergessen" werden soll, macht die Frau durch die Gebärde ihres Armes aufmerksam. Sie weist auf den rechten Arm des Mannes, wo, analog zum linken Ärmel, in Form einer Stickerei ein Falke auf einen Hermelin hinabstürzt, um ihn schlagartig zu töten.<sup>20</sup> Der plötzliche Tod aus heiterem Himmel, der einem Tier droht, dessen Pelz als Symbol für Eitelkeit und Verschwen-

dung gilt, bringt noch einmal den Gedanken der Vanitas nahe.

Mit der auf dem Felsen stehenden Ruine und der Eule sind hier Motive eingeführt, die auch als Attribute der Fortuna gelten können.<sup>21</sup> Fortuna kann im Mittelalter aber als Sinnbild für Tod und Verderben auftreten.<sup>22</sup> Das Blatt will den Betrachter daher daran erinnern, sich in seinem Leben nicht der wankelmütigen Glücksgöttin Fortuna mit der Gefahr eines unrühmlichen und verderblichen Endes anzuvertrauen. Anzustreben sei hingegen, sein Leben in Virtus, das heißt in Tugendhaftigkeit, zu führen.<sup>23</sup> Ähnlich direkt und hart in der Aussage wie die Darstellung selbst ist die warnende Beischrift zu diesem Bild, welche auf einem Spruchband über dem Paar erscheint:

*"Non vostre legiadrie honore opon(pe)  
nestato nerichezza nesapere  
nongiova chontro almio aspro volere  
si puo chenvvoi ogni dilletto ronpe."  
(Weder Ehre, noch Pomp, noch Stand,  
noch Reichtum, noch Wissen, noch Jugend  
wird etwas gegen meinen harten Willen  
vermögen,  
der jedes Vergnügen in Euch zerbrechen wird.)*<sup>24</sup>

Von all dieser durch Sündhaftigkeit heraufbeschworenen unmittelbaren Todesdrohung läßt sich in Dürers Kupferstich kaum etwas spüren. Dürers Intention ist nicht, das Paar in seiner innigen Zueinanderwendung den Tod nicht bemerken zu lassen,<sup>25</sup> sondern die Figur des Todes hat hier eigentlich kaum etwas wirklich Bedrohliches an sich. Im Vergleich zur fast die gesamte Bildhöhe durchmessenden Größe des Paares erscheint der Tod nahezu winzig. Zudem tritt er nicht wirklich warnend oder drohend dem Paar entgegen, sondern verbirgt sich hinter dem Baum. Dürer gestaltet ihn derart, daß er fast seinen ganzen Schrecken einbüßt. Das Stundenglas wird von ihm in Wahrheit nicht als bitteres Menetekel emporgehalten. Er balanciert es stattdessen in geradezu kindischer Weise auf seinem Schädel.<sup>26</sup> In Dürers Bild drückt sich somit eine gewisse "Todesverachtung" aus. Zwar bleibt der Tod als Ausgang des irdischen Lebens hier unumstritten, und die große Pflanze mag auch als Vergänglichkeitssymbol auf Bibelstellen wie Jesaias 40, 6-7, verweisen.<sup>27</sup> "Alles Fleisch ist Gras,



3. Florentinischer Meister: *Memento Mori*. Kupferstich, um 1465/70 (London, British Museum)

*all seine Pracht wie die Blume der Flur. Das Gras verdorrt, die Blume welkt hin [...]*"

Aber zugleich wird der Gedanke der Erlösung und damit die Hoffnung auf ein ewiges Leben im Bild vergegenständlicht. Dies geschieht durch die Rispen der Pflanze, die von der Hand des Mannes überschritten werden, und paradoxerweise auch durch den Baum, der ja eigentlich dem Tod zugeordnet ist. Die Pflanze ist bereits verblüht, und der Wind, der die Rispen hin und her wiegen läßt, wird bald die Samenkörner davontragen. In diesen Samenkörnern ist aber nicht nur in natürlicher Weise der Keim neuen Lebens enthalten, sondern sie eröffnen geradezu zwingend die Assoziation zur Kreuzlegende.<sup>28</sup>

Die sogenannte Kreuzlegende war im Mittelalter in zahlreichen lateinischen Fassungen weit verbreitet.<sup>29</sup> So findet sie sich etwa in der sehr populären Legenda Aurea des Jacobus de Voragine.<sup>30</sup> Es existierte aber auch eine größere Anzahl volkssprachlicher Redaktionen.<sup>31</sup> In Dürers Heimatstadt Nürnberg hatte der Dichter Hans Folz (1435-1513) eine zeit-



4. Petrus Christus: *Madonna zum dürren Baum*, um 1450/60 (Madrid, Samml. Thyssen-Bornemisza)

genössische deutsche Version verfaßt, dabei vermutlich auf eine ältere, ebenfalls bereits deutschsprachige Vorlage zurückgreifend.<sup>32</sup>

Unter Verwendung des im Mittelalter so beliebten typologischen Gedankens handelt die Kreuzlegende davon, daß das Holz des Kreuzes Christi aus dem Paradies stammt.<sup>33</sup> Der zentrale Ausgangspunkt der Legende ist der Baum der Erkenntnis des Guten und des Bösen.<sup>34</sup> Von ihm pflückt Eva die Frucht, von der sie und Adam trotz Gottes Verbot essen. Mit diesem Sündenfall tritt der Tod in die Welt. Die unmittelbaren Folgen sind die Vertreibung aus dem Paradies und der Beginn der irdischen, eben sterblichen Existenz. An demselben Baum, an dem Adam und Eva gesündigt haben und der daraufhin verdorrt, nimmt aber auch das Heil seinen Ausgang. Denn aus dem Holz, welches aus den Samen eben jenes Baumes erwächst, wird später das Kreuz gezimmert, an dem der Erlöser gekreuzigt wird.<sup>35</sup>

Dürer muß eine Version der Legende bekannt gewesen sein, deren maßgebliche Passagen für das Verständnis seines Kupferstiches im folgenden in knappster Form zusammengefaßt werden sollen:<sup>36</sup> Als Adam nach seinem langen Leben den nahen Tod fühlt, schickt er seinen Sohn Seth zum Paradies, um ihn zur Linderung seiner Schmerzen das "Öl des Erbarmens" holen zu lassen.<sup>37</sup> Der Engel des Paradieses verweigert Seth jedoch diese Bitte und erlaubt ihm stattdessen, durch die geöffnete Paradiesespforte zu schauen.<sup>38</sup> Bei seinem ersten Blick sieht Seth dort in der Mitte des Paradieses einen Baum mit zahlreichen Ästen, aber dürr und ohne Blätter und von seiner Rinde entkleidet.<sup>39</sup> Bei seinem zweiten Blick erkennt er eine um diesen Baum herum gewundene Schlange.<sup>40</sup> Bei seinem dritten und letzten Blick wird er gewahr, daß der Baum bis in den Himmel reicht und sich in seiner Krone ein Kindlein befindet, welches ihm vom Engel als der kommende Erlöser gedeutet wird.<sup>41</sup> Die Wurzeln des Baumes jedoch dringen durch den Boden bis in die Hölle hinein, wo Seth die Seele seines Bruders Abel erkennt.<sup>42</sup>

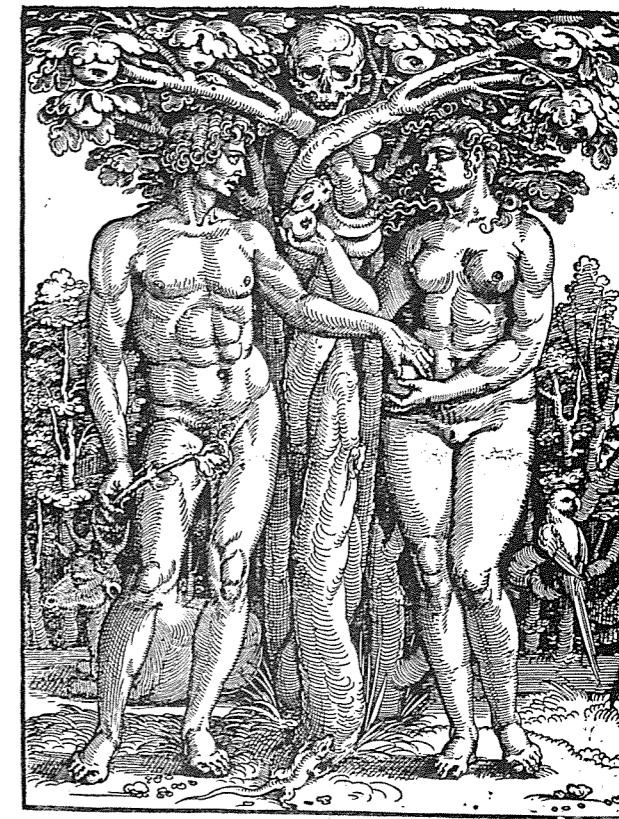
Es kann keinen Zweifel geben, daß der Baum in Dürers Kupferstich als der von Seth gesehene Baum der Erkenntnis erkannt werden sollte.<sup>43</sup> Nahezu alle der in der Kreuzlegende geschilderten Charakteristika des Paradiesesbaumes im Zustand nach dem Sündenfall sind hier angedeutet. Um dies ansichtig werden zu lassen, benutzt Dürer das Mittel der "natürlichen Allegorie".<sup>44</sup> Dürer gibt seinen Baum im Erscheinungsbild des Spätherbstes bzw. des nahenden Winters wieder. So ist er nahezu blattlos und kahl und macht gerade auch wegen des fehlenden Grüns einen etwas vertrockneten Eindruck. Der Baum ist zwar nicht von seiner Rinde entkleidet, aber aufgrund der Dürre ist diese an einigen Stellen aufgebrochen, so daß dort das nackte Holz zum Vorschein kommt.<sup>45</sup> Da der Baum im Verhältnis zu der sehr kleinen Gestalt des Todes gewaltig in die Höhe zu wachsen scheint, reicht er in den Himmel hinein. Die erst im weiteren Verlauf des Wuchses folgende Baumkrone befindet sich daher außerhalb des engen Bildausschnitts: Sie besteht vermutlich aus der genannten Vielzahl von Ästen. Dort, wo sich der Kreuzlegende nach das Kindlein befindet, wachsen sie zusammen und könnten eine Krone von der Art bilden, wie sie

auf Petrus Christus' Tafel der "Madonna zum dürren Baum" zu finden ist (Abb. 4).<sup>46</sup>

Im Bereich des Wurzelwerks reicht auch Dürers Baum in die Tiefe der Hölle hinab. Um dies zu veranschaulichen, kommt hier ein interessantes bildnerisches Mittel zum Einsatz. Dürers Stich hat keinen eigentlichen Mittelgrund. Den Übergang von Vorder- zu Hintergrund bildet eine durch eine Verschattung erreichte deutliche Konturlinie. Genau im Bereich dieser schmalen Schattenzone, hinter der das Gelände vom Vordergrundshügel zur tiefer gelegenen Landschaft abfällt, steht der Baum und läßt seine Wurzeln in das Erdreich dringen. Mit dem dort stark abfallenden Gelände nimmt Dürer das ebenfalls aus der Fortunaikonographie bekannte Motiv des Abgrunds auf, welches hier als Höllenmetapher zu verstehen ist.<sup>47</sup>

Zuletzt erinnert die Windung des Stammes an das von Seth ebenfalls geschaut Umwundensein des Baumes durch die Schlange. Auch der Knochenmann Dürers nimmt eine Position ein, die einer Windung um den Baum nahekommt.<sup>48</sup> Damit ist aber ein Hinweis auf ein weiteres Merkmal des Baumes der Erkenntnis gegeben. Er wurde durch den Sündenfall zum Baum des Todes.<sup>49</sup> Dieser Gedanke wird auf einigen Werken des unmittelbaren Dürerumkreises noch prägnanter zum Ausdruck gebracht. Auf einem Holzschnitt des frühen 16. Jahrhunderts mit der Darstellung des Sündenfalls von Hans Sebald Beham windet sich die Schlange um den selbst in sich gewundenen, mehrteiligen Stamm des Erkenntnisbaumes, in dessen Krone bereits der Tod als Schädel zu entdecken ist (Abb. 5).<sup>50</sup> Noch weiter geht eine Darstellung desselben Themas von der Hand seines Bruders Barthel Beham, wo der Baumstamm selbst zu einem von der Schlange umwundenen Knochenmann geworden ist (Abb. 6).<sup>51</sup> Die Windung des "Stammes" wird dabei durch die Überkreuzstellung der Beine des Skeletts angedeutet.

Das In sich gewundensein des Baumstammes scheint also ein wesentliches Element seiner Gestaltung zu sein. Schaut man sich Dürers Baum genauer an, so erkennt man, daß er offenbar in Form dreier zusammengewachsener, ineinander verschlungener Triebe aus dem Boden bricht und alsbald, einen einzigen Stamm bildend, weiter in die Höhe wächst.<sup>52</sup>

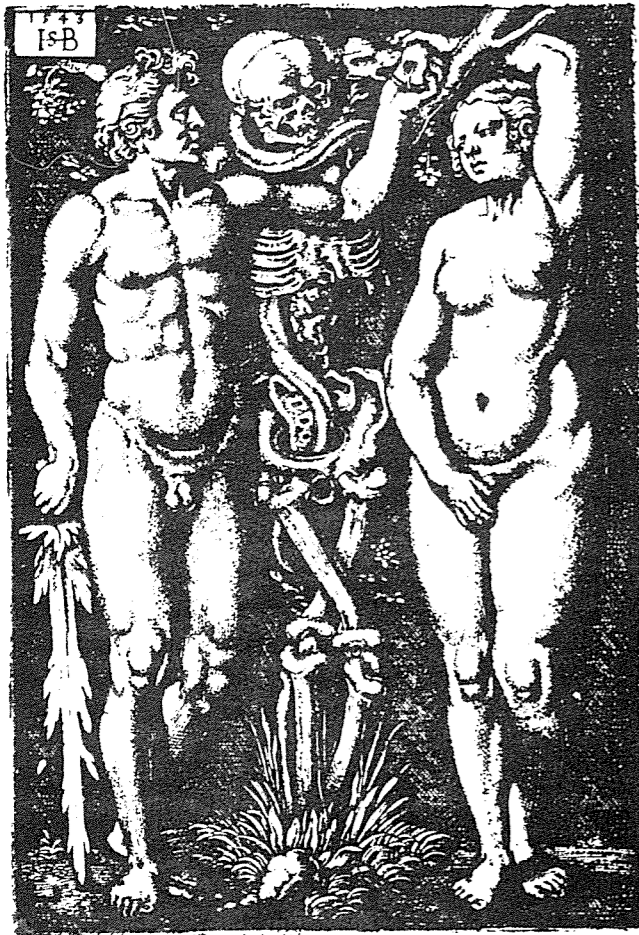


5. Hans Sebald Beham: *Der Sündenfall*. Holzschnitt, um 1535 (Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett)

Damit ist aber auf ein weiteres Motiv der Kreuzlegende hingewiesen. Als Seth schließlich wieder den Ort des Paradieses verläßt, erhält er vom Engel drei Körner von der Frucht, von der sein Vater gegessen hat.<sup>53</sup> Die solle er dem innerhalb der nächsten drei Tage nach seiner Rückkehr sterbenden Adam nach dessen Tod in den Mund legen, damit aus seinem Grab drei Reiser wachsen können, eine Zeder, eine Zypresse und eine Pinie. Diese erkennt Moses später als Symbol der Dreifaltigkeit und pflanzt sie am Fuße des Berges Tabor ein, wo sie dann von David wiedergefunden werden.<sup>55</sup> David nimmt sie mit nach Jerusalem und pflanzt sie in eine Zisterne bei seinem Schloß, in der sie auf wundersame Weise zu einem einzigen Baum zusammenwachsen.<sup>56</sup>

Auf das weitere Schicksal des Baumes bis hin zu seiner Funktion als Kreuzesholz braucht an dieser





6. Barthel Beham: *Der Sündenfall*, Kupferstich. Kopie von Hans Sebald Beham 1543 (Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett)

Stelle nicht eingegangen zu werden.<sup>57</sup> Dem zeitgenössischen Betrachter von Dürers Kupferstich muß klar gewesen sein, daß er nicht nur in dem abgebildeten Baum den Baum der Erkenntnis nach dem Sündenfall zu sehen hatte. Er sollte das Paar auch als eine "moderne" Paraphrase auf Adam und Eva verstehen. Die Tatsache, daß beide dem Baum den Rücken zuwenden, spielt zunächst einmal auf die Vertreibung aus dem Paradies an. Das Paar bewegt sich vom Baum fort, der nach Genesis 2,9, in der Mitte des Paradieses stand.<sup>58</sup> Eva hatte als erste von der verbotenen Frucht des Baumes gekostet und Adam verführt, gleiches zu tun. Auch diesen Gedanken hat Dürer zeitgenössisch umgewandelt. Die Frau ist es, die hier als Verheiratete offensichtlich Ehebruch be-

geht und als Erfahrenere, Reiferere, den jungen Mann verführt hat.

Der hier erneut aufkommende Gedanke an Luxuria erinnert an eine weitere Baumallegorie, bei der dieses Laster eine wesentliche Rolle spielt: die Antithese von Tugend- und Lasterbaum.<sup>59</sup> Dort werden die Tugenden bzw. die Laster oder Todsünden jeweils in Form eines Baumes angelegt, wie es etwa in einer sächsischen Handschrift mit den *Definitiones vitiorum et virtutum* aus der Mitte des 13. Jahrhunderts dargestellt ist.<sup>60</sup> Die Krone des Lasterbaumes bildet Luxuria (*Abb. 7*). Dieses Laster wird gegenüber den anderen hervorgehoben, indem es statt als nur ein Ast des Baumes in Gestalt von zwei Ästen erscheint. Diese besitzen mit zusammen vierzehn an ihnen hängenden Blättern als genauere Spezifikationen der einzelnen "Unterlaster" der Luxuria wiederum die doppelte Menge gegenüber den anderen Lastern.<sup>61</sup> Aus der Baumkrone der Luxuria wächst die Halbfigur des "Vetus Adam" heraus. Denn es ist vor allem dieses Laster, welches in all seinen Erscheinungen und Ausformungen den Menschen am häufigsten bedroht.<sup>62</sup> Die Wurzel des Lasterbaumes wird von Superbia als dem Grund allen Übels gebildet.<sup>63</sup> Diese hatte Adam und Eva dazu verleitet, Gottes Gebot zu mißachten und die Frucht vom Baum der Erkenntnis zu essen.<sup>64</sup> Da der Stamm des Lasterbaumes von der Schlange umwunden wird und seine Zweige und Blätter kraftlos herabhängen, der Baum also offenbar verdorrt ist, ist er mit dem Erkenntnis- bzw. Todesbaum identisch.<sup>65</sup>

Seine Antithese ist der mit dem Lebensbaum gleichzusetzende Baum der Tugenden.<sup>66</sup> Er entspringt aus der Wurzel der Humilitas, und aus seiner Krone Caritas erwächst die Halbfigur Christi als des "Novus Adam" (*Abb. 8*). Durch seinen Tod am Kreuz, dem Lebensbaum und Baum der Tugenden,<sup>67</sup> hebt er die durch den "Vetus Adam" verursachte Schuld der Erbsünde auf und vollbringt damit das Erlösungswerk.<sup>68</sup> Die Antithese "Vetus" und "Novus Adam" zieht jedoch eine weitere Antithese nach sich, die mit dieser ersten untrennbar verbunden ist, die von Eva und Maria.<sup>69</sup>

Nun gewinnt eine nicht unbemerkt gebliebene,<sup>70</sup> aber noch ungeklärte Inschrift auf Dürers Kupferstich eine ganz entscheidende Bedeutung. Auf der

Schulterborte des Kleids der Frau findet sich eine Buchstabenfolge, der auch Meadow keinen rechten Sinn hat geben können.<sup>71</sup> Liest man dort jedoch MARIA, so wird man an eine ganz ungewöhnliche, aber vergleichbare Darstellung erinnert, die sich in einer Handschrift von ca. 1170/85 mit dem anonymen Traktat *De laudibus sanctae crucis* in München befindet (*Abb. 9*).<sup>72</sup> Das mittlere Register der ganzseitigen Miniatur wird dort durch eine Szene eingenommen, die scheinbar den Sündenfall darstellt. Eva greift mit ihrer Rechten nach einer Frucht des todbringenden Erkenntnisbaums, um sie Adam anzubieten. Da Adam und Eva hier jedoch bereits mit Blättern geschürzt sind, um ihre Scham zu bedecken, kann es sich nicht um den eigentlichen Sündenfall handeln.<sup>73</sup> Vielmehr bringt die Szene zum Ausdruck, daß die Versuchung, die Frucht vom Baum der Sünde und des Todes zu essen, zu jeder Zeit vorhanden ist und die ersten Menschen wie auch ihre Nachkommen ihr immer wieder erliegen können.<sup>74</sup> Doch Adam hat sich von Eva und dem Todesbaum abgewendet. Er strebt mit einer mit dem Mann in Dürers Kupferstich vergleichbaren weisenden Gebärde auf das durch seine ausschlagenden Triebe als Lebensbaum gestaltete Kreuz zu, welches ihm von der mit Maria identischen "Forma ecclesiae" entgegengehalten wird.<sup>75</sup> Adam hat sich bereits entschieden, nicht mehr den Lockungen der Verführerin Eva nachzugeben, sondern sich der Ekklesia als "Hüterin des Erlösungsmysteriums"<sup>76</sup> anzuvertrauen. Sie verheißt ihm die Vergebung der Sünden und das ewige Leben, ganz im Sinne der weiteren Ausführungen im Traktat selbst: Den Reuigen holt Gott ins Paradies zurück.<sup>77</sup>

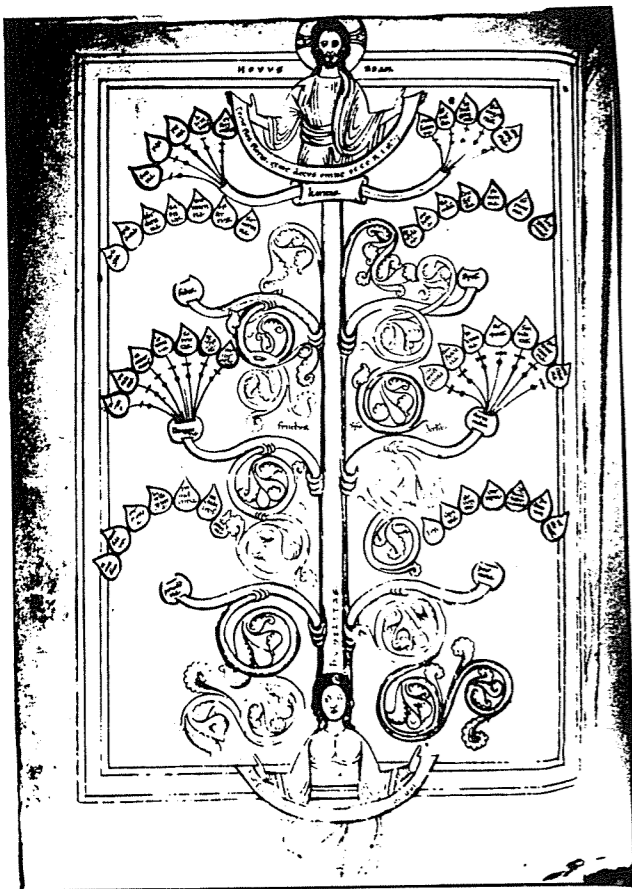
Die Darstellung in der Münchener Handschrift ist demnach als Allegorie aufzufassen, also der Geschichtlichkeit enthoben und damit zeitlos.<sup>78</sup> Dürer braucht daher in seinem thematisch ganz ähnlichen Kupferstich nicht die Ureltern selbst darzustellen, sondern kann ein zeitgenössisches Paar als deren "moderne" Nachfahren ins Bild setzen. Nicht zuletzt deshalb ist seine Gestaltung des Themas wesentlich verschlüsselter und damit schwieriger zu enträtseln als die Miniatur aus dem 12. Jahrhundert.

Bei Dürer nimmt die Frau mit ihren vor dem Bauch verschränkten Armen eine Art Demutsgebärde ein, die auf die Reue Evas anspielen soll.<sup>79</sup> Durch die Geburt des Erlösers aus Maria, der "neuen" Eva,



7. Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms. 305, "Definitiones vitiorum et virtutum", fol. 151r: *Lasterbaum*, Mitte 13. Jahrhundert

und dessen Kreuzestod ist auch Eva vergeben worden. Die Frau hat aus diesem Grund dem Todesbaum ebenfalls den Rücken zugekehrt. Der Mann seinerseits spielt hier nicht in Umkehrung der Rolle Adams beim Sündenfall den Verführer, wie Meadow es zu sehen glaubt.<sup>80</sup> Er ist vielmehr wie auf der Miniatur in der Münchener Handschrift als derjenige geschildert, der sich bereits für Ekklesia entschieden hat. Er führt die Frau mit seiner um ihre Taille gelegten Hand auf den ihr mit seiner Rechten gewiesenen Lebensbaum zu. Dieser wird den beiden jedoch nicht in Gestalt des Kreuzes von Maria-Ekklesia entgegengehalten, sondern die gedankliche Verbindung wird über die Samen der Pflanze und den Baum im Rücken des Paares hergestellt. Die Samen sollen an die Körner erinnern, die der Kreuz-



8. Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms. 305, "Definitiones vitiorum et virtutum", fol. 151v: Baum der Tugenden, Mitte 13. Jahrhundert

legende nach vom Baum der Erkenntnis herrührten und von Seth in den Mund des toten Adam gelegt wurden. Genau deshalb setzt Dürer die Hand des Mannes so bedeutungsvoll vor die Rispen der Pflanze. Und der Baum auf Dürers Stich besitzt nicht nur die oben geschilderten Merkmale des Erkenntnisbaumes nach dem Sündenfall. Mit seinem ungewöhnlichen, in sich gewundenen Stamm deutet er ebenso auf jenen Baum, der aus dessen Samen zusammenwuchs und das Holz für das Kreuz des Erlösers spendete.

Aber auch Ekklesia selbst ist dem Betrachter gegenwärtig. Unterhalb der Hand des Mannes, in der Tiefe der Hintergrundlandschaft, läßt sich ein kleiner Kirchenbau erkennen, der hier auch im übertragenen Sinn als Ekklesia zu verstehen ist. Der kleinen Kirche wird antithetisch ein weiteres Gebäude gegenübergestellt. Hinter dem Rücken der Frau läßt

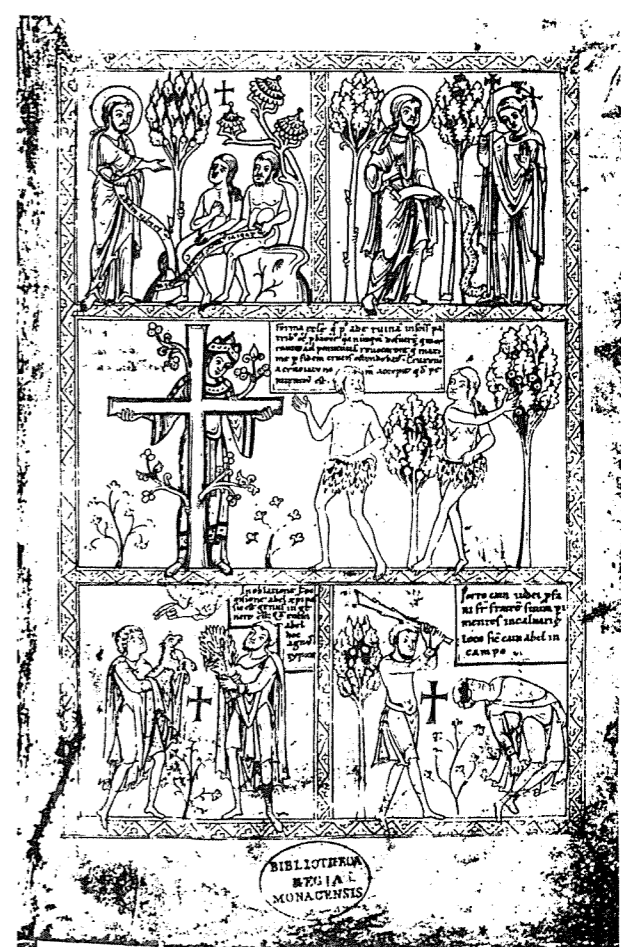
sich in der Landschaft eine Burg ausmachen. Der vom Wind aufgeblähte Gewandzipfel der Figur des Todes weist mit seiner Spitze wie ein überdeutlicher Fingerzeig auf diesen Bau hin. Die Burg kann in diesem Zusammenhang nur als Ort eines weltlichen, sünd- und lasterhaften Treibens gedeutet werden, welches zum Tod und zur ewigen Verdammnis führt. Der kleine Kirchenbau beinhaltet jedoch genau den gegenteiligen Sinn. Er will den Weg zum ewigen Leben weisen. Deshalb ist er wichtiger zu nehmen, als es sein geringer Maßstab zunächst vermuten läßt, wie ein erneuter Blick auf Israhel van Meckenems Kopie des Dürerstichs beweist (Abb. 2). Bei Dürer mit einem bescheidenen Satteldach ausgestattet, besitzt der Turm der Kirche van Meckenems eine hochgezogene Spitze, die dem Betrachter viel stärker "ins Auge sticht". Über die Bedeutung dieses Baus ist sich der niederrheinische Meister vollauf bewußt gewesen. Indem er den inschriftlichen Hinweis auf Maria von der Borte des Kleides der Frau tilgte und ihn durch sein eigenes Monogramm ersetzte, mußte er gleichzeitig Ekklesia im Bild stärker hervorheben, als es bei Dürer der Fall war.<sup>81</sup>

Durch die Tatsache, daß der kleine Kirchenbau auf Dürers Kupferstich und van Meckenems Kopie auf Maria und die mit ihr identische Ekklesia hinweisen soll, ist ihm noch eine weitere, eng damit verbundene Bedeutung zu eigen. Dies läßt sich an einem kleinen, aus dem 1. Viertel des 15. Jahrhunderts stammenden westfälischen Tafelbild (Abb. 10), dem rechten Flügel eines Diptychons, aufzeigen.<sup>82</sup> Es stellt das sogenannte "Lebende Kreuz", eine Sonderform des Kreuzes als Lebensbaum, dar.<sup>83</sup> Das "Lebende Kreuz" wird immer zusammen mit der Antithese von Maria/Ekklesia und Eva/Synagoge wiedergegeben.<sup>84</sup> Auf der westfälischen Tafel erscheint deshalb der zur Rechten des Gekreuzigten stehenden Ekklesia mit Kelch und Kreuzfahne gegenüber Synagoge zur Linken Christi. Interessanterweise wird Synagoge in diesem Fall durch eine männliche Gestalt personifiziert, einen Greis mit verbundenen Augen und zerbrochener Fahnenstange, der vor dem Opferaltar des Alten Bundes niedergesunken ist. Auf der Seite der Ekklesia tritt zusätzlich der Gedanke der Eucharistie in den Vordergrund, erkennbar bereits am Kelch der Ekklesia und an der Tatsache, daß zu ihren Füßen das Lamm

Gottes liegt, welches seine Vorderpfoten auf das Buch mit den sieben Siegeln, dem Heilsplan Gottes, gelegt hat.<sup>85</sup>

Aus dem Schnittpunkt der zwei Kreuzesbalken wachsen spiegelbildlich zwei Ranken in S-Form heraus. Die Ranke zur Linken des Gekreuzigten umschließt auf dem Querbalken die Szene, da Eva Adam die todbringende Frucht des Erkenntnisbaumes darreicht, die hier bereits als kleiner Totenkopf gestaltet ist. In Antithese dazu reicht auf dem rechten Kreuzesarm Maria einem Papst, der als oberster Repräsentant der Kirche quasi als pars pro toto erscheint, die Hostie.<sup>86</sup> Die Hostie ist dabei als der Leib Christi, die das ewige Leben verheißende Frucht des Lebensbaumes, zu verstehen.<sup>87</sup> Unterhalb der zuletzt genannten Szene wird von der Ranke ein kleiner Kirchenbau umschlossen. Er bezeichnet den Ort, wo das Opfer des Kreuzestodes Christi, welches die Erlösung erbracht hat, in der Eucharistiefeier unblutig wiederholt wird.<sup>88</sup> In unmittelbarer Gegenüberstellung zur kleinen Kirche erscheint auf der Seite der Eva/Synagoge, ebenfalls von einer Ranke umschlossen, noch einmal ein Totenkopf. Aus einer seiner leeren Augenhöhlen züngelt die Schlange mit dem todbringenden Paradiesesapfel im Maul hervor, der erneut als Antithese zu der in der Eucharistiefeier den Gläubigen präsentierten Frucht des Lebensbaumes verstanden werden soll. Der kleine Kirchenbau auf Dürers Kupferstich ist daher ebenfalls als Ort der Verkündigung und des Vollzugs dieser das ewige Leben verheißenden Heilswahrheit anzusehen.

Was das sogenannte "Lebende Kreuz" jedoch wesentlich von anderen Darstellungen des Kreuzes als Lebensbaum unterscheidet, sind die vier tätigen Hände an den Enden der Kreuzesbalken.<sup>89</sup> Sie spielen auf die vier Funktionen des Kreuzestodes Christi an: Er bedeutet "das Ende des Alten Bundes (die Überwindung des Gesetzes) und den Anfang der Kirche; am Kreuz hat uns der Erlöser den Himmel erschlossen und den Tod besiegt".<sup>90</sup> Diese vier Funktionen werden durch die agierenden Hände in zeichenhafter Weise veranschaulicht, wie es beispielhaft auf der kleinen westfälischen Tafel zu sehen ist. Von den beiden Händen an den Enden des Längsbalkens des Kreuzes hält die obere den Schlüssel, mit dem die porta coeli aufgeschlossen wird.<sup>91</sup> Die untere



9. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 14159, "De laudibus sanctae crucis", fol. 1r; um 1170/85

Hand schlägt hingegen mit einem Hammer auf einen Totenkopf ein, was die Überwindung des Todes bedeutet.<sup>92</sup> Von den beiden Händen an den Enden des Querbalkens des Kreuzes segnet diejenige zur Rechten Christi Ekklesia, während die zu seiner Linken mit dem Schwert die Synagoge richtet.<sup>93</sup> Die genannten vier Funktionen des Kreuzestodes Christi, welche durch die tätigen Hände an den Enden der Kreuzesbalken verbildlicht werden, gehen letztlich auf den in zahlreichen Kirchenväterstellen ausgeführten Gedanken der vier Dimensionen des Kreuzes zurück.<sup>94</sup> Das Kreuz besitzt sowohl "Länge" wie "Breite" als auch "Höhe" und "Tiefe".<sup>95</sup> Es beherrscht sowohl den Himmel als auch die Erde. In seiner Länge und Breite erfüllt es den gesamten Erdkreis, von





10. Westfälischer Meister: *Das Lebende Kreuz*, 1. Viertel 15. Jahrhundert (Madrid, Samml. Thyssen-Bornemisza)

Ost nach West und von Süden nach Norden, und es reicht von den höchsten Höhen des Himmels bis in den tiefsten Abgrund der Hölle.<sup>96</sup>

Mit diesen Bemerkungen zur kosmologischen Deutung des Kreuzes führt der Weg zurück zu Dürers Kupferstich. Der Baum auf Dürers Stich sollte als der in der Kreuzlegende beschriebene, von Seth in der Mitte des Paradieses gesehene Baum der Erkenntnis nach dem Sündenfall erkannt werden. Zugleich sollte er als der Kreuzesholzbaum identifiziert werden, der aus dessen Samen entsprang. Dürer hat zu diesem Zweck an seinem Baum die charakteristischen, in der Legende geschilderten Merkmale dieser Bäume mit Hilfe des Mittels der "natürlichen Allegorie" zur Anschauung gebracht.<sup>97</sup> Der von Seth

bei seinem Blick durch die Paradiesespforte gesehene Baum der Erkenntnis reichte mit seiner Krone bis in den Himmel, und seine Wurzeln drangen durch den Erdboden bis in die Hölle hinein.<sup>98</sup> Damit besitzt er aber die zwei Dimensionen *Altitudo* und *Profundum* des kosmologisch gedeuteten Kreuzes. Auf diese Weise offenbart ein weiteres Element der Bilderfindung Dürers auf seinem Kupferstich "Der Spaziergang" einen tieferen Sinn. Die Anlage des Baumes auf einem emporgehobenen Hügel vor einer tiefen und weiten Hintergrundslandschaft führt wiederum mit Hilfe des Mittels der "natürlichen Allegorie" *Latitudo* und *Longitudo*, die beiden anderen Dimensionen des Kreuzes, bildhaft vor Augen. Daraus ergibt sich für Dürers Baum zusammengefaßt die Schlußfolgerung, daß er nicht nur den von Seth gesehenen Baum der Erkenntnis in der Mitte des Paradieses und den Kreuzesholzbaum bezeichnet, sondern auch mit dem Lebensbaum und damit mit dem Kreuz Christi selbst identisch ist.<sup>99</sup>

Mit dieser Vorgabe, daß der Baum auf Dürers Kupferstich letztlich das Kreuz Christi selbst symbolisiert, erhält das Blatt noch einen zusätzlichen eschatologischen Bezug. Von den tätigen Händen an den Enden des Querbalkens des Kreuzes auf dem kleinen westfälischen Tafelbild des "Lebenden Kreuzes" segnete die zur Rechten des Gekreuzigten Ekklesia, während die zur Linken Synagoge richtete. Auf Dürers Blatt erscheint das Paar demzufolge auch heraldisch rechts des mit dem Kreuz identischen Baumes, der Tod hingegen links davon. Damit wird aber die richtende Funktion des Kreuzes hervorgehoben.<sup>100</sup> "Durch die Macht des Kreuzes werden die Guten zur Rechten zur Herrlichkeit und die Schlechten zur Linken zur Bestrafung geführt", heißt es bezogen auf das Kreuz Christi etwa bei Honorius Augustodunensis.<sup>101</sup> Bei Dürer wartet zur Linken des Baumes der Tod, während sich das Paar zu seiner Rechten für das Leben entschieden hat, welches ihm Ekklesia mit der eucharistischen Frucht des Lebensbaumes verheißt.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, daß Dürers Kupferstich eine didaktische Funktion besitzt. Mit seiner Synthese der verschiedensten Kreuzesallegorien des Mittelalters war er wahrscheinlich nur für den theologisch gebildeten zeitgenössischen Betrachter voll verständlich. Das Blatt weckt nicht

nur die Erinnerung an den Sündenfall, der den Tod in die Welt brachte, sondern verweist auch auf die Erlösung und das ewige Leben. Ähnlich wie die Darstellung in der Münchener Handschrift mahnt er die Nachkommen Adams und Evas daran, daß sie mit der Erbsünde belastet und dadurch stets gefährdet sind, erneut zu sündigen.<sup>102</sup> Im Gegensatz zu den Ureltern, die noch in der Zeit ante legem lebten, sind Dürer und seine eigenen Zeitgenossen durch den Kreuzestod des Erlösers bereits der Gnade teilhaftig

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> MEDER, J.: *Dürer-Katalog*. Wien 1932, Nr. 83; - KNAPPE, K.-A.: *Dürer. Das graphische Werk*, Nr. 19; - STRAUSS, W. L. (Hg.): *The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer*. New York 1973, No. 20.

<sup>2</sup> MEDER, op. cit., S. 104; 1496/97; - KNAPPE, op. cit., S. 10; 1497; - STRAUSS, op. cit., S. 40; 1498.

<sup>3</sup> Siehe etwa Kat. *Albrecht Dürer 1471-1971*. Ausst. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1971, Nr. 464; - PANOF-SKY, E.: *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*. München 1977, S. 93f., Abb. 99; - ANZELEWSKY, F.: *Dürer. His Art and Life*. New Jersey 1980, S. 119, Abb. 53; - SCHUSTER, P.-K.: *Melencolia I. Dürers Denkbild*. Berlin 1991, Bd. 1, S. 273, und Bd. 2, Abb. 254. Detailfragen hinsichtlich des Werkes behandeln WUSTMANN, R.: *Von einigen Tieren und Pflanzen bei Dürer*. Zeitschrift für bildende Kunst, N.F. 22, 1911, S. 109-116, hier S. 112, mit dem Versuch der botanischen Bestimmung der Pflanze im Bild, und BEETS, N.: *Zu Albrecht Dürer*. In: ebda., N.F. 24, 1913, S. 89-93, hier S. 92, der ein sehr ähnliches Paar auf der vermeintlichen Dürerzeichnung "Die Freuden der Welt" (Oxford, Ashmolean Museum) als Vorstufe für den Kupferstich ansieht. Die genannte Zeichnung wird heute jedoch als das Werk eines Dürerschülers angesehen, so daß sich das Verhältnis genau umgekehrt darstellt. Zur Zeichnung siehe STRAUSS, W. L.: *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*. New York 1974, Vol. 6, No. XW. 163. Die eigenhändige Dürerzeichnung "Schlenderndes Paar" (Hamburg, Kunsthalle) scheint dagegen tatsächlich eine Art Vorstufe für den Kupferstich zu sein. Zu dieser Zeichnung siehe *ibid.*, Vol. 1, No. 1492/3.

<sup>4</sup> MEADOW, M. A.: *The Observant Pedestrian and Albrecht Dürer's Promenade*. Art History 15, 1992, S. 197-222.

<sup>5</sup> *Ibid.*, S. 203f.

<sup>6</sup> *Ibid.*, S. 204; - vgl. Kat. *Dürer in Dublin. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers aus der Chester Beatty Library*. Ausst. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1983, Nr. 14.

<sup>7</sup> Zum Thema des ungleichen Paares bezüglich dieses Stiches siehe MEADOW, art. cit. (Anm. 4), S. 203ff. u. 207; - vgl. Katalog Nürnberg 1983, op. cit. (Anm. 6), Nr. 14; - allgemein dazu STEWART, A. G.: *Unequal Lovers. A Study of Unequal Couples in Northern Art*. New York 1977.

geworden. Sie sind noch sterblich, aber sie dürfen am letzten aller Tage die Auferstehung und den Einzug ins Paradies erwarten.<sup>103</sup> Dies gilt allerdings nur, sofern sie sich wie das Paar auf Dürers Kupferstich vom Todesbaum ab- und sich Ekklesia mit dem Lebensbaum zuwenden: Denn "der Kreuzesbaum ist der Lebensbaum im Paradies, das heißt in der Kirche [...] Die Frucht dieses Baumes ist Christus, der an ihm hängt".<sup>104</sup>

<sup>8</sup> MEADOW, art. cit. (Anm. 4), bes. S. 209-217; vgl. dazu auch die wesentlich knapperen, aber in die gleiche Richtung zielenden Interpretationen von PANOF-SKY, op. cit. (Anm. 3), S. 93f.; - ANZELEWSKY, op. cit. (Anm. 3), S. 119, u. SCHUSTER, op. cit. (Anm. 3), S. 273; - siehe ferner WIRTH, J.: *La jeune fille et la mort*. Genf 1979, S. 36.

<sup>9</sup> Zu solchen Darstellungen allgemein ROTZLER, W.: *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten*. Winterthur 1961; - ROSENFELD, H.: *Der mittelalterliche Totentanz*. Köln - Graz 1968; - WIRTH, op. cit. (Anm. 8).

<sup>10</sup> Zu van Meckenems Stich siehe Kat. *Vorbild Dürer. Kupferstiche und Holzschnitte Albrecht Dürers im Spiegel der europäischen Druckgraphik des 16. Jahrhunderts*. Ausst. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1978, Nr. 22.

<sup>11</sup> *Ibid.*, Nr. 22; - zu den Sprichwörtern siehe SIMROCK, K. (Hg.): *Die deutschen Sprichwörter gesammelt*. Frankfurt a. M. 1846, Nr. 2281 und 10354.

<sup>12</sup> Dazu kurz KÜHNEL, H.: Art. *Fastnacht*. In: Lexikon des Mittelalters, Bd. 4, München - Zürich 1989, Sp. 313f.; - vgl. BURKE, P.: *Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit*. Stuttgart 1985, S. 196-218.

<sup>13</sup> Zu diesem Stich siehe HIND, A. M.: *Early Italian Engraving*. London 1938, Bd. 1, Nr. A.II.18, und Bd. 2, Tf. 104; - JANSON, H. W.: *A "Memento Mori" among early Italian prints*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 3, 1939/40, S. 243-248; - BANDMANN, G.: *Melancholie und Musik. Ikonographische Studien*. (Wissenschaftliche Abhandlungen der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Bd. 12), Köln-Opladen 1960, S. 91ff., Abb. 42.

<sup>14</sup> So ist nicht nur hier wie auf Dürers Stich die Frau als verheiratet ausgewiesen, sondern ihr männlicher Begleiter trägt seinen Dolch auch in vergleichbar markanter Weise. Der bei Dürer so auffällige Federschmuck des Mannes wird hier gleich von zwei Personen vorgeführt. Vgl. auch Anm. 26.

<sup>15</sup> An einen solchen, mutmaßlich deutschen Kupferstich von ca. 1450/60 als Vorlage denkt JANSON, art. cit. (Anm. 13), S. 244ff.; - vgl. dazu auch HIND, op. cit. (Anm. 13), Bd. 1, S. 71.

<sup>16</sup> Dazu SCHWARZ, H. - PLAGEMANN, V., Art. *Eule*. In: Realexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 6, München

1973, Sp. 267-322, bes. Sp. 308f.; - VANDENBROECK, P.: *Bubo Significans. Die Eule als Sinnbild von Schlechtigkeit und Torheit, vor allem in der niederländischen und deutschen Bilderdarstellung und bei Jheronimus Bosch, I.* In: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor schone Kunsten Antwerpen* 1985, S. 19-135, bes. S. 60-78; - siehe auch ebda., S. 40, Anm. 53, mit dem Hinweis auf folgende Stelle in Konrad von Meigenbergs "Buch der Natur": "Pei der äulen verste wir all poes übeltaetig läut, sam diep, schecher, eprecher [...]" (Hervorhebung des Verfs.); - vgl. PFEIFFER, F. (Hg.): *Das Buch der Natur von Konrad von Meigenberg. Die erste Naturgeschichte in deutscher Sprache.* Stuttgart 1861, S. 209. Daneben kann die Eule aber auch allgmein als Unheilverkünderin oder gar als Todesvogel auftreten, so daß ihre Bedeutung in diesem Stich durchaus ambivalent ist.

<sup>17</sup> Vgl. JANSON, art. cit. (Anm. 13), S. 246f., u. BANDMANN, op. cit. (Anm. 13), S. 92.

<sup>18</sup> Dazu HAMMERSTEIN, R.: *Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter.* Bern - München 1974, S. 26-32, Abb. 12ff., vor allem Abb. 16, wo die sieben Todsünden von einem diese Instrumente spielenden Teufel mit folgenden Worten angeführt werden: "Ich pauck und pfeiff euch allen herein mitten in dye helle meyn". In diesem Zusammenhang sei auch auf die schuppengemusterte Hose des jungen Mannes hingewiesen, die an ähnlich schuppige, fisch- oder lurchartige Dämonen- bzw. Teufelsgestalten auf zeitgenössischen Darstellungen erinnert, etwa auf Schongauers Kupferstich "Der Heilige Antonius, von Dämonen gepeinigt; - vgl. BAUM, J.: *Martin Schongauer.* Wien 1948, Abb. 4.

<sup>19</sup> JANSON, art. cit. (Anm. 13), S. 248, Anm. 1.

<sup>20</sup> Ibid., S. 248; - vgl. HIND, op. cit. (Anm. 13), S. 71.

<sup>21</sup> JANSON, art. cit. (Anm. 13), S. 247; - vgl. PATCH, H. R.: *The Goddess Fortuna in Medieval Literature.* Cambridge, Mass. 1927, S. 126ff.; - SCHUSTER, op. cit. (Anm. 3), bes. Bd. 1, S. 164-170.

<sup>22</sup> SCHUSTER, op. cit. (Anm. 3), Bd. 1, S. 160.

<sup>23</sup> Zum Gegensatz von Virtus und Fortuna siehe DOREN, A.: *Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance.* In: *Vorträge der Bibliothek Warburg* 1, 1923/24, S. 71-144, bes. S. 105-138; - HEITMANN, K.: *Fortuna und Virtus. Eine Studie zu Petrarcas Lebensweisheit.* (Studi Italiani, Bd. 1), Köln - Graz 1958; - SCHUSTER, op. cit. (Anm. 3), Bd. 1, S. 162-176.

<sup>24</sup> Übersetzung nach BANDMANN, op. cit. (Anm. 13), S. 92.

<sup>25</sup> Genau diese Intention wird Dürer aber von MEADOW, art. cit. (Anm. 4), S. 216ff., unterstellt, der sogar noch einen Schritt weiter geht und behauptet, der Betrachter sehe das Paar, bevor es vom Tod bedroht werde, so daß diese Konfrontation potentiell bleibe und dadurch der dramatische Effekt gesteigert werde. Daß diese Deutung nicht haltbar ist, hoffe ich im folgenden zeigen zu können.

<sup>26</sup> Dies läßt sich deutlicher als auf Dürers Werk selbst auf den Kopien nachweisen; - vgl. Katalog Nürnberg 1978, op. cit. (Anm. 10), Nr. 22-25. Um wieviel furchteinflößender im Vergleich dazu auch bei Dürer der Tod mit dem Attribut des Stundenglases an seine Opfer herantreten kann, zeigt sich etwa an

seinem Holzschnitt "Landsknecht und Tod" bzw. an der ganz ähnlichen Illustration im Gebetbuch Maximilians I. Bei der letzteren Darstellung wird zu der Szene des dem Landsknecht in den Arm fallenden Todes zusätzlich ein weiterer "Tod" hinzugesetzt: Über den beiden Figuren erscheint in der Luft ein ein Reiher schlagender Habicht. Dies erinnert an die vergleichbare Szene auf dem Florentiner Kupferstich, was erneut für Dürers Kenntnis des Stiches sprechen könnte. Zu den hier genannten Werken Dürers siehe STRAUSS, W. L. (Hg.): *Albrecht Dürer. Woodcuts and Wood Blocks.* New York 1979, Nr. 145, und ibid., op. cit. (Anm. 3), Vol. 3, Nr. 1515/7.

<sup>27</sup> Der Hinweis auf Jesaias 40, 6-7, zuerst bei WUSTMANN, art. cit. (Anm. 3), S. 112.

<sup>28</sup> Zur Kreuzlegende allgemein KAMPERS, F.: *Mittelalterliche Sagen vom Paradiese und vom Holze des Kreuzes Christi in ihren vornehmsten Quellen und in ihren hervorsteckendsten Typen.* (Schriften der Görres-Gesellschaft 1897, Bd. 1), Köln 1897, S. 87-117; - SCHILLER, G.: *Ikonographie der christlichen Kunst.* 5 Bde. u. Registerband, Gütersloh 1966-1980, hier Bd. 2, S. 22ff. u. S. 145-48; - van OS, H. W. - JÁSZAI, G., Art. *Kreuzlegende.* In: *Lexikon der christlichen Ikonographie.* Rom - Freiburg - Basel - Wien 1990, Bd. 2, Sp. 642-648 (mit stärkerer Betonung auf Kreuzauffindung und -erhöhung); - von ERFFA, H. M.: *Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen, Bd. 1.* München 1989, S. 114-119 (mit weiterer Lit.).

<sup>29</sup> Gute Übersichten über die verschiedenen Fassungen der Legende finden sich bei MUSSAFIA, A.: *Sulla leggenda del legno della Croce.* In: *Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften Wien*, Bd. 63/2, 1869, S. 165-216, u. MEYER, W.: *Die Geschichte des Kreuzholzes vor Christus.* In: *Abhandlungen der Philosophisch-Philologischen Classe der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Bd. 16/2, 1882, S. 103-166.

<sup>30</sup> BENZ, R. (Hg.): *Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine.* Darmstadt 1984, S. 349-358.

<sup>31</sup> KAMPERS, op. cit. (Anm. 28), S. 110ff.; ausführlicher bei MUSSAFIA, art. cit. (Anm. 29) u. MEYER, art. cit. (Anm. 29).

<sup>32</sup> MURDOCH, B.: *Hans Folz and the Adam-Legends. Text and Studies.* (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur, Bd. 28), Amsterdam 1977, bes. S. 13-34; - zu Folz allgemein siehe JANOTA, J.: Art. *Hans Folz.* In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon.* Bd. 2, Berlin - New York 1980, Sp. 769-93.

<sup>33</sup> KAMPERS, op. cit. (Anm. 28), S. 108-113; - SCHILLER, op. cit. (Anm. 28), S. 145; - ERFFA, op. cit. (Anm. 28), S. 114; - siehe auch STAUCH, L.: Art. *Baum.* In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 2. Stuttgart - Waldsee 1948, Sp. 63-73, bes. Sp. 63-69.

<sup>34</sup> Zum Baum der Erkenntnis siehe CHEW, S. C.: *The Pilgrimage of Life.* New Haven - London 1962, S. 1ff.; - STAUCH, art. cit. (Anm. 33), Sp. 63-69; - ERFFA, op. cit. (Anm. 28), S. 119-124 (mit weiterer Lit.); - siehe auch FLEMMING, J.:

Art. *Baum, Bäume.* In: *Lexikon...*, op. cit. (Anm. 28), Bd. 1, Sp. 258-268, bes. Sp. 264-267.

<sup>35</sup> KAMPERS, op. cit. (Anm. 28), S. 111f.; STAUCH, art. cit. (Anm. 33), Sp. 63-66; SCHILLER, op. cit. (Anm. 28), S. 22; ERFFA, op. cit. (Anm. 28), S. 116f.

<sup>36</sup> Es muß sich um eine Version der Legende gehandelt haben, wie sie etwa in einer lateinischen Fassung vermutlich vom Ende des 13. Jahrhunderts vorlag, die nach einer späteren Abschrift aus dem 15. Jahrhundert von MEYER, art. cit. (Anm. 29), S. 131-149, vollständig publiziert wurde. Nach dieser Fassung wird im folgenden zitiert. Auszüge daraus finden sich bereits bei MUSSAFIA, art. cit. (Anm. 29), S. 197-200.

<sup>37</sup> "Cumque vixisset Adam nongentis triginta duobis annis in ualle Ebron fatigatus de exstirpatione ueprum [...], cepit eum tedere vitae suae. uocauit ergo Seth ad se dicens: fili ueni mittam te in paradysum ad Cherubin, qui custodit lignum vitae [...]; precare eum, ut certitudinem meam renunciet mihi de oleo misericordiae [...]" - Vgl. MEYER, art. cit. (Anm. 29), S. 132f.

<sup>38</sup> "Seth [...] uenit ad paradysum. cum autem uiderat eum Cherubin sciscitatus est ab eo causam aduentus sui. Seth respondit: pater meus senio fessus uitae suae tedens direxit me ad te orans te, quatenus certitudinem olei a deo sibi promissam per me ei renuntiare digneris. Cui angelus: uade ad hostium paradisi et intromisso solummodo capite intueri diligenter, quae et qualia sunt, quae in paradiso tibi apparent. Quod factum est." - Vgl. MEYER, art. cit. (Anm. 29), S. 134.

<sup>39</sup> "In medio paradisi [...] arbor stabat nimis ramosa, sed foliis et cortice nudata." - Vgl. MEYER, art. cit. (Anm. 29), S. 135.

<sup>40</sup> "Reuersus ergo ad angelum quae uiderat diligenter narrauit. cui precepit angelus, ut iterum ad hostium rediret et alia uideret. qui reuersus intuitus est serpentem circa arborem nudatam inuolutatam. quo uiso stupefactus iterum rediit." - Vgl. MEYER, art. cit. (Anm. 29), S. 135f.

<sup>41</sup> "Precepit ei angelus tertio, ut ad hostium rediret. Unde ad hostium tertio reuersus est. uidit arborem iam dictam usque ad celos eleuatam et in summitate arboris quasi paruulum iam natum et pannis inuolutum [...] Cui angelus de puero uiso diligenter disserere cepit dicens: puer, quem modo uidisti, filius dei est, qui deflet peccata tuorum parentum, quae et debet, quando uenit plenitudo temporis, hoc est oleum misericordiae promissum parentibus tuis. qui et faciet parentibus tuis et posteritatis eorum misericordiam. et haec pietas dilectionis uera." - Vgl. MEYER, art. cit. (Anm. 29), S. 136f.

<sup>42</sup> "Quo uiso stupefactus cum reclinaret lumina uersus terram, uidit radicem eiusdem arboris terram penetrantem usque in infernum pertingere, ubi recognouit animam fratris sui Abel." - Vgl. MEYER, art. cit. (Anm. 29), S. 136.

<sup>43</sup> Meadow sieht in dem Stich ebenfalls Anspielungen auf das Paradies und den Baum der Erkenntnis. Er bleibt aber in seiner Interpretation gewissermaßen auf halbem Wege stehen, da er sich nicht konsequent genug von der vermeintlichen bloßen Vanitas- bzw. Memento-Mori-Thematik des Werkes löst; - vgl. MEADOW, art. cit. (Anm. 4), bes. S. 205 u. 217f.

<sup>44</sup> Diesen Begriff für eine bestimmte Gestaltungsweise Dürers prägte SCHUSTER, op. cit. (Anm. 3), Bd. 1, S. 98-105, bes. S. 100, in Anlehnung an Panofskys Begriff des "disguised symbolism". Zu letzterem siehe PANOFSKY, E.: *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character.* New York - Hagerstown - San Francisco - London 1971, Bd. 1, S. 140-144.

<sup>45</sup> Der ganze Baum erinnert ein wenig an andere Darstellungen Dürers von unbelebter Natur, in die er gern zoomorphe und sogar anthropomorphe Elemente einfügt. Die genannten Stellen wirken daher wie einem Tier geschlagene Wunden. Das Ganze wird noch durch das wie ein Auge erscheinende Astloch gesteigert. Zu solchen Gestaltungen Dürers siehe etwa LADENDORF, H.: *Ein Felsgesicht bei Albrecht Dürer.* Aachener Kunstblätter 41, 1971 (Festschrift für Wolfgang Krönig), S. 229-230.

<sup>46</sup> Hier sei darauf verwiesen, daß bei Petrus Christus' Tafel (Madrid, Slg. Thyssen-Bornemisza) die Rinde des Stammes nicht nur ähnliche "Wunden" aufweist (vgl. Anm. 45), sondern auch erst allein in der Krone die Äste folgen, deren Wuchsform an die Dornenkrone und somit an die Passion erinnert. Zu diesem Bild siehe RING, G.: *Onse Lieve Vrouwe ten drooghen Boome.* Zeitschrift für bildende Kunst, N.F. 30, 1919, S. 75-80; u. MÜNDEL, G.: *Die Madonna zum durren Baum von Petrus Christus.* Das Münster 11, 1958, S. 256-260; - vgl. auch SCHABACKER, P. H.: *Petrus Christus.* Utrecht 1974, Nr. 14, S. 106ff., Abb. 14.

<sup>47</sup> Zum Abgrundmotiv in Darstellungen von Fortuna siehe SCHUSTER, op. cit. (Anm. 3), bes. Bd. 1, S. 160-174, und Bd. 2, S. 470, Anm. 91 (mit Bildbeispielen); allgemein dazu DOPPLER, A.: *Der Abgrund. Studien zur Bedeutungsgeschichte eines Motivs.* Graz - Wien - Köln 1968, bes. S. 9-13. In einem Gedicht des Hans Folz aus der frühen Dürerzeit heißt es im Zusammenhang mit dem Sturz Luzifers:

"Dem hochsten gleich zu komen,

Hot ym fur war gezomen

Die niderst stat

In dem abgrunt der hellen,

Auch all sein mit gesellen"

(Nr. 12, vv. 91-95; Hervorhebung des Verfs.); vgl. MAYER, A. L.: *Die Meisterlieder des Hans Folz.* (Deutsche Texte des Mittelalters, Bd. 12), Berlin 1908, S. 56.

<sup>48</sup> MEADOW, art. cit. (Anm. 4), S. 205 u. 218.

<sup>49</sup> STAUCH, art. cit. (Anm. 33), Sp. 63; - vgl. CHEW, op. cit. (Anm. 34), S. 1f., und ERFFA, op. cit. (Anm. 28), S. 119f. u. 125f. Am Baum der Erkenntnis manifestiert sich dieser Bedeutungswandel derart, daß er vertrocknete und alle seine Blätter verlor. In der Kreuzlegende heißt es deshalb auch, als Seth den Baum in der Mitte des Paradieses erblickt: "Meditari ipse cepit, quare arbor illa ita nudata esset. recolens autem passus marcidos per peccatum parentis, eadem coniectura cepit meditari arborem illam esse nudatam propter peccata eorundem". - Vgl. MEYER, art. cit. (Anm. 29), S. 135.

<sup>50</sup> CHEW, op. cit. (Anm. 34), S. 2 u. Abb. 3; - ZSCHELLETZ-SCHKY, H.: *Die "Drei gottlosen Maler" von Nürnberg. Se-*



bald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Leipzig 1975, S. 190ff. u. Abb. 152; - vgl. auch PAULL, G.: *Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte*. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 33), Straßburg 1901, Nr. 687 u. Tf. XXXII. Allgemein zur Kennzeichnung des Erkenntnis-/Todesbaumes durch Totenköpfe siehe STAUCH, art. cit. (Anm. 33), Sp. 64-67; FLEMMING, art. cit. (Anm. 34), Sp. 265; ERFFA, op. cit. (Anm. 28), S. 126.

<sup>51</sup> CHEW, op. cit. (Anm. 34), S. 2 u. Abb. 4; - ZSCHELLETZ-SCHKY, op. cit. (Anm. 50), S. 190f. u. Abb. 148; - ERFFA, op. cit. (Anm. 28), S. 126; - vgl. auch PAULL, G.: *Barthel Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche*. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 135), Straßburg 1911, Nr. 1.

<sup>52</sup> Daß der Baumstamm zunächst dreiteilig aus dem Boden wächst, läßt sich wiederum besser als an Dürers Original an den Nachstichen ablesen; siehe dazu Kat. Nürnberg 1978, op. cit. (Anm. 10), Nr. 22-25. Völlig abwegig, weil objektiv falsch und zusätzlich von einer zu modernen Sichtweise geprägt, ist daher folgende Bemerkung: "Der spürbaren Distanz des Paares widerspricht die Natur. Wie Gliedmaßen ineinander verschlungen läßt Dürer den zweiteiligen Baumstamm aus der Erde wachsen, leidenschaftliche Verklammerung im Liebespiel andeutend"; - vgl. Kat. Nürnberg 1983, op. cit. (Anm. 6), Nr. 14.

<sup>53</sup> "Seth ita edoctus ab angelo cum uellet discedere, dedit ei angelus tria grana pomi illius, de quo manducauerat pater eius ...". - Vgl. MEYER, art. cit. (Anm. 29), S. 137. Um welche Frucht es sich handelt, bleibt hier unbestimmt; zu dieser Frage allgemein siehe FLEMMING, art. cit. (Anm. 34), Sp. 264f., u. ERFFA, op. cit. (Anm. 28), S. 121f.

<sup>54</sup> "Infra triduum cum ad patrem tuum redieris ipse exspirabat. haec tria grana infra eius linguam pones, de quibus surgent tres uirgulae arborum. una arbor erit cedrus, alia cypressus, tertia pinus [...]. obiit autem Adam infra triduum, sicut predictum est ab angelo. Quem Seth sepeliuit in ualle Ebron et grana iam dicta sub lingua in os eius posuit. ex quibus tres uirgulae in breui surrexerunt unius ulnae longitudinem habentes." Vgl. MEYER, art. cit. (Anm. 29), S. 137ff.

<sup>55</sup> "[...] in Ebron. ubi cum castra metatus fuisset Moyses, in uespera sanctificato populo tres uirgulae quae stabant in ore Adae apparuerunt. arripiens ergo illas in timore domini spiritu propheticum clamauit: Vero, haec tres uirgulae trinitatem monstrant [...]. Intellexit autem Moyses, quod terminus uitae suae appropinquauit et ueniens ad radicem montis Thabor uirgulas supradictas ad radicem montis ipse plantauit [...]. exactis mille annis post obitum Moysis prophetae ammonitus est Dauid per spiritum sanctum tendere in Arabiam usque ad montem Thabor ita ut sumat ibi uirgulas quas Moyses ibi plantauerat [...]. Vgl. MEYER, art. cit. (Anm. 29), S. 139ff.

<sup>56</sup> "Dauid [...] asportaret eas in Jerusalem. [...] reposuit illas in cisterna quadam secus turrim eius [...]. uirtus diuina uirgulas illas erexit et in cisterna radicatae sunt, ita ut stantes conglutinentur." Vgl. MEYER, art. cit. (Anm. 29), S. 141ff.

<sup>57</sup> Dazu MEYER, art. cit. (Anm. 29), S. 143-149; KAMPERS, op. cit. (Anm. 28), S. 92-100; SCHILLER, op. cit. (Anm. 28), S. 22; ERFFA, op. cit. (Anm. 28), S. 116.

<sup>58</sup> Zum Problem, daß in der genannten Bibelstelle neben dem Erkenntnisbaum auch der Lebensbaum als in der Mitte des Paradieses stehend erwähnt wird, siehe zuletzt mit der Bejahung der Identität beider ERFFA, op. cit. (Anm. 28), S. 105-114 (mit weiterer Lit.) u. 119. Der Kreuzlegende nach ist der Baum der Erkenntnis eindeutig mit dem Lebensbaum (*Lignum vitae*) identisch. Seth solle ja von ersterem das "Öl des Erbarmens" holen, und in dessen Krone erscheint ihm dann der Erlöser in Gestalt des Kindes, welches vom Paradiesesengel als das "Oleum misericordiae" gedeutet wird (Vgl. Anm. 37 u. 41). Zwingend zu folgern ist aus dem Gesagten jedoch auch, daß das Kreuz sowohl mit dem Baum der Erkenntnis als auch mit dem Lebensbaum identisch ist.

<sup>59</sup> Dazu KATZENELLENBOGEN, A.: *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art*. (Studies of the Warburg Institute, Bd. 10), London 1939 (ND Nendeln 1968), S. 63-68; - FLEMMING, art. cit. (Anm. 34), Sp. 266f.; - BEHLING, L.: *Ecclesia als Arbor Bona*. Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 13, 1959, S. 139-154, bes. S. 146ff.; - O'REILLY, J.: *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*. (Diss. Courtauld Institute London 1982), New York - London 1988, S. 323-434.

<sup>60</sup> Leipzig, Universitätsbibliothek, Ms. 305, fol. 151r/v. Siehe dazu BRUCK, R.: *Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen*. Dresden 1906, S. 87-90. Abb. 72 u. 73; - HELSSIG, R.: *Katalog der lateinischen und deutschen Handschriften der Universitätsbibliothek zu Leipzig, 1. Bd.: Die theologischen Handschriften, Teil 1*. (Katalog der Handschriften der Universitätsbibliothek zu Leipzig, Bd. IV: Die lateinischen und deutschen Handschriften, 1. Bd.), Leipzig 1926-1935, S. 434-437; - ERICH, O., Art. *Adam - Christus (alter und neuer Adam)*. In: Reallexikon..., op. cit. (Anm. 33), Bd. 1, Sp. 157-167, hier Sp. 160 u. Abb. 6 u. 7.

<sup>61</sup> Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang die Darstellung eines Lasterbaums in einer niederösterreichischen Handschrift aus dem 2. Viertel des 14. Jahrhunderts (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 12538, fol. 13r). Dort weist Luxuria nicht nur die genannten zwei Äste mit vierzehn Blättern auf, sondern es treten noch zwei weitere Äste hinzu, auf denen zusätzlich sieben als "septem demonia" bezeichnete Eulen als Symboltiere der Luxuria sitzen (vgl. Anm. 16). Zu der Wiener Handschrift siehe HUNDSBICHLER, H.: *Im Zeichen der "verkehrten Welt"*. In: *Symbole des Alltags - Alltag der Symbole*. (Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag. Hgg. von G. Blaschitz et al.), Graz 1992, S. 555-570, hier Abb. 3.

<sup>62</sup> KATZENELLENBOGEN, op. cit. (Anm. 59), S. 67. Hier sei auch erwähnt, daß sowohl in der handschriftlichen wie gedruckten Fassung von Hans Folz' Adamlegende das Paradies auch als "garten der wolustkeit" bzw. "wolustikeyt" bezeichnet wird. Siehe dazu MURDOCH, op. cit. (Anm. 32), S. 55, vv. 2f., u. S. 137, vv. 101ff.

<sup>63</sup> "Radix quippe cuncti mali superbia est, de qua, Scriptura attestante, dicitur: Initium omnis peccati est superbia". - Vgl. *Gregor der Große, Moralia in Job, Lib. XXXI, Cap. 45*, in: Migne PL 76, Sp. 621. Siehe auch GREEN, W. M.: *Initium omnis peccati superbia. Augustine on Pride as the First Sin*. In: University of California Publications in Classical Philology, Bd. 13, 1949, S. 407-432.

<sup>64</sup> KATZENELLENBOGEN, op. cit. (Anm. 59), S. 67; - vgl. ERFFA, op. cit. (Anm. 28), S. 183.

<sup>65</sup> O'REILLY, op. cit. (Anm. 59), S. 331; - ERFFA, op. cit. (Anm. 28), S. 126.

<sup>66</sup> O'REILLY, op. cit. (Anm. 59), S. 331; - ERFFA, op. cit. (Anm. 28), S. 126.

<sup>67</sup> Zum Kreuz als Lebensbaum im Zusammenhang mit der Kreuzlegende siehe SCHILLER, op. cit. (Anm. 28), S. 145f.; - ERFFA, op. cit. (Anm. 28), S. 114-117 (vgl. auch ebda., S. 107-111). Daß das Kreuz auch der Baum der Tugenden ist, wird vor allem durch die Allegorie der Christus an das Kreuz schlagenden Tugenden verbildlicht. Siehe dazu KATZENELLENBOGEN, op. cit. (Anm. 59), S. 38f u. Figs. 40f.; - SCHILLER, op. cit. (Anm. 28), S. 149-152 u. Abb. 448; - O'REILLY, op. cit. (Anm. 59), S. 269-270 u. Pls. 36c-d.

<sup>68</sup> Zur Antithese "Vetus Adam" und Christus als "Novus Adam" siehe ERICH, art. cit. (Anm. 60); - SCHILLER, op. cit. (Anm. 28), S. 142-145; - ERFFA, op. cit. (Anm. 28), S. 193-201 (mit weiterer Lit.).

<sup>69</sup> Dazu GULDAN, E.: *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*. Graz - Köln 1966; - KOBLE, F., Art. *Eva - Maria*. In: Reallexikon..., op. cit. (Anm. 16), Sp. 417-438; - ERFFA, op. cit. (Anm. 28), S. 211-216 (mit weiterer Lit.); - siehe außerdem SCHILLER, op. cit. (Anm. 28), Bd. 4,2, S. 172ff. u. 185ff.

<sup>70</sup> Kat. Nürnberg 1978, op. cit. (Anm. 10), Nr. 21-23.

<sup>71</sup> MEADOW, art. cit. (Anm. 4), S. 219, Anm. 3, liest dort MORIA oder MARIA, ohne eine weitergehende Erklärung dafür geben zu können.

<sup>72</sup> München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14159, fol. 1r. Siehe dazu BOECKLER, A.: *Die Regensburg Prüfeninger Buchmalerei des XII. und XIII. Jahrhunderts*. (Miniaturen aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München, Bd. 8), München 1924, S. 33-46 u. 96f.; - ERICH, art. cit. (Anm. 60), Sp. 161; - GULDAN, op. cit. (Anm. 69), S. 178, Nr. 38 u. Abb. 38; - KLEMM, E.: *Die Romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, Teil 1. Die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg*. (Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München, Bd. 3. Die Romanischen Handschriften, Teil 1), 2 Bde., Wiesbaden 1980, Bd. 1, S. 34-37, Nr. 35, und Bd. 2, Abb. IV; - O'REILLY, op. cit. (Anm. 59), S. 338-341 u. Fig. 23.

<sup>73</sup> Dies beweist auch folgende Beischrift zu dieser Darstellung: "Forma ecclesiae que post Ade ruinam [...]"; - vgl. BOECKLER, op. cit. (Anm. 72), S. 35; - KLEMM, op. cit. (Anm. 72), Bd. 1, S. 34.

<sup>74</sup> O'REILLY, op. cit. (Anm. 59), S. 339. Bezüglich der Eva in dieser Szene meint GULDAN, op. cit. (Anm. 69), S. 91, daß

es sich bei ihr nicht einfach um die "Gefährtin des ersten Adam" handelt, sondern im überzeitlichen Sinne um "das seine Scham schon erkennende Weib, Inbegriff der Voluptas, die ihre Hand immer wieder zum Baum der Erkenntnis ausstrecken wird". Der Begriff der Voluptas erinnert dabei erneut an das für unsere Überlegungen so eminent wichtige Laster der Luxuria.

<sup>75</sup> GULDAN, op. cit. (Anm. 69), S. 90f.; - vgl. O'REILLY, op. cit. (Anm. 59), S. 363, und SCHILLER, op. cit. (Anm. 28), Bd. 4,1, S. 92. Eine ganz ähnliche Gestalt der Maria/Ekklesia findet sich in der Te igitur-Initiale eines vermutlich aus Erfurt stammenden Missales aus dem 2. Viertel des 13. Jahrhunderts, wo sie zusammen mit Johannes Evangelista unter dem wiederum als Lebensbaum gestalteten Kreuz steht. Zu dieser Handschrift siehe BRANDIS, T. - BECKER, P.J. (Hgg.): *Glanz alter Buchkunst. Mittelalterliche Handschriften der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin*. Wiesbaden 1988, Nr. 50 (Ms. lat. fol. 854, fol. 6v).

<sup>76</sup> GULDAN, op. cit. (Anm. 69), S. 91; zur Eva-Ekklesia-Typologie siehe SCHILLER, op. cit. (Anm. 28), Bd. 4,1, S. 89-94.

<sup>77</sup> GULDAN, op. cit. (Anm. 28), S. 91 u. 178; - ERFFA, op. cit. (Anm. 28), S. 182.

<sup>78</sup> GULDAN, op. cit. (Anm. 69), S. 91.

<sup>79</sup> Ibid., S. 128-135, mit besonderer Hervorhebung der Reue Evas.

<sup>80</sup> MEADOW, art. cit. (Anm. 4), S. 205 u. 217, wo er diese Ansicht in gewisser Weise wieder relativiert.

<sup>81</sup> MEADOW, art. cit. (Anm. 4), S. 219, Anm. 3, meint hingegen, van Meckenem habe die Inschrift zwar gesehen, aber ihre möglicherweise vorhandene Bedeutung nicht verstanden, wenn er sie einfach durch sein Monogramm ersetzt habe (vgl. auch Anm. 71).

<sup>82</sup> Der linke Flügel zeigt die Madonna Humilitas im Hortus Conclusus sitzend, umgeben von weiteren typologischen Zeichen für die Unbefleckte Empfängnis. Zu diesem Diptychon in Madrid, Sammlung Thyssen-Bornemisza, siehe STANGE, A.: *Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 3*. Berlin 1938, S. 37, Abb. 39f., und FÜGLISTER, R. L.: *Das Lebende Kreuz*. Einsiedeln - Zürich - Köln 1964, Nr. I, S. 17ff., u. Taf. I; - ferner SCHILLER, op. cit. (Anm. 28), S. 172 u. Abb. 528; - KOBLE, art. cit. (Anm. 69), Sp. 432f.; - O'REILLY, op. cit. (Anm. 59), S. 394f. u. Pl. 36b.

<sup>83</sup> Zum "Lebenden Kreuz" allgemein FÜGLISTER, op. cit. (Anm. 82); - SCHILLER, op. cit. (Anm. 28), S. 171-174; - O'REILLY, op. cit. (Anm. 59), S. 388-414.

<sup>84</sup> SCHILLER, op. cit. (Anm. 28), S. 171.

<sup>85</sup> FÜGLISTER, op. cit. (Anm. 82), S. 125; SCHILLER, op. cit. (Anm. 28), S. 172.

<sup>86</sup> FÜGLISTER, op. cit. (Anm. 82), S. 137.

<sup>87</sup> ERFFA, op. cit. (Anm. 28), S. 214, u. SCHILLER, op. cit. (Anm. 28), S. 148. Diese unmittelbare Antithese der Hostien reichenden Maria und der Totenköpfe reichenden Eva findet sich am prägnantesten in der Darstellung des Hostien- und Totenkopfbaumes ausgebildet. Dort finden sich diese gegensätzlichen "Früchte" innerhalb der Krone eines Baumes.

Während Maria Hostien pflückt und sie den Gläubigen reicht, pflückt Eva ihrerseits den Vertretern des Alten Bundes Totenköpfe. Zu dieser Darstellung siehe KOBLER, art. cit. (Anm. 69), Sp. 433ff.; - FÜGLISTER, op. cit. (Anm. 82), bes. S. 134-157; - GULDAN, op. cit. (Anm. 69), bes. S. 136-143; - O'REILLY, op. cit. (Anm. 59), S. 388-414.

<sup>88</sup> FÜGLISTER, op. cit. (Anm. 82), S. 138.

<sup>89</sup> Ibid., S. 116.

<sup>90</sup> Ibid., S. 111. Siehe hierzu auch O'REILLY, op. cit. (Anm. 59), S. 389f., u. ERFFA, op. cit. (Anm. 28), S. 126.

<sup>91</sup> Das Kreuz selbst ist letztlich der Schlüssel für die porta coeli: "Proinde quia crux Domini nostri clavis fuit, qua clausa aperirentur". (Vgl. *Augustinus, Enarratio in Psalmos 45*, in: Migne PL 36, Sp. 514) u. "Crux Domini thronus est coeli barathrique catena, Crux coeli clavis, via vitae, mortis habena [...]". (Vgl. *Hilbertus Cenomanensis, Liber de S. Eucharistia, 17*, in: Migne PL 171, Sp. 1205). - Dazu FÜGLISTER, op. cit. (Anm. 82), S. 180f.

<sup>92</sup> Ibid., S. 121ff. - Vgl. SCHILLER, op. cit. (Anm. 28), S. 171. Der Schädel könnte jedoch auch auf das Grab Adams hinweisen, aus dem der Kreuzlegende nach der Baum erwuchs, von dem das Holz für das Kreuz geschlagen wurde.

<sup>93</sup> FÜGLISTER, op. cit. (Anm. 82), S. 180; - SCHILLER, op. cit. (Anm. 28), S. 171f.; - O'REILLY, op. cit. (Anm. 59), S. 389f. u. 394f.

<sup>94</sup> Zu diesem Gedanken unter Auflistung der maßgeblichen Kirchenväterstellen siehe FÜGLISTER, op. cit. (Anm. 82), S. 184-215; - vgl. auch GREENHILL, E. S.: *The Child in the Tree. A Study of the Cosmological Tree in Christian Tradition*. In: *Traditio* 10, 1954, S. 323-371, bes. S. 331ff. u. 357-367; - allgemein dazu SCHILLER, op. cit. (Anm. 28), S. 149f. u. 171; - O'REILLY, op. cit. (Anm. 59), S. 389f.

<sup>95</sup> Latitudo, Longitudo, Altitudo und Profundum; - vgl. FÜGLISTER, op. cit. (Anm. 82), S. 184ff.; - GREENHILL, art. cit. (Anm. 94), S. 333. Für den Begriff der Altitudo kann häufig auch Sublimitas stehen. Auch in der schon genannten Münchner Handschrift Clm 14159 findet sich auf fol. 6r eine Darstellung, bei der die Dimensionen des Kreuzes mit Latitudo, Longitudo, Sublimitas und Profundum bezeichnet sind. - Vgl. BOECKLER, op. cit. (Anm. 72), S. 42, Abb. 40, u. KLEMM, op. cit. (Anm. 72), Bd. 1, S. 36, und Bd. 2, Abb. 69. In zahlreichen Kirchenväterstellen werden die vier Dimensionen des

Kreuzes auch mit den Tugenden des Gekreuzigten identifiziert, was eine gedankliche Verbindung zur Darstellung der Christus ans Kreuz schlagenden Tugenden eröffnet (vgl. Anm. 67); - vgl. FÜGLISTER, op. cit. (Anm. 82), S. 198-206 (mit Quellen), u. O'REILLY, op. cit. (Anm. 59), S. 269-273.

<sup>96</sup> Vgl. etwa: "Verbi gratia [der Logos am Kreuz; der Verf.], sit latitudo coeli istius terrae, id est, totius mundi, ab Oriente usque ad Occidentem; longitudo, a Meridie ad Septentrionem; profundum, in abyssis et inferno; altitudo, quae supra coelestia sublimatur" (*Hieronymus, Commentarius in Epistolam ad Ephesos, II, 3*, in: Migne PL 26, Sp. 522); - vgl. FÜGLISTER, op. cit. (Anm. 82), S. 197, u. GREENHILL, art. cit. (Anm. 94), S. 357f. u. Anm. 136. - Siehe hierzu auch SCHILLER, op. cit. (Anm. 28), S. 144 u. Abb. 441, wo die Inschrift auf einem Kreuzsockel des 11. Jahrhunderts (Hannover, Kestnermuseum) in Übersetzung zitiert wird: "Das siegreiche Kreuz erfüllt weit und breit den Erdkreis und beherrscht den Himmel von den höchsten Höhen bis zur tiefsten Tiefe [...]".

<sup>97</sup> Zum Begriff der "natürlichen Allegorie" vgl. Anm. 44.

<sup>98</sup> Vgl. Anm. 41 u. 42. In der Hölle erkannte Seth dabei die Seele seines Bruders Abel. Dies erinnert daran, daß die Dimension der Tiefe des Kreuzes (Profundum), die sich bis in die Hölle erstreckt, nicht nur als Überwindung des Todes zu verstehen ist, sondern auch als Befreiung der Vorfäter aus dem Limbus. - Siehe dazu FÜGLISTER, op. cit. (Anm. 82), S. 111.

<sup>99</sup> GREENHILL, art. cit. (Anm. 94), S. 329; vgl. auch Anm. 58.

<sup>100</sup> FÜGLISTER, op. cit. (Anm. 82), S. 180 u. 210.

<sup>101</sup> "[...] per crucis virtutem boni a dextris ad gloriam, et mali a sinistris ad poenam iudicabuntur" (*Honorius Augustodunensis, Sermo de inventione S. Crucis*, in: Migne PL 172, Sp. 946). - Vgl. FÜGLISTER, op. cit. (Anm. 82), S. 210f. (mit weiteren ähnlich lautenden Stellen).

<sup>102</sup> ERFFA, op. cit. (Anm. 28), S. 187.

<sup>103</sup> Ibid., S. 188.

<sup>104</sup> "Arbor crucis est lignum vitae in paradiso, id est in Ecclesia [...] Hujus arboris fructus est Christus in ea pendens"; (*Honorius Augustodunensis, Expositio in psalmos selectos, ps. 1, 3*, in: Migne PL 172, Sp. 277; - vgl. auch ebda., Sp. 276: "Paradisus dicitur hortus deliciarum, et significat Ecclesiam ...").

literatúre zaoberajúcej sa týmto Dürerovým dielom (Meadow, 1992) a dokladá ich aj konkretizujúci verš, ktorým je doplnená neskoršia, stranovo prevrátená kópia Dürerovej kompozície, ktorú vytvoril Israhel van Meckenem (pred r. 1503).

Ďalšia možná súvislosť, a to s alegóriou jednej z nerestí - Žiadostivosti (*luxuria*), vyjde najavo pri porovnaní s florentskou medirytinou analogického námetu z doby okolo 1465-70; pričom je pravdepodobné, že aj sám Dürer túto kompozíciu mohol poznať a inšpirovať sa ňou ako predlohou k svojmu listu.

Niektoré autorom uvádzané detaily zobrazenia však pri podrobnejšej analýze vyvolávajú asociácie s *legendou o svätom Kríži*, ktorej mnohé verzie (o. i. v *Legenda aurea*) kolovali v Európe aj v početných ľudových vydaniach. V duchu typologického paralelizmu Starého a Nového zákona siaha podľa niektorých z nich pôvod dreva, z ktorého bol vytesaný Kristov kríž, až k rajskému stromu poznania, z ktorého Eva odtrhla zakázané ovocie. Týmto jej činom (prvotný hriech) vstúpila na zem smrť; jeho bezprostredným dôsledkom bolo vyhnanie prarodičov z raja a začiatok pozemského, teda smrteľného života.

Podľa legendy Adam krátko pred svojou smrťou poslal svojho syna Setha do raja, aby mu priniesol na zmiernenie jeho bolesti "olej milosti". Anjel raja odmietol splniť túto prosbu, namiesto toho však Sethovi dovolil otvorenými bránami nazrieť do rajskej záhrady. Pri prvom pohľade videl Seth v jej strede strom s mnohými konármi, avšak bez listov a kôry. Pri druhom pohľade uvidel hada, ovinutého okolo kmeňa a pri treťom sa mu pred očami objavila i koruna stromu, siahajúca až do neba a v nej dieťa, ktoré mu anjel predstavil ako budúceho Spasiteľa.

Dürer na medirytine znázornil formou "prirodzenej alegórie" práve tento strom ako takmer suchý kmeň, bez listov na sklunku jesene, vyrastajúci z troch koreňov. (Legenda ďalej hovorí, že Seth dostal od anjela tri semenka, ktoré mal po smrti vložiť Adamovi do úst a z ktorých na jeho hrobe potom vyrástli tri stromy - céder, cyprus a pínia. Mojžiš, ktorý v nich rozpoznal symbol Trojice, ich potom presadil pod horu Tabor. Tam ich našiel kráľ Dávid, zbral ich do Jeruzalema a zasadil pri svojom paláci, kde mu z troch stromov zrástli do jedného.)

Súvislosť stromu poznania a dreva kríža teda vytvára z páru na grafike akúsi modernú parafrázu *Adama a Evy*. Eve, už bohatšej o zakázanú skúsenosť, je tu prisúdená úloha zvodkyne mladého muža.

Rozhodujúci význam pre interpretáciu obrazu - aj na pozadí rôznych alegórií *Stromu cnosti a nerestí* - má však na Dürerovej rytine takmer nečitateľný, predsa však autorom identifikovaný nápis na leme ženinho rukáva: MARIA. Nápis svedčí o tom, že v zobrazení ide o alúziu na *antitézu Eva - Mária* (Eva - t. j. Synagoga, Mária - Ecclesia).

V jednom omnoho staršom iluminovanom rukopise z poslednej štvrtiny 12. storočia nachádzame alegorické zobrazenie, ktorého aktérmi sú Ecclesia, Adam a Eva. Aktualizácia, akej sa dostalo v Dürerovom diele podobnej téme - paradoxne - na rozdiel od spomínanej miniatúry z 12. storočia, stážuje jeho interpretáciu. Aj tu sa mladý muž (rozumej Adam) rozhodol už pre Ecclesiu a vedie svoju spoločničku k stromu života (na iluminácii stelesneného krížom v rukách Ecclesie, na grafike však semenami rastliny, symbolom nádeje v nový život na ľavej strane). Ecclesia samotná je na Dürerovom zobrazení prítomná symbolom, aj v prenesenom význame slova - v budove kostola v pozadí, nie náhodou práve pod rukou muža s ňou ukazujúcim gestom (i tento motív je napr. na kópii van Meckenema nápadnejšie zvýraznený). Protiklad cesty k večnému životu je vyjadrený pendantom kostola - hradom v pozadí za ženou, čiže svetskou stavbou, ako miestom hriechneho a nerestného správania, na ktorú ukazuje smrtka.

Strom na grafike je teda stromom z raja, ktorý uvidel Seth. Zároveň má byť stromom dreva kríža, ktorý vyrástol z jeho semien. Strom je napokon identický i s Kristovým krížom samotným, ako ho poznáme zo zobrazení *Živého kríža*. Dvojica je (heraldicky) na strane, požehnané pravým ramenom kríža. Naopak smrť je na ľavej, ktorá patrí Synagoge.

Dürerova medirytina mala podľa všetkého didaktickú funkciu. Jej obsah, ktorý je podľa autorovej interpretácie syntézou najrozličnejších alegórií sv. Kríža, bol úplne zrozumiteľný zrejme len teologicky vzdelaným divákom. Obraz pripomína nielen prvotný hriech, ktorý priviedol na zem smrť, lež poukazuje aj na spasenie a večný život. Dürer a jeho súčasníci môžu byť na rozdiel od prarodičov účastníkmi na Božom milosrdenstve. Umierajú, ale majú nádej na zmŕtvychvstanie a vstup do raja. Platí to však len potiaľ, pokiaľ sa - rovnako ako dvojica na obrázku - odvrátia od stromu smrti k Ecclesii a stromu života.

## Neodvratnosť smrti a očakávanie spasenia. Dürerova medirytina "Prechádzka"

Autor sa v príspevku zameril na podrobný obsahový výklad jednej z raných medirytín Albrechta Dürera, ktorá vznikla medzi rokmi 1496/98. Na grafike známej pod názvom "Prechádzka" vidno dvojicu milencov v dobových odevoch, presnejšie mladého muža, sprevádzajúceho od neho nielen zjavne staršiu, ale - súdiac podľa šiat - i vydatú ženu. Touto charakteristikou by teda výjav bol variantou témy *nerovného páru*, v neskorostredove-

kom umení rozšírenej ikonografie, s moralizujúcim zámerom poukazujúcej na zavrhnutiahodnosť takéhoto hriechneho zväzku. V tomto zmysle možno vysvetliť aj prítomnosť postavy smrti - kostlivca za stromom v pozadí, s presýpacími hodinami na lebke. Motív je prevzatý z ikonografie *Memento mori* a Dürer ním na medirytine pripomína pomínutosť pozemského života a údel smrti. S podobnými interpretáciami sa stretáme v novšej



# Umenie, humanizmus a politika: Epigrafická výzdoba bardejovskej radnice

Ingrid CIULISOVÁ

Na samom začiatku 16. storočia sa meštania bohatého a prosperujúceho Bardejova rozhodli postaviť si radnicu. Budovu, ktorá by nebola iba dôstojným sídlom mestskej rady, miestom výmeru spravodlivosti, strediskom čulého obchodného diania a v tomto zmysle vlastne akýmsi spoločenským centrom mesta. Ale aj budovu, ktorá by svojim vzhľadom a celkovou výtvarnou výzdobou skutočne reprezentačným spôsobom deklarovala bohatstvo a vzrastajúce mocenské ambície bardejovských mešťanov.

Jednopochoďová stavba pravidelného obdĺžnikového pôdorysu s arkierom na východnej strane, ktorú v rokoch 1505-1511 uprostred bardejovského námestia postavili, požadovaným funkčným a reprezentačným nárokom skutočne aj zodpovedala. Tak jednoduchou a prehľadnou dispozíciou, ako aj novátorskou umeleckou výzdobou. Obchodným účelom slúžilo prizemie radnice, rozčlenené na rad obchodných kóji obojstranne otvorených do centrálne prejazdovej chodby. Sídlom výkonu spravodlivosti, archívu a pokladnice bolo zasa radničné poschodie, sprístupnené priamo z námestia arkierovým schodiskom.

Vďaka účtovným záznamom mesta poznáme mená majstrov, ktorí sa na stavbe radnice podieľali. Vieme napríklad, že radní mesta Bardejova sa roku 1507 obrátili na majstra Alexia. Známý údaj hovorí, že od neho požadovali vyhotovenie okien nového, módného tvaru a rozmerov "...fenestris yticalibus in altitudine trium ulnarum in latitudine duarum..."<sup>1</sup> Teda okien, ktoré do strednej Európy priniesli severotalianski majstri a ktoré boli v súvekej stredoeurópskej architektúre, mimo stavieb budínskeho, krakovského a pražského dvorského okruhu, zriedkavé.

Majster Alexius dostal od mesta pravdepodobne objednávku aj na vyhotovenie renesančných portálov na poschodí radnice. Kto bol majster Alexius

a odkiaľ do Bardejova prišiel, nevieme. Charakter použitej kamenárskej ornamentiky ho však umožňuje zaradiť do skupiny kamenárskych majstrov variujúcich zjednodušený aparát dalmatínsko-toskánskej architektúry.

Hoci, ako dokladajú mestské účty, sa popri Alexiovi na celkovom projekte bardejovskej radničnej stavby podieľali prinajmenšom ako rovnocenní partneri aj konzervatívnejšie goticky orientovaní majstri (majster Alexander, majster Ján z Prešova) prináleží bardejovskej radnici v dejinách stredoeurópskej renesančnej architektúry výnimočné postavenie. Bardejovská radnica je v zaalpských krajinách prvou verejnou svetskou stavbou s uplatnením renesančno-výtvarného architektonického tvaroslovía vôbec.

To znamená, že renesancia, vo svojich stredoeurópskych teritoriálnych reláciách výlučne umenie kráľovského dvora a šľachtickej nobility sa práve na území Slovenska, na stavbe radnice v Bardejove, po prvýkrát ocitla v službách bohatej meštianskej society. Prestala byť dvorským, šľachtickým umením v podobe, v akej sa udomácnila na budínskom dvore kráľa Mateja Korvína a neskôr na dvore kráľa Žigmunda I. v Krakove. Stratila svoj sekundárny elitný charakter a začala opätovne vyjadrovať názory a hodnotovú orientáciu mocensky ambiciózne bohatej vrstvy mestského patriciátu. Renesančné výtvarné formy sa tak práve v Bardejove znovu objavujú v prostredí, ktoré ich kedysi v Taliansku zrodilo - v prostredí bohatého obchodného mestského centra.

Nepochybne sú tu namieste otázky: Prečo práve Bardejov? Prečo práve v prostredí tohoto východoslovenského mesta sa renesancia opätovne stáva umením mestského patriciátu? Kľúč k odpovedi spočíva predovšetkým v charaktere mestskej ekonomiky a v inklinácii Bardejovčanov k reformačným náboženským ideám.

## Bohaté plátenické mesto

Na konci stredoveku bol Bardejov bohatým a prosperujúcim stredoeurópskym mestom. Honosil sa štatútom kráľovského mesta a jeho obyvatelia "... sa tešili a užívali imunity, slobody, milosti, úľavy a prerogativity, akým sa tešili a aké užívali ... mešťania košickí a budínski".<sup>2</sup> Na čele asi tri a poltisícového Bardejova stál richtár s dvanásťčlennou mestskou radou. Na správe mesta, obyvatelia ktorého sa zaoberali najmä obchodom, sa ďalej podieľala rada starších, tzv. seniores a jej tribúni, ktorí hospodársku činnosť richtára a radných kontrolovali.

Bardejovskú mestskú pokladnicu v tej dobe naplňali v prvom rade zisky z výroby plátna a z jeho predaja. A to vďaka tomu, že Bardejov disponoval dlhoročným monopolným právom na bielenie, výkup a predaj vyrobeného plátna.<sup>3</sup> Tkanie bolo jednoznačne najvýznamnejším a najdôležitejším bardejovským remeslom. Čo do množstva vyprodukovaných výrobkov i spôsobu pracovnej organizácie sa mu nemohlo rovnať žiadne iné. Plátno tkali všetci obyvatelia Bardejova, usadení i neusadení, vyučení i nevyučení, ba dokonca aj slúžky. V tomto zmysle bolo vlastne plátno pre rozhodujúcu väčšinu Bardejovčanov zdrojom základných existenčných príjmov a jeho produkcia predstavovala rozsiahly - čo je však dôležité - monopolným právom mesta riadený výrobný a obchodný podnik. Podnik, ktorý z hľadiska organizačnej štruktúry bol akousi rozptýlenou ranokapitalistickou formou manufaktúry, založenej na nákladníckom systéme.

Situácia, keď mesto ako jediné disponovalo právom na bielenie, výkup a predaj plátna, viedla postupom času prirodzene k tomu, že obchodníci s plátnom sa grupovali z tých, ktorí týmto právom v zastúpení mesta, či už priamo alebo nepriamo, disponovali. Zoznamy plátna, ako ich vyhodnotil Vendelín Jankovič,<sup>4</sup> jasne ukázali, že výrobu textilu postupne prestalo riadiť výlučne mesto, a v Bardejove už od dvadsiatych rokov 15. storočia žilo a pôsobilo viacero skutočných veľkoobchodníkov, rukami ktorých prešli doslova desiaty tisíce laktov bardejovského plátna. Najprv pri jeho skupovaní od chudobnejších výrobcov a následného ziskového predaja mestu. Neskôr, výkupom hotového plátna od mesta a jeho výhodným rozpredajom na krajiniských trhoch v Szé-

kesfehervári, Budíne, Varadíne, Košiciach a inde. Nebolo zriedkavosťou, že to boli práve bohatí členovia mestskej rady, ktorí hotové plátno skupovali a potom so ziskom predávali. Obchodný živel v meste bol už v polovici 15. storočia taký silný a dravý, že monopol nadobudol formálny charakter a mesto kleslo do úlohy púheho kontrolóra akosti tkania a bielenia plátna. Skutočná moc a spoločenský vplyv prešli do rúk tých, ktorí zbohatli na obchode s plátnom a tvorili mestský patriciát. Na námestí vlastnili najhonosnejšie domy, do pokladnice mesta odvádzali najvyššie dane, rozhodovali o každodennom chode Bardejova ako členovia mestskej rady. Účtovné doklady dokonca naznačujú, že na samom konci 15. storočia dlhoročný monopol mesta na výkup a predaj plátna úplne zanikol. Predaj plátna, ktoré v Bardejove vyrobili, prešiel do rúk kupeckej spoločnosti, veľmi úzko prepojenej s čelnými predstaviteľmi mestskej rady. Na obchode s textilom sa podieľala dokonca aj cirkev.<sup>5</sup> Možno teda povedať, že hoci štruktúra bardejovskej mestskej výroby a obchodu s plátnom vychádzala na sklonku stredoveku z feudálnych podmienok privilegovaného stredovekého kráľovského mesta, a bola v tomto zmysle determinovaná platnými cechovými predpismi, uplatnenie manufaktúrneho prevádzkového princípu a následná kumulácia značného kapitálu v rukách skupiny bardejovských mešťanov, boli jednoznačným svedectvom o nových ranokapitalistických ekonomických praktikách.

Z bohatých obchodníkov s plátnom sformovaná meštianska oligarchia však neovládala mesto iba ekonomicky. Usmerňovala aj jeho politickú orientáciu. A nepriamo, zastupujúc mesto, ktoré bolo fundátorom a patrónom bardejovského farského kostola, i tunajšieho augustiánskeho kláštora aj náboženský život jeho obyvateľov.

## Hľadanie slobodnej cesty

Náboženský život obyvateľov Bardejova sa na konci 15. storočia niesol v znamení tých istých protikladov a protirečení, aké poznamenávali súveký hospodársky chod mesta. Na jednej strane to bola náboženská horlivosť, okrem iného zrejme zo zvýšenia počtu svetských kňazov v meste. Na druhej strane však zreteľne poklesol počet milodarov urč-

ných na zbožné účely a ciele a stupňovali sa príznaky hlbokého morálneho úpadku príslušníkov cirkvi. Tak napríklad roku 1493 obdržala mestská rada list od priora augustiánskeho kláštora v Prešove, Ambróza. Prior v ňom mestu oznamoval, že v krátkom čase príde do bardejovského augustiniánskeho kláštora urobiť poriadok, keďže sa zistilo, že tamojší mnísi vedú nešlachetný a skazený život. Onedlho nato sa už prior bardejovského augustiánskeho kláštora, Baltazár obhajoval pred mestskou radou z toho, že premárnil kláštorň majetok.<sup>6</sup> Celý proces vyvrcholil však až na začiatku 16. storočia, keď začali do bardejovského prostredia prenikať reformačné náboženské idey. Bardejovu ich sprostredkoval paradoxne tradične katolícky Krakov a jeho univerzita.

Hoci nemôžeme s istotou vylúčiť, že zárodok reformačného myslenia mohol do Bardejova priniesť už Georgius Petri, bardejovský kaplán a farár, ktorý na krakovskej univerzite študoval a roku 1501 tu dosiahol hodnosť bakalára, alebo Baltazár Blutfogel, ktorý bol v Bardejove kaplánom od roku 1508 a ktorý na krakovskej univerzite získal titul magistra, šíriteľom reformačných myšlienok v Bardejove sa stal až košický rodák a krakovský magister Wolfgang Schustel - Schustelius.<sup>7</sup>

V Bardejove síce začal oficiálne pôsobiť ako kaplán až od roku 1523, kontakty medzi Schustelom a mestom však boli staršieho dáta. Schustel bol radikálne orientovaným stúpencom Lutherovej reformácie. Z jeho zachovanej korešpondencie je zrejmé, že vo svojich názoroch išiel dokonca tak ďaleko, že obrodenej cirkvi prisúdil v rámci mestského organizmu vládnúcu úlohu. To samozrejme nemohlo celkom konvenovať vyhraneným mocenským ambíciám bardejovského patriciátu.

Jeho priazeň sa mu však podarilo získať zdôrazňovaním hodnoty individua. Schustel, ktorý poznal rané Lutherove práce, v jeho šlapajách prioritizoval moment individuálnej zodpovednosti každého za svoje skutky. Hlásal slobodu cesty každého veriaceho k Bohu. Prezentoval postoj veriaceho ako výsostne individuálny akt viery, lásky a vdakvyzdania prostredníctvom modlitieb k bohu. Schuster si čoskoro získal priazeň, dôveru a ochranu bardejovského patriciátu a značnou mierou prispel k tomu, že v dvadsiatych rokoch 16. storočia boli z Bardejova definitívne vyhnaní "skazení" augustiniánski mnísi. Krátko

potom musel nútene opustiť mesto aj farár Krištof, ktorému sa vzťahujúce sa reformačné nálady bardejovského obyvateľstva nepáčili.

Hlásateľom heretických ideálov a postojov však v bardejovskom mestskom prostredí nebol iba Wolfgang Schustel a jeho stúpenci. Heretické názory vyzývajúce na prahu nového veku k reforme priamo vo vnútri katolíckej cirkvi, k novému zdôvodneniu autority biblie a odkazu cirkevných otcov, k prehodnoteniu vzťahu božského a ľudského, rozumu a viery, hlásali v Bardejove aj tu žijúci a hostujúci humanistickí vzdelanci. Predovšetkým Jakub Piso Transylvanus a neskôr Valentín Eck. Kto však boli títo muži? Kto ich do Bardejova pozval? V službách koho pracovali? Čo po sebe zanechali?

### Ideológia renesančného humanizmu a jej bardejovskí protagonisti

Emancipačné snahy vzťahujúceho sa mladého mešťanstva vymaniť sa z mocenského područia autoritatívnej feudálnej cirkvi a feudálneho spoločenského poriadku vôbec našli svoje myšlienkové vyjadrenie v novej, svetsky orientovanej, o antické klasické dedičstvo sa opierajúcej humanistickej ideológii. Humanizmus, ktorý sa zrodil a vo svojom ranom období rozvíjal predovšetkým v prostredí talianskych mestských republík, hlásal svoje heretické, proticirkevné postoje rečou kultúry. Pozornosť sa sústreďovala na štúdium antiky. Cieľom bola očista jej filozofického a kultúrneho dedičstva od stredovekého deformačného nánosu a jej dobová aktualizácia. Avšak bez prekročenia hraníc, presne vymedzených kresťanskými náboženskými dogmami. Tak, ako to vo svojom výroku definoval holandský humanistický mysliteľ Gerhard Gerhardus, známy ako Erazmus Rotterdamský: "... *Všetko, čo pohania smelo vykonali, múdro vyslovili, dôvtipne vymysleli a vynalezavo vyjadrili - to všetko prichystal Kristus pre svoju budúcu Republiku.*"<sup>8</sup>

Humanisti,<sup>9</sup> muži, ktorí sa štúdiom a šírením klasického filozofického a kultúrneho dedičstva zaoberali a profesionálne živil, kriesili antické ideály ľudskosti. Zdôrazňovali občiansku rovnosť ľudí. Obhajovali aktívnu účasť jedinca v politickom živote obce. Nachádzali argumenty pre bohatstvo plynúce z obchodu a oceňovali ho. Tým všetkým pomáhali



1. Bardejov - námestie s radnicou

legitimizovať racionálne ekonomické praktiky a pragmatický, svetsky orientovaný životný názor formujúcej sa meštianskej strednej vrstvy. Vstupovali do jej služieb a stávali sa jej oficiálnymi hovorcami. Svoje vzdelanie využívali na to, aby teoreticky formulovali jej spoločenské a politické predstavy. Aj keď neboli teoretikmi v pravom zmysle slova, keďže filozofické problémy, ktoré rozvíjali, mali spravidla etické zacielenie.

Avšak nielen v radoch mešťanstva nachádzali humanisti odozvu a podporu. Keďže o skutočný rozchod s cirkvou neusilovali, ich názory si získali značný ohlas aj na pápežskom dvore a v časti šľachtických kruhov. Približne od deväťdesiatych rokov 15. storočia sa humanisti výraznejšie aktivizujú aj v strednej Európe. Predovšetkým v Krakove, Budíne a vo Viedni. V prekvapivo vysokom počte ich však na prelome storočí nachádzame aj v prostredí

bohatých a kultúrne vyspelých miest na území východného Slovenska. A to nielen vďaka tamojšiemu ambicióznemu mešťanstvu, ale aj veľkorýšnym mecénskym pričinením v Krakove usadenej, avšak zo Spiša pochádzajúcej bohatej podnikateľskej rodiny Thurzovcov. Z nich najmä Alexius Thurzo (1490-1543) vynikol ako štedrý mecén a ochranca humanistov. Práve zásluhou Alexia Thurzu zavítal na začiatku 16. storočia do Bardejova aj jeden z najvýznamnejších súvekých stredoeurópskych humanistov, diplomat a právnik, Jakub Piso de Borsody, zvaný aj Piso Transylvanus.<sup>10</sup>

Tento priateľ Erazma Rotterdamského, pôvodom zo Sedmohradska, ktorý výchovu a právnické vzdelanie získal v talianskej Bologni a ktorého politická kariéra vyvrcholila až v závratne vysokom postavení vychovávateľa a neskôr tajomníka kráľa Ľudovíta II., Alexia Thurzu dôverne poznal. Bol v mladosti



jeho učiteľom a vychovávateľom. A ako vychovávateľ Thurzovej dcéry sa Piso dostal aj do Bardejova.<sup>11</sup> V tej dobe bol už známy a do mesta zavítal ako osobnosť stredoeurópskeho formátu. Nielen vďaka svojej humanistickej ideovej orientácii, úzkym kontaktom s rímskou kúriou, s Erazmom Rotterdamským a dobrým vzťahom s rodinou Thurzovcov, ale aj vďaka svojej dovtedajšej úspešnej diplomatickej kariére. Najprv v službách Vladislava II. ako vyslanec na pápežskom dvore, a neskôr v službách pápežov Juliána II. a Lea X.

Kedy presne Jakub Piso v Bardejove pobýval, nevieme. Bolo to však nepochybne pred rokom 1517, keďže po tomto roku tu už vo funkcii vychovávateľa Thurzovej dcéry figuruje iný známy humanista, Valentinus Eck. Nevieme ani ako dlho Piso v Bardejove pobudol. Zrejme sa však nejednalo o pobyt dlhodobého charakteru. Pisov život po roku 1500 bol totiž veľmi dynamický a spájal sa s celým radom diplomatických misií v rôznych mestách Európy. Viaceré z nich súviseli s Krakovom a jeho kráľovským dvorom. Ako vyslanca pápežskej kúrie sa tu (v rámci súvekých európskych politických snáh o vytvorenie protitureckého obranného bloku) usiloval získať poľského kráľa Žigmunda I. pre myšlienku trvalého mieru s moskovským veľkokniežatom. Pisove poľské misie neboli úspešné. Zostal však pozoruhodný historický a literárny doklad, epištola ...*De conflictu Polonorum et Litvanorum cum Moscovitis*... Jakub Piso ju dedikoval rímskemu humanistovi, vplyvnému právnikovi rímskej kúrie, Johannovi Goritzovi, zvanému Johann Corycius. Humanistovi, ktorého pohostinnú vilu neďaleko Trajánovho fóra za svojej rímskej diplomatickej misie spolu s Petrom Bembo, Jacopom Sandoletom, Hieronymom Vidom, Paulom Joviom, Hieronymom Angerianom, Raffaealom Brandolinim, Casparom Ursinom Veliom a ďalšími poprednými rímskymi a v Ríme pobývajúcimi humanistami navštevoval. Piso síce oficiálne nepatril medzi členov tzv. Accademiae Corytiana, <sup>12</sup> ktorá spolu s akadémiou Andrea Collociho bola za pontifikátu Lea X. centrom rímskeho humanistického diania, jej života sa však aktívne zúčastňoval. Pravdepodobne u Corycia sa roku 1509 osobne zoznámil aj s Erazmom Rotterdamským.<sup>13</sup>

Roku 1515 sa Jakub Piso ako sprievodca Vladislava Jagellonského zúčastnil, najprv v Bratislave

a potom vo Viedni, významného európskeho politického rokovania. Bola ním schôdzka Vladislava II. s Maximiliánom Habsburským a poľským kráľom Žigmundom vo veci otázky nástupníctva na uhorský trón. Piso sa tu stretol s poprednými súvekými stredoeurópskymi humanistami, Jánom Dantiscom, Hieronymom Ballom a s Casparom Ursiniom Veliom, ktorého ako člena rímskej Accademiae Coryciana poznal už predtým, a ktorý tu bol v sprievode ďalších zúčastnených strán.

Pisov vplyv postupne stúpil. A keď po Vladislavovej smrti roku 1516 nastúpil na uhorský trón ako Ľudovít II. jeho desaťročný syn, požíval už Piso takú vážnosť, že mohol definitívne opustiť Bardejov, aby na uhorskom kráľovskom dvore prijal funkciu vychovávateľa mladého panovníka. Po Jakubovi Pisovi sa v Bardejove roku 1517 vychovávateľom dcéry Alexia Thurzu a neskôr rektorom tamojšej školy stal ďalší významný humanista, Valentinus Eck.<sup>14</sup> Úzko spojený s krakovským humanistickým univerzitným prostredím, v ktorom dlhšiu dobu po štúdiách v Lipsku pobýval, získal toto miesto pravdepodobne priamo na Pisovo odporúčanie. Eckova činnosť v Bardejove sa spočiatku viazala bezprostredne k praktickým potrebám školského vyučovania. Jeho privátna literárna činnosť i čulá spoločenská aktivita však nasvedčovali, že Eck mal hneď od začiatku vyššie ambície. Podarilo sa mu nadviazať kontakty s viacerými v Uhorsku i v Poľsku známymi a vplyvnými humanistami. Dosiahol, že krakovské kníhtlačiarne mu aj po odchode do Bardejova naďalej vydávali jeho diela v rýchlom slede za sebou. Získal si priazeň bardejovských senátorov i dôveru mecenáša Alexia Thurzu, ktorému pri príležitosti vymenovania za tajného radcu uhorského panovníka Ľudovíta II. venoval roku 1520 svoje dielo *De rei publicae administratione dialogus*. Zrejme aj tento fakt prispel k tomu, že roku 1522 bardejovské mestské záznamy už evidujú Ecka ako mestského notára a o štyri roky neskôr ako syndica.

V Bardejove však na začiatku 16. storočia žil a pôsobil ešte jeden humanisticky orientovaný vzdelanec. Nebol síce taký známy ako Jakub Piso či Valentinus Eck a pravdepodobne nebol ani literárne činný. Tematické zameranie knižnice, ktorú vlastnil, ho však prezentuje ako osobnosť napojenú na súveké progresívne humanistické hnutie. Bol to Juraj, syn

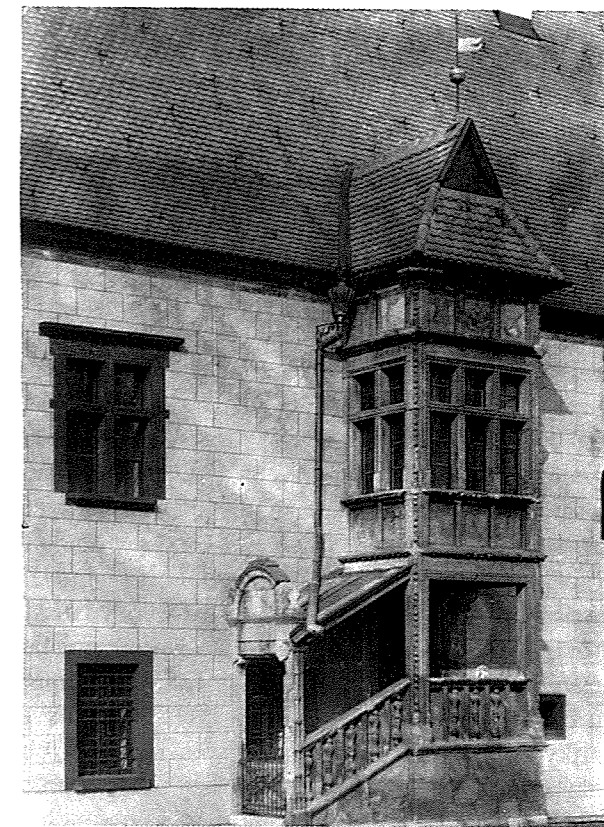
Petrov, bardejovský kaplán a farár. Vieme o ňom málo. Iba toľko, že roku 1499 bol imatrikulovaný na krakovskej univerzite a o dva roky neskôr tu získal titul bakalára filozofie.<sup>15</sup> To, čo však z neho robí v bardejovskom kontexte pozoruhodnú osobnosť, je údaj viažúci sa k roku 1509. Vtedy totiž bardejovský farár Juraj spísal zoznam svojich osemdesiatich ôsmich kníh zviazaných do päťdesiatich šiestich zväzkov, s úmyslom venovať ich po svojej smrti knižnici pri tunajšom kostole sv. Egídia.<sup>16</sup> V tomto zozname prevláda teologická literatúra. Čo však prekvapuje, je pomerne bohaté zastúpenie diel antických klasikov. Farár Juraj mal vo svojej knižnici napríklad diela Paula Orosia, Valeria Maxima, Marsilia Ficina, ale napríklad aj zbrané spisy Lucia A. Senecu, známe eticky zamerané Ciceronove dielo *De officiis*, ako aj jeho *Tuskulské rozhovory*. Všetko knihy, ktoré vo svojom priereze, samozrejme spolu so spomínanou teologickou literatúrou, v zásade korešpondovali s ideovým zameraním výuky na krakovskej univerzite konca 15. storočia.

Roky 1499-1502, kedy podľa známych údajov Juraj v Krakove študoval, síce už neboli obdobím najväčšieho rozkvetu humanizmu na krakovskej univerzite. Aj po smrti Kallimacha a po odchode renomovaného vzdelanca a humanistu Konráda Celtisa, sa tu však stále prednášali diela Ciceróna, Ovídia, Valéria Maxima, Vergília i Senecu. Predovšetkým ako zdroje komentárov k Aristotelovi. Idey humanizmu boli v Krakove na prelome storočí živé aj mimo univerzity. Predovšetkým vďaka aktivite Celtisa a ním založeného humanistického združenia Sodalitas Vistulana.<sup>17</sup> Oboznámiť sa s nimi mal počas svojho štúdia možnosť aj bardejovský farár Juraj.

Pôsobenie spomínaných humanistov neostalo v Bardejove bez stopy. Ba zanechalo aj jeden veľmi konkrétny a dodnes čitateľný doklad. Je ním súbor siedmich latinských nápisov na bardejovskej radnici.

### Epigrafická výzdoba bardejovskej radnice

Nápisy sú situované v supraportách portálov a na exteriéri radničného arkiera. Na objekte bardejovskej radnice sú rozmiestnené podľa vopred premysleného konceptu - tak, aby lemovali cestu, ktorou sa senatores, členovia mestskej rady, richtár a členovia



2. Arkier so schodiskom na východnej strane radnice

rady starších, seniores, na svoje zasadnutie do radničnej sály uberali. A súčasne tak, aby myšlienkové poslanstvo, ktoré odovzdávali a ktoré v očiach mestskej pospolitosti malo vytvárať obraz o tých, ktorí Bardejov spravovali, bolo všetkým čo najprístupnejšie.

Prvé dva nápisy sú situované na južnej strane radničného arkiera, teda na strane prístupového schodiska. V dolnej časti arkiera je tu nápis *HABITACVLA IVSTORVM BENEDICENTER* (Príbytky spravodlivých budú požehnané). V hornej časti arkiera vstupujúcim nápis hlásal: *DILIGITE LYMEN SAPIENCE* (Ctite svetlo múdrosti). Z podesty arkiera viedol vstup do vlastnej budovy radnice. V jeho nadpraží boli bardejovskí radní nabádaní: *PRIVSQVM INCIPIAS CONSVLTO* (Rozvažuj prv ako sa rozhodneš). A nápis v nadpraží portálu vchodu do radničnej sály zasa pripomínal: *IVSTVM EST AVXILIARI PAVPERI* (Spravodlivé je pomôcť chudobnému). Pri umiestnení zostávajúcich troch nápisov na arkieri bardejovskej radnice sa už počítalo s pozornosťou celej

mestskej obce. Nápis v dolnej časti východného po-la arkiera hlásal: *FELIX CIVITAS QVE TEMPORE PACIS COGITAT BELLA* (Šťastlivé mesto, ktoré v čase mieru pamätá na vojnu). Nápis v hornej časti radničného arkiera, tiahnući sa z jeho východnej na severnú stranu, oznamoval: *OMNES QVI PREESTIS POPVLIS VT IN AETERNVM REGNETIS ET PRODERIT VOBIS* (Všetkým, ktorí ste vrchnosťou ľudu, prospešné bude, aby ste na veky panovali).

Súvislosť súboru latinských nápisov na bardejovskej radnici s ideológiou renesančného humanizmu je zrejmá. Už samotná skutočnosť, že sa jedná o nápisy vypovedá o vkuse novej, výrazne literárne orientovanej humanistickej inteligencii. Inteligencii, ktorá sa cítila lepšie vo svete slov a ideí ako vo svete foriem a farieb.<sup>18</sup> Humanistické východiská dokladá aj formálna stránka bardejovských nápisov - použitie rímskej kapitály, druhu písma, ktorý znovu oživil humanisti. A napokon, jednoznačne humanistické, výsostne etické poslanstvo súboru nápisov. Nápisy na bardejovskej radnici oživujú myšlienkový svet antiky s jeho zásadami sociálnej spravodlivosti, občianskej slobody a súkromného vlastníctva. Apologizujú ľudské cnosti ako prejav najvyššieho dobra. Stoickou formou mravnej záväznosti, v duchu myšlienkového odkazu L.A. Senecu a najmä M.T. Cicero na zdôrazňujú potrebu zmyslu pre spravodlivosť, keďže práve v nej cnosť dosahuje najvyššieho lesku. Odporúčajú ctíť si múdrosť a nezabúdajú na prozreteľnosť.

Práve prozreteľnosti sa dovoľáva nápis s typicky mestskou témou "Šťastlivé mesto, ktoré v čase mieru pamätá na vojnu". Výrok, ktorý v modifikovanej podobe nachádzame aj v jednej z najviac populárnych kníh 16. storočia vôbec, v *Adagiorum collectanea* od Erazma Rotterdamského,<sup>19</sup> zbierke prísloví, výrokov a sentencií starovekých latinských a neskôr aj gréckych spisovateľov, ktorú tento holandský humanista po prvýkrát vydal roku 1500 v Paríži. Výber a umiestnenie tejto latinskej sentencie na východnom arkieri bardejovskej radnice necielil iba k akcentácii myšlienky ľudskej prozreteľnosti ako jednej z cností ideálneho renesančného človeka. Tento nápis mal v bardejovskom prostredí aj ďalší, dobovo a miestne aktuálny obsahový význam. Pripomínal obyvateľom Bardejova ťažké chvíle, ktoré mesto prežilo počas bojov o uhorský trón medzi Vla-

dislavom a Albertom Jagellonskými. A ďalej, evokoval jednu z najdiskutovanejších otázok súvekej stredoeurópskej politickej scény - turecké nebezpečenstvo. Problém, ktorý pre európskych humanistov predstavoval predovšetkým vážne ohrozenie európskych kresťanských a kultúrnych tradícií a ktorým sa preto mnohí z nich v rámci svojej diplomatickej aktivity a literárnej tvorby intenzívne a doslova programovo zaoberali.<sup>20</sup> V bardejovskom prostredí je typickým príkladom takejto aktivity práve už spomínaný Jakob Piso, ako aj práce ďalšieho v Bardejove pobývajúcего humanistického mysliteľa, Valentína Ecka. Predovšetkým jeho dielo *Ad Sigismundem investissimum Regem Poloniae, Russiae, Prussiae etc. Threni neglectae Religionis per Valentinum Echium editi*, vydané roku 1518, vyzývajúce priamo ku skoncovaniu s tureckou otázkou.

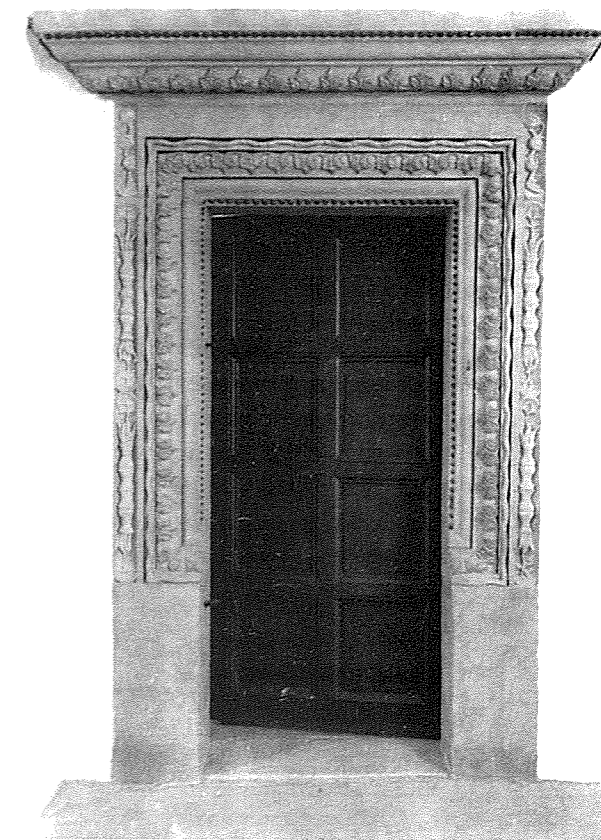
Klasickú antickú epigrafiku, do rámca ktorej sa súbor bardejovských nápisov radí, študovali a rozpracúvali predovšetkým renesanční umelci. Zachované umelecké diela Ghibertiho, Bernarda Rosseliniho, Donatella, Masaccia, Mantegna i ďalších ukazujú, že talianski sochári a maliari vedome, už od dvadsiatych rokov 15. storočia, s latinským nápisom pracovali.<sup>21</sup> Integrálnou súčasťou renesančnej architektúry sa však latinské nápisy stali až pričinením Vitruviovoho obdivovateľa, talianskeho architekta Leona Battistu Albertiho. Po polovici päťdesiatych rokov 15. storočia nachádzame nápisy *all'antica* na fasáde Albertiho kostola Tempio Malatestiano v Rimini a Santa Maria Novella a Santo Sepulcro v Capella Rucellai (San Pancrazio) vo Florencii.<sup>22</sup> Vychádzalo sa tu z dôkladného štúdia rímskej, s architektúrou a sochárstvom spojenej epigrafiky. Pre talianskych umelcov, najmä florentských, bolo príznačné, že prítažlivou bola predovšetkým architektonická a sochárska epigrafická výzdoba republikánskeho Ríma. Cieľom preberania formálnej i obsahovej stránky rímskych republikánskych nápisov a ich renesancie v prostredí talianskych mestských republík bolo vedomé nadviazanie na historické tradície a odkaz republikánskeho Ríma. Teda vlastne manifestačná oslava republikánskych politických ideí.

V stredoeurópskom prostredí sa renesančná architektonická epigrafická výzdoba objavila po prvýkrát na budínskom hrade Mateja Korvína. A bolo to pomerne skoro - už v šesťdesiatych rokoch 15.

storočia, keďže k roku 1467 je práve nápisom *all'antica* datovaný zachovaný fragment renesančnej hlavice s erbom satmárskeho biskupa Vethesiho, pôvodne zo severnej bašty budínskeho hradu.<sup>23</sup>

Začleňovanie rímskych nápisov do rámca výtvarnej výzdoby renesančnej architektúry sa koncom 15. storočia a na začiatku 16. storočia stalo doslova celoeurópskou módnou záležitosťou. Latinské inskripcie zdobili budínsku dvorskú architektúru i prepychové stavby popredných uhorských cirkevných hodnostárov a šľachticov. Dôležitú úlohu pritom už nezohrávala len formálna stránka nápisov. čo možno najvernejšia reprodukcia typológie a charakteru písma rímskej antiky. Stále výraznejšiu rolu začala zohrávať obsahová stránka týchto nápisov. Od signatúr, oslavných a náhrobníkových nápisov sa prechádzalo k propagácii antického myšlienkového odkazu spôsobom, akým to vo svojich piesňach, epištolách a epigramoch už dávnejšie robili humanisti. Epigrafická výzdoba renesančnej architektúry v tomto zmysle prestávala byť výlučne dielom architektov a sochárov. Na jej ideovej koncepcii sa začali stále väčšou mierou podieľať tí, ktorí poznali diela antických klasikov detailnejšie - humanisti. Výroky a sentencie, ktoré z bohatého antického filozofického dedičstva vybrali, resp. na antický spôsob sami vytvorili, tvorili napríklad dôležitý element výzdoby wawelského paláca.<sup>24</sup> Ich využitie na verejnej svetскеj stavbe je však v prvom desaťročí 16. storočia v zaalpských krajinách jedinečnou raritou.

Predovšetkým preto, že kým boli myšlienky antických mysliteľov určené vždy panovníkovi, vysokej šľachte a kléru, v Bardejove sa adresátom po prvýkrát stalo, a to je zásadné nívum - meštianstvo. Táto skutočnosť vrhá celkom nové svetlo aj na doterajšie hodnotenie architektúry bardejovskej radnice. Epigrafická výzdoba tejto goticko-renesančnej stavby totiž ukazuje, že uplatnenie renesančných výtvarno-architektonických prvkov v jej architektúre neznamenal len implantáciu, tradičnú mechanickú transpozíciu dvorských vzorov. Výber, spôsob umiestnenia a humanistický obsahový význam jednotlivých latinských sentencií na bardejovskej radnici nemožno chápať inak, ako zreteľný - a čo je zvlášť dôležité, zo strany tamojšieho obchodníckeho patričiátu reflektovaný prejav jeho emancipačných snáh. Prejav, ktorý Bardejov na prahu novoveku prezentoval

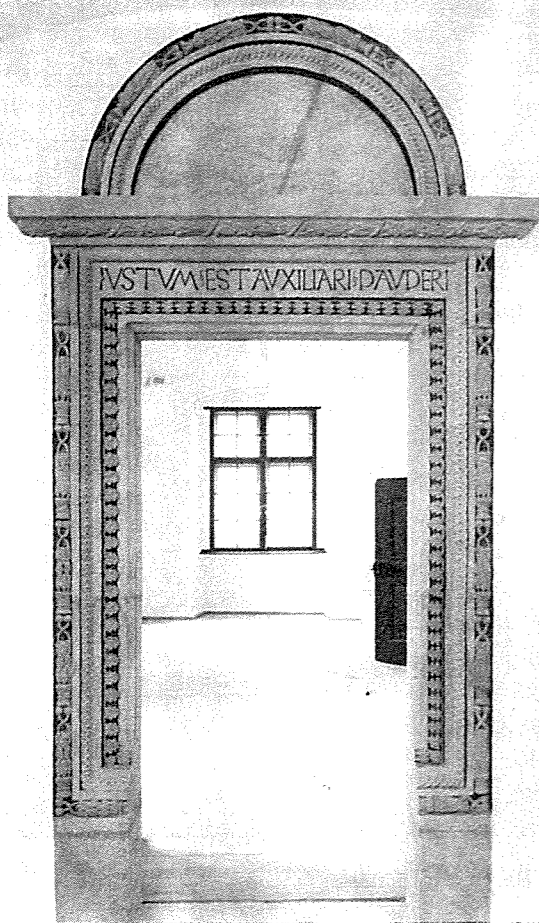


3. Renesančný portál

ako vzostupnú hierarchickú societu, v ktorej nové ekonomické praktiky a náboženské idey umožnili obchodníckym rodinám získať kontrolu nad každým aspektom mestského života.

Otvorenou zostala otázka autorstva epigrafickej výzdoby bardejovskej radnice. Autorstvo jej myšlienkového programu i kameňosochárskeho prevedenia. Určenie toho, kto na objednávku mestskej rady a v konzultácii s ňou jednotlivé latinské sentencie vybral, a určil ich umiestnenie. I toho, kto jednotlivé nápisy do kameňa vysekal. Bol to Jakub Piso? Alebo Valentinus Eck? Alebo konzultovala mestská rada tento subtlý detail radničnej výzdoby s domácim vzdelancom, humanisticky vzdelaným farárom Jurajom? Vysekal nápisy majster Alexius? Zdá sa, že v rokoch 1505-1511, teda v čase výstavby radnice všetci v Bardejove pôsobili, resp. boli s mestom aspoň v kontakte. Autorstvo renesančných portálov bardejovskej radnice sa nespochybňuje. Prijíma





4. Renesančný portál s nápisom

sa názor, že ich autorom bol majster, ktorému roku 1507 mesto zadalo objednávku na vyhotovenie renesančných okien radnice - majster Alexius. Aj keď o tom v mestských archívnych materiáloch niet zmienky. Spravidla sa však necháva bokom fakt, na ktorý poukázal už Jan Białostocki,<sup>25</sup> a síce rozdielna kvalita kameňosochárskeho prevedenia jednotlivých portálov. Białostockeho to viedlo k vysloveniu predpokladu, že renesančné portály bardejovskej radnice nie sú dielom jednej ruky. Toto konštatovanie potvrdzuje aj rozdielna kvalita kameňosochárskeho prevedenia jednotlivých nápisov.

Stanovenie autorstva myšlienkového skladby epigrafickej výzdoby bardejovskej radnice je zložitejšou otázkou. Azda najmenej pravdepodobné je autorstvo Valentína Ecka. Predovšetkým preto, že roku 1511, kedy stavbu bardejovskej radnice v zásade

ukončili, Eck ešte len prichádza na krakovskú univerzitu. V Bardejove ho nachádzame až po roku 1517. Nemožno síce celkom vylúčiť možnosť, že nápisy vysekali s niekoľkoročným odstupom po zavŕšení stavby. Niet však ani dôvodu na to, prečo by malo mesto pri riešení epigrafickej výzdoby svojej radnice čakať na Valentína Ecka a uprednostniť ho pred nepochybne renomovanejším a známejším Jakobom Pisom. Piso nepochybne predčil aj vzdelaného bardejovského farára Juraja. Spoločenská vážnosť a priazeň, ktorej sa na pápežskom i uhorskom a poľskom kráľovskom dvore, rovnako ako v súvekých šľachtických a cirkevných kruhoch v tej dobe tento diplomat a humanista tešil, zrejme rozhodujúcou mierou prispela k tomu, že bardejovskí mešťania zaangažovali do svojho stavebného podniku práve jeho. Za Pisovo autorstvo myšlienkového skladby epigrafickej výzdoby bardejovskej radnice hovorí aj jeho vlastná literárna činnosť.<sup>26</sup> Ale predovšetkým známa skutočnosť, že Jakub Piso v sedemdesiatych rokoch študoval v Bologni u Filipa Beroaldiho. Profesora rétoriky a poézie, humanistu, ktorý sa preslávil najmä svojim komentárom k Apuleiovmu Zlatému oslovi. Beroaldiho žiakom bol približne v tej istej dobe aj Polidoro Virgilio (Polydorus Vergilius), nadaný literát, humanista, ktorý dva roky pred vydaním slávneho kompendia antických sentencií a výrokov zozbieraných Erazmom Rotterdamským (*Adagiorum opus*) publikoval roku 1490 ako vôbec prvý podobnú zbierku výrokov rímskych klasikov pod názvom *Proverbium Libellus*.<sup>27</sup> Toto Virgiliovo dielo zaujalo jeho učiteľa natoľko, že Beroaldi sa sám pokúsil o podobný počin, i keď nepochybne s menším úspechom. Je veľmi pravdepodobné, že Virgiliove Proverbia, ktoré neskôr vyšli vo viacerých opakovaných vydaniach, urobili dojem aj na Jakoba Pisa.

Cudzia mu zrejme nebola ani myšlienka zapojenia sa do stavebného projektu. Musel ju poznať okrem svojich rímskych skúseností prinajmenšom z poľského Krakova, kde sa roku 1510 ako vyslanec pápeža Júliusa II. stretol s významným poľským humanistom, biskupom Andrzejom Krzyckim, ktorý sa podieľal okrem iného napríklad aj na epigrafickej výzdobe Žigmundovej wawelskej kaplnky a z iniciatívy ktorého došlo k renesančnej prestavbe kostola v Płocku.<sup>28</sup>

Domnienku o Pisovej účasti na epigrafickej výzdobe bardejovskej radnice podporuje aj jej stoické filozofické pozadie. Inklinácia k ciceronianizmu s jeho mravnými imperatívmi, formulovanými predovšetkým v Cicerónových *De officiis*. Z bardejovských nápisov zdôrazňujúcich spoločenskú cnosť, zmysel pre občiansku slobodu, pre právny poriadok, sociálnu spravodlivosť a zodpovednosť za osud národov, k nám prehovára antický Rím. V podobe, v akej z neho plným priehrštím čerpal Polidoro Virgilio vo svojich Proverbiach a v ktorej ho študovali a kriesili humanisti v rímskych akadémiách Andrea Colocciho a Johanna Corycia, ktoré Piso za svojho vatikánskeho pôsobenia navštevoval.

V neobyčajne pestrom a dynamickom živote Jakuba Pisa bol bardejovský pobyt pod patronátom Alexia Thurzu nepochybne iba nie veľmi význam-

nou epizódou. Po odchode z Bardejova roku 1516 kariéra tohto právnika a diplomata závažným spôsobom stúpala a Jakob Piso ako vychovávateľ Ludovíta II. a péčsky prepošt patril začiatkom dvadsiatych rokov 16. storočia k najmocnejším a najvplyvnejším ľuďom v Uhorsku. Hovoria o tom, okrem iného, aj jeho vlastné listy Erazmovi Rotterdamskému.<sup>29</sup> Po víťazstve Turkov pri Moháči a tragickej smrti Ludovíta II. roku 1526 však Piso stratil všetky svoje dovtedajšie funkcie, úrady a hodnosti. Bol nútený opustiť Budín a roku 1527 v biede zomrel v Bratislave. V tom čase však už bola reprezentačná stavba bardejovskej radnice hotová. A z jej múrov nápisy *all' antica* hlásali etické poslanstvo rímskych stoikov. Myšlienky blízke humanistovi a diplomatovi, ktorý si celý život ctí svetlo múdrosti a ktorý sa snažil rozvažovať prv, ako sa rozhodol.

#### POZNÁMKY

- <sup>1</sup> "Anno 1507 - Fecimus Conventionem cum Magistro Alexio hoc Anno pro fenestris yticalibus in altitudine trium ulnarum in latitudine duarum..." - MYSZKOVSZKY, V.: *Bártfa középkori műemlékei. A városház s a város erődítményeinek*. Budapest 1880, s.66; - Architektúrou bardejovskej radnice sa najnovšie zaoberal KRESÁK, F.: *Úvahy o renesancii na Slovensku, najmä o architektúre*. ARS 1/1988, s.21 n.
- <sup>2</sup> JANKOVIČ, V.: *Dejiny Bardejova*. Košice 1975, s.47
- <sup>3</sup> O otázke monopolu mesta Bardejova na bielenie, výkup a predaj plátna, ako aj celkovo o obchode Bardejova s plátnom v stredoveku bližšie pojednávajú JERŠOVÁ, M.: *Z dejín plátenictva na východnom Slovensku*. Nové obzory, 1964, s.143 n.; - GÁCSOVÁ, A.: *Príspevok k obchodným stykom Bardejova s Poľskom v druhej polovici 16. storočia*. Historické štúdie, XV, 1970, s.121-134; - Tá istá: *Spoločenská štruktúra Bardejova v 15. storočí a v prvej polovici 16. storočia*. Bratislava 1972; - JANKOVIČ, c.d. (v pozn.2), s.67-74 - tu aj podrobný súpis staršej literatúry k tejto problematike.
- <sup>4</sup> JANKOVIČ, c.d. (v pozn.2), s.77
- <sup>5</sup> Tamtiež, s.106-107
- <sup>6</sup> Tamtiež, s.125-126
- <sup>7</sup> Tamtiež, s.126-127; - JANKOVIČ, V.: *Dve postavy zo začiatku reformácie v Bardejove*. Historický časopis, 38, 1990, s.639-650; - O slovenskom kontexte reformácie v Bardejove pojednáva podrobnejšie najnovšie DANIEL, D.P.: *Výskum obdobia reformácie na Slovensku*. Historický časopis, 37, 1989, č.4, s.572-595; - Ten istý: *The Reformation and Eastern Slovakia*. Human Affairs, 1, 1991, č.2, s.172-186.

- <sup>8</sup> HUIZINGA, J.: *Erasm*. Warszawa 1964, s.144; - Cit. podľa *Erasmus Roterodamus. Opera Omnia*, zv. 10, 1713, Leyden 1703-1706.
- <sup>9</sup> O renesančnom význame pojmu humanista bližšie predovšetkým dnes už klasické štúdie CAMPANA, A.: *The Origin of the Word "Humanist"*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol.IX, 1946, s.60-73; - KRISTELLER, P.O.: *Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance*. Byzantion, XVII, 1944-1945, s.346-374.
- <sup>10</sup> O životných osudoch a literárnom diele Jakoba Pisa (Jacobus Piso, Jakob Piso, Jakob Pison) pojednávajú bližšie ALLEN, P.S.: *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*. Oxford 1906-1958, diel I., V. a VI.; - BIETENHOLZ, P.G.-DEUTSCHER, Th.B. (Eds.): *Contemporaries of Erasmus. A biographical Register of the Renaissance and Reformation*. Vol.I. Toronto - Buffalo - London 1985, s.94-95 (tu podrobne uvedená staršia maďarská literatúra k J. Pisovi). Z ďalších prác porovnaj najmä *Erasmus und der böhmisch-ungarische Königshof*. Zwingliana 18, 1937, s.358-359; - COSENZA, M.E.: *Biographical and Bibliographical Dictionary of the Italian Humanists and of the World of Classical Scholarship in Italy 1300-188*. Boston 1962, s.2808; - HORVÁTH, J.: *Az irodalmi műveltség megoszlása. Magyar humanizmus*. Budapest 1988, s.242-243; - SEGEL, H.B.: *Renaissance Culture in Poland. The Rise of Humanism. 1470-1543*. New York 1989, s.107. Zo slovenských autorov sú to práce KUZMÍK, J.: *Slovník autorov slovenských a so slovenskými vzťahmi za humanizmu I*. Martin 1976, s.584-

- 585 a *Slovenský biografický slovník IV*. Martin 1990, s.470-471 (ďalej SBS).
- <sup>11</sup> KLENNER, A.: *Eck Bálint*. Budapest 1937; - KOVÁCS, E.: *Vztahy krakovskej univerzity ku Slovensku za renesancie*. In: Humanizmus a renesancia na Slovensku v 15.-16. storočí. Bratislava 1967, s.154; - KUZMÍK, c.d. (v pozn.10), s.584-585; - SBS, c.d. (v pozn.10), s.470-471.
- <sup>12</sup> Johann Corycius (Johannes Corycius, Coricius, Angelo Corycius, Giovanni Corycius, Johann Goritz) sa narodil v Luxemburgsku. Po štúdiách práva vstúpil ako sekretár do služieb Jakoba Wimpfelinga. S jeho pomocou sa dostal do Ríma, kde roku 1497, za pontifikátu Alexandra VI. získal úradnícke miesto v pápežskej kúrii. Za pontifikátu pápeža Júliusa II. a Lea X. zastával na pápežskom dvore viacero významných úradníckych postov, vrátane miesta apoštolského pronotára. Po vzore Pomponia Leta založil v Ríme Akadémiu Corycianu, združenie prominentných rímskych humanistov a klerikov. Jeho meno nesie zborník viac ako stovky príspevkov európskych humanistov *Coryciana. Variorum Carmina in laudem Jani Corycii collecta*. (a Blossio Palladio, Roma 1524), medzi ktorými je aj epištola Jakoba Pisa nazvaná *Epistola Pisonis ad Joannem Coritium. De conflictu Polonorum et Lithuanorum cum Moscovitis*. - K rímskemu pôsobeniu Corycia bližšie ALLEN, c.d. (v pozn.10), Vol. V., s.269; - COSENZA, c.d. (v pozn.10), s.1126; - D'AMICO, J.F.: *Renaissance Humanism in Papal Rome*. Baltimore & London 1983, s.105, 108-109, 111, 158; - BOBER, Ph.P.: *The "Coryciana" and the Nymph Corycia*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 40, 1977, s.223-239; - *Contemporaries of Erasmus*, c.d. (v pozn.10), s.348. - Zoznam členov Coryciany uvádza UBALDINI, F.: *Vita de Mons Angelo Colocci*. Edizione del Testo Originale Italiano (Barb.Lat. 4882) a cura di Vittorio Fanelli. Citta del Vaticano 1969, s.114-115.
- <sup>13</sup> *Contemporaries of Erasmus*, c.d. (v pozn.10), s.94
- <sup>14</sup> O živote a diele Valentina Ecka (Valentinus Eckius, Eccius, Ecchius, s prirnením Lendanus) pojednávajú najmä KLENNER, c.d. (v pozn.11), passim.; - KUZMÍK, c.d. (v pozn.11), s.196-197; - KOVÁCS, c.d. (v pozn.10), s.154-155.
- <sup>15</sup> ÁBEL, J.: *A bártfai Sz. Egyed temploma könyvtárának története*. Budapest 1885, s.59; - KUZMÍK, J.: *Knižnice na Slovensku v 15. a 16. storočí*. In: Humanizmus a renesancia na Slovensku. Bratislava 1967, s.424; - REPČÁK, J.: *Knihy, knižnice a knižničarstvo v Bardejove*. In: Knižničný zborník I., Martin 1968, s.17; - KUZMÍK, c.d. (v pozn.10), zv.II., s.575.
- <sup>16</sup> Súpis kníh osobnej knižnice Juraja, syna Petrovho, z roku 1509 vo fonde ŠOKA Bardejov, fond Magistrát mesta Bardejova, missiles, sign.4 101.
- <sup>17</sup> Situáciu na krakovskej univerzite koncom 15. storočia detailne približujú najmä práce BARYCZ, M.: *Historia Uniwersytetu Jagiellońskiego w epoce humanizmu*. Kraków 1935; - Ten istý: *Rozwój nauki w Polsce w dobie Odrodzenia*. In: Odrodzenie w Polsce. Historia nauki. Warszawa 1956, s.112 n.; - Ten istý: *Znaczenie uniwersytetu krakowskiego w początkach rozwoju erazmianizmu w Polsce*. Zeszyty naukowe U.J., Prace Historyczne, zeszyt 33. Kraków 1971; - Ten istý: *Dzieje Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 1364-1764*. Kraków

1964. - O polskej aktivite Konrada Celtisa pozri najmä JELICZ, A.: *Konrad Celtis na tle wczesnego renesansu w Polsce*. Warszawa 1956; - DOMANSKI, J.: *Początki humanizmu*. Wrocław 1982; - SEGEL, c.d. (v pozn.10), s.10; - O význame krakovskej univerzity pre Uhorsko porovnaj KOVÁCS, E.: *Uniuersytet krakowski a kultura węgierska*. Wrocław 1965.
- <sup>18</sup> PANOFKY, E.: *Albrecht Dürer*. Princeton 1955, s.30-31; - O vzťahu humanistov k antickej epigrafii porov. výbornú štúdiu MEISS, R.: *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*. Oxford 1969 (XV. kap.: *The Rise of Classical Epigraphy*, s.145-167); - ďalej klasickú štúdiu SAXL, F.: *The classical Inscription in Renaissance Art and Politics*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol.3, 1939-1940, 3-4, s.19-46; - tiež štúdie GOMBRICH, E.: *From the Revival of Letters to the Reform of the Arts. Niccolo Niccoli and Filippo Brunelleschi*. In: Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower. London 1967, s.71-82; - Ten istý: *The Style all'antica. Imitation and Assimilation. Norm and Form*. In: Studies in the Art of the Renaissance. London & New York 1978, s.122-129; - Porov. tiež dôležitú prácu BAXANDALL, M.: *Giotto and the Orators*. Oxford 1971. - O vzťahu umenia a humanizmu v uhorskom kontexte podrobne najmä FEUER-TÓTH, R.: *Art and Humanism in Hungary in the Age of Matthias Corvinus*. Budapest 1990; - MAROSI, E.: *Die "Corvinische Renaissance" in Mitteleuropa: Wendepunkt oder Ausnahme?* Bohemia, b.31, 2, 1990, s.326-338.
- <sup>19</sup> V Erazmovom kompendiu sa pod heslom Prudentia nachádza sentencia "Pacis tempore cogitandum de bello"; - (E. Rotterdamský): *Adagia Proverbiorum paroemiarum et paraboliarum omnium, quae apud Graecos, Latinos, Hebraeos, Arabes etc. in usu fuerunt*. Francoforti Sumptibus Iohannis Pressii Vidux (1646), s.609.
- <sup>20</sup> O rôznych pokusoch vyriešiť otázku tureckej hrozby na pápežskom dvore zaujímavým spôsobom pojednáva práca *Rome Reborn. The Vatican Library and Renaissance Culture*. Ed. by Anthony Grafton, Washington 1993.
- <sup>21</sup> MEISS, M.: *Toward a more comprehensive renaissance palaeography*. The Art Bulletin, XLII, 1960, s.97-112; - COVI, D.: *Lettering in Fifteenth Century. Florentine Painting*. The Art Bulletin, XLV, 1963, s.1-17
- <sup>22</sup> MEISS, c.d. (v pozn.21), s.98; - SPERLING, Ch.M.: *Leon Battista Alberti's Inscriptions on the Holy Sepulchre in the Capella Rucellai, San Pancrazio, Florence*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 52, 1989, s.221-228.
- <sup>23</sup> *Mathias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458-1941*. (Katalog des NÖ Landesmuseum) Wien 1982, s.561
- <sup>24</sup> MOSSAKOWSKI, S.: *Treść dekoracji renesansowego palacu na Wawelu*. In: Renesans. Sztuka i ideologia. Warszawa 1976, s.367-372
- <sup>25</sup> BIAŁOSTOCKI, J.: *Remarks in doorways between late Gothic and Renaissance, North and South of the Carpathians*. Acta historiae artium, T. XXVIII. (1982), Fasc.3-4, s.247-253
- <sup>26</sup> PISO, J.: *Epistola ad Joannem Coritium de conflictu Polonorum et Lithuanorum cum Moscovitis*. (publikovaná po roku 1524 napríklad aj v zborníku *Epistolarum Turcicarum vari-*

*orum et diversorum auctorum libri V. (-XIV.)*, ed. Nicolaus Reusner, Francofurti a.M. 1598 (-1600). Libr.VI., pp.52-57; - Ten istý: *Epigramma. Carmina de memorabilis cede*. Ed. Jan Laski, Roma 1515 (?). Pisove literárne práce boli zhrnuté in *Jacobi Pisonis Transsylvani, oratoris et poetae excellentis, Schedia* (Georg Werner, Hg.). Viennae Austriae excudebat Michael Zimmerman. Anno MDLIII.; - *Analecta nova ad historiam resurgentium in Hungaria litterarum spectantia*. (Eds. J. Ábel, I. Hegedüs), Budapest 1909, s.408-422. - HINZ,

H. (Ed.): *Fünf Gedichte von Jacob Piso*. Sibiu-Hermannstadt 1914.

<sup>27</sup> VIRGILIO, Polidoro: *Proverbium libellus*. Venice C. de Pensis 1498

<sup>28</sup> SEGEL, c.d. (v pozn.10), s.197-199

<sup>29</sup> ALLEN, c.d. (v pozn.10), diel I., s.427: list pod č.216; - diel V., s.102: list pod č.1297; - diel VI., s.312: list pod č.1662; - s.494: list pod č.1754.

Fotografie z archívu Pamiatkového ústavu v Bratislave (č.1-4)

## Art, Humanism and Politics: The epigraphic decoration of the town hall at Bardejov

Early in the 16th century, the inhabitants of the wealthy and prosperous town Bardejov in Eastern Slovakia, built themselves a new town hall - a building holding an exceptional position in the history of Central-European renaissance architecture. The Bardejov town hall is the first secular building in the Transalpine countries with renaissance-architectural elements. That is to say, renaissance in its Central-European relationships, exclusively an art of the royal court and the nobility, for the first time became an art of the wealthy "burghers" precisely at the Bardejov town hall. The key to the question "Why precisely in Bardejov" lies in the character of the town's economy and the citizens' inclination to Reformational religious ideas. Bardejov's municipal treasury was principally filled with money from the production of linen and its sale. For many years the town Bardejov enjoyed a monopoly on bleaching, buying off and selling linen. In this sense its representatives managed an extensive production and trade enterprise which had the character of an early-capitalist manufacture, with wealthy merchants in the cloth trade at its head. These made up the urban patriciate. They owned large houses lining the square and returned the highest taxes to the town's treasury. As members of the town council and as founders of the parish church they decided Bardejov's life. Wealthy cloth merchants ruled the town both from the political and religious aspect. At the beginning of the 16th century they were adherents of the reforming religious ideas. A prominent propagator of the Reformation at Bardejov was one of Luther's admirers Wolfgang Schustel-Schustelius. In terms of Luther's ideas, Schustel called for reforms inside the Catholic Church.

He succeeded in gaining the confidence, favour and protection of Bardejov's wealthy citizens. But heretical ideals and attitudes at the beginning of a new age were also preached at Bardejov by humanist intellectuals, Jacob Piso and Valentine Eck. Jacob Piso came to Bardejov as tutor of the daughter of the protector, maecenas of the humanists, Alexis Thurzo. At that time he al-

ready was a well-known personality. He had close contacts with the papal court in Rome, with the great Dutch humanist Erasmus and the Thurzo family. The date of Piso's arrival to Bardejov is not known, but it certainly was before 1517 as after this date, he took up the post of tutor to the Hungarian ruler Louis II. His place at Bardejov was taken up by Valentine Eck. The activities of the two humanists at Bardejov left a concrete and still legible document, viz. a collection of seven Latin inscriptions at the town hall. The inscriptions revive the world of antiquity, admire its principles of social justice, civic liberty and private ownership. They propagate stoic moral tenets-ideas of Seneca and Cicero. The use of Latin inscriptions on public secular buildings in the first decade of the 16th century is a rarity in Transalpine countries. Ideas of ancient thinkers are here addressed for the first time to common townspeople. There is no mention in known archival materials as to who was the author of the ideational make-up of the epigraphic ornamentation of the Bardejov town hall. However, inferential evidence would point to Jacob Piso. He was familiar with Erasmus' Compendium of Latin Sentencia or maxims *Adagiorum Opus*. He knew the very first collection of sayings of the Roman classics, the book of Polydor Vergilius *Proverbium Libellus*. From the Roman humanist academies of Andrea Colloci and Johannes Coryci he was familiar with the thoughts of Roman stoics and Ciceronian ideas. All these facts throw a completely new light on past assessments of the architecture of the Bardejov town hall. The humanistic ideational environment of Bardejov and its product - the epigraphic decoration of the town hall - go to show that the renaissance at Bardejov was not merely a question of a mechanical transposition of court models. Of more importance than the court models were the new economic practices and the character of the professed religious ideas. These were the factors that caused renaissance at Bardejov to become, as it formerly had been in Italy, an art of a wealthy town patriciate.



# Speculum Justificationis

## Thurzov oltár z roku 1611 a jeho protestantská ikonografia

Jozef MEDVECKÝ

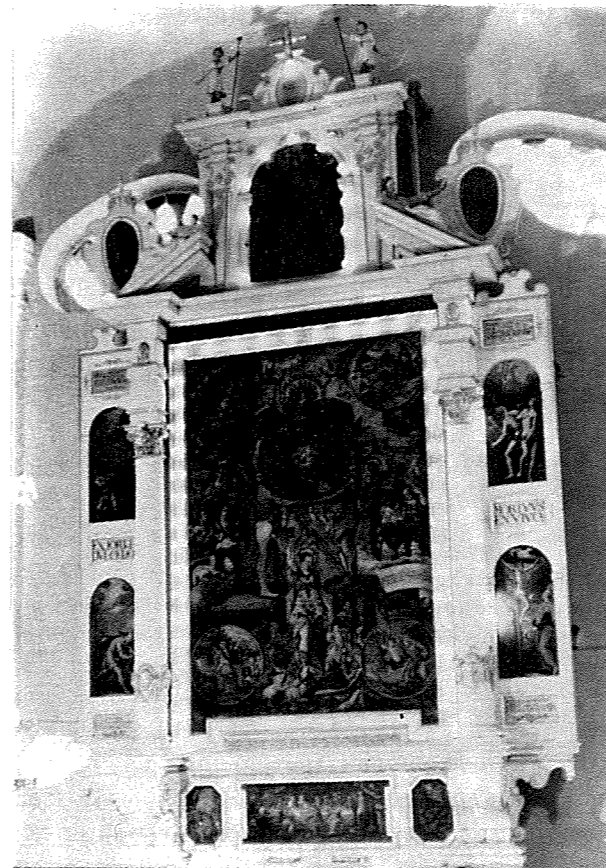
Na začiatku 17. storočia bol gróf Juraj Thurzo z Betlanoviec (1567-1616) z tzv. oravskej vetvy tohto významného rodu<sup>1</sup> jedným z najbohatších uhorských magnátov. Stál na vrchole svojej kariéry, o čo sa pričínal vlastnými schopnosťami a cieľavedomým úsilím, ktoré začalo prinášať ovocie v podobe spoločenských, politických i osobných úspechov. Po zvýšení vojenskej kariéry si obratnou diplomatickou činnosťou a vernosťou Habsburgovcom získal dôveru aj nového panovníka Mateja II. Jeho výsadné spoločenské postavenie popredného veľmoža krajiny sa upevnilo r.1609, keď sa po smrti Štefana Illésházyho stal uhorským palatínom.

Pozoruhodná bola palatínova osobnosť. Vznešený pôvod, primerané vzdelanie, bohaté životné skúsenosti i osobné predpoklady a schopnosti mu umožnili pomerne zavčasu vyniknúť. Vo svojom významnom postavení mal dokonalý prehľad o dobových politických a spoločenských problémoch, ktoré sledoval a na ktorých riešení sa aj aktívne podieľal. K informovanosti prispievali jeho časté cesty do cudziny, vyplývajúce z verejných funkcií (účasť na rokovaniach a zasadnutiach snemov, audiencie u dvora v Prahe a vo Viedni, atď.),<sup>2</sup> i osobné kontakty a písomný styk s mnohými významnými osobnosťami politiky a vzdelanosti (kurfiršt Johohann Georg I. Saský, Karel st. ze Žerotína a mnohí ďalší).<sup>3</sup> Jeho vzťah k umeniu sa prejavil mecénstvom prístupom, najmä k literárnej tvorbe; podporoval kníhtlač, vydávanie pôvodných prác i prekladanie diel zahraničných autorov. Jeho všestranné záujmy odrážalo zloženie bohatej knižnice s vyše 400 zväzkami, kde okrem prevažujúcich diel náboženského a literárneho charakteru boli i práce z oblasti práva, medicíny, prírodných vied a i.<sup>4</sup>

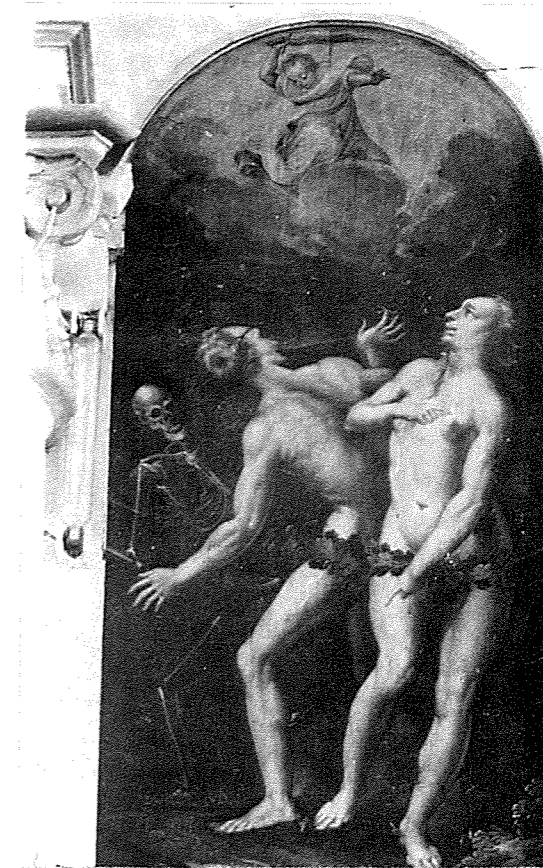
Ako mnohí príslušníci vtedajšej uhorskej aristokracie, aj on svojimi pragmatickými životnými postojmi inklinoval k dobovo aktuálnym myšlienkovým prúdom, ovplyvneným filozofiou neostoicizmu.<sup>5</sup> Tým sa dajú vysvetliť niektoré protikladné a zdanlivo rozporné stránky jeho osobnosti. Vrucna zbožnosť mu napr. nijako nebránila v získavaní "svetskej slávy" a hromadení pozemských majetkov, o čom vypovedajú zachované bytčianske inventáre. Presvedčením bol horlivým protestantom, ale zostal neochvejne lojálny k ríši a habsburskému dvoru - i napriek škodám, ktoré mu za to na jeho majetkoch r.1605 spôsobili Bocskayovi hajdúsi. Je nepochybné, že pri presadzovaní stavovských záujmov vysokej uhorskej šľachty (rovnako ako pri obrane vlasti proti Turkom) konfesijné hľadisko nehralo úlohu. Mal najvyššiu, z funkcie miestokráľa vyplývajúcu súdnu právomoc v krajine; svojím postupom v známej afére gr. Báthoryovej, povestnej Čachtickej panej (ktorá kulminovala v r.1610 jej internovaním a procesom s jej pomocníkmi v Bytči začiatkom nasledujúceho roka) vzbudil panovníkovu nevôľu.<sup>6</sup>

Dominantné však bolo palatínovo hlboké náboženské založenie. Svojou autoritou aktívne sa angažujúci v dobových konfesijných sporoch, účinne presadzoval zjednotenie reformovanej cirkvi u nás a jej ortodoxnú orientáciu lutherského smeru.

V r.1608 na uvoľnené miesto bytčianskeho farára Thurzo získal z Mošoviec Eliáša Lániho, ktorý sa stal jeho kazateľom a svedníkom.<sup>7</sup> Odchovanec latinskej školy v Strážkach, turčiansky rodák E. Láni (1570-1618) ordinovaný v sliezskom Brzegu, bol významným a erudovaným kazateľom, ktorý sa už predtým osvedčil v známych sporoch Gregora Horváth-Stansitha s kežmarským kazateľom T. Fabriciom



1. Necpaly (okr. Martin) - tzv. Thurzovský oltár z kaplnky Oravského hradu v kostole ev.a.v.



2. Vyhnanie Adama a Evy z raja, bočný obraz oltára

o otázke obrazov v protestantskom kulte, v ktorých proti radikálom ohajoval umiernené Lutherovo stanovisko.<sup>8</sup>

Zavŕšením Thurzových snažení (po potvrdení náboženských slobôd pre vysokú šľachtu v Uhorsku a získaní prevahy na krajinskom sneme r.1608) bola synoda, ktorú zvolal už ako palatín v marci 1610 do Žiliny. Jej závery sa aj zásluhou E. Lániho, zvoleného za jedného z prvých ev. superintendentov, stali významným medzníkom v dejinách reformácie u nás.<sup>9</sup> Zriadením troch superintendentcií sa evanjelická cirkev augsburského vyznania organizačne konštituovala a osamostatnila spod právomoci katolíckych biskupov a cirkevnej vrchnosti.

Významnú úlohu Juraja Thurzu a jeho zásluhy pri presadzovaní a šírení reformácie oceňovali aj v zahraničí (r.1610 mu poslal blahoprajný list napr. aj anglický kráľ Jakub). Okrem rozvetvených ro-

dinných zväzkov a osobných kontaktov, nadväzovaných pri diplomatických cestách v cudzine, bol palatín i v písomnom styku s mnohými významnými osobnosťami. Medzi stovkami listov sa zachovala aj jeho korešpondencia s profesormi wittenberskej univerzity, centra luteránskej reformácie, kam v r.1615 poslal na akademické štúdiá svojho jediného syna Imricha.<sup>10</sup> Finančne podporoval na štúdiách vo Wittenbergu každoročne i dvoch ďalších študentov, "... aby tedy nejprvé Pánu Bohu, potom vôbec cirkvím a školám vlasti své posloužil" (E. Láni v kázni pri palatínovom pohrebe vo februári 1617).<sup>11</sup>

Centrom thurzovských majetkov bola Bytča s renesančným kaštieľom.<sup>12</sup> Juraj Thurzo pokračoval v otcovom diele a dal r.1601 v bytčianskom areáli postaviť a vyzdobiť tzv. "sobášny palác". Keď r.1606 získal do dedičného majetku Oravský hrad,



3. Zoslanie manny, obraz v predele oltára

priročil aj k jeho rozsiahlym úpravám, ktoré nadviazali na prestavbu, prerušenú smrťou jeho otca Františka Thurzu r.1574.<sup>13</sup> Okrem zmodernizovania nedostatočného opevnenia sa sústredili na prebudovanie hradného paláca na luxusné a pohodlné šľachtické sídlo. (Napriek tomu, že sa palatín kvôli svojim povinnostiam na Orave veľa nezdržoval, ako vzdelaný veľmož mal vo svojich komnatách aj tu zariadenú osobitnú pracovňu, pisáreň, knižnicu, spálňu i jedáleň.)<sup>14</sup> Príznačné je, že tieto nákladné úpravy zavŕšili stavbou reprezentatívnej kaplnky v exponovanej polohe na južnom konci obytného paláca dolného hradu (namiesto modlitebne - "templum", ktorá dovtedy bola v hornom hrade).<sup>15</sup>

Jednoduchý interiér novej kaplnky tvorí súvislý priestor zaberajúci na výšku dve poschodia priláhlého krídla, zaklenutý sieťovou klenbou bez triumfálneho oblúka a osvetľovaný z dvoch strán polkruho-



4. Posledný súd, obraz v nadstavci oltára

vými oknami. Jej pôvodné zariadenie pozostávalo z hlavných súčastí nevyhnutných z hľadiska protestantskej liturgie - oltára, kazateľnice a empory.<sup>16</sup>

Dominantou kaplnky bol 10 m vysoký a 4,6 m široký drevený oltár *Speculum Justificationis* z r.1611, ktorého deväť obrazov v súlade s Thurzovou protestantskou orientáciou syntetickou formou vyjadruje základné princípy lutherovského učenia o ospravedlnení hriešneho človeka. Okrem reprezentácie donátora je zároveň jeho "obrazovým vyznaním viery".<sup>17</sup>

Dedikačný trojriadkový nápis s datovaním pod ústredným obrazom hlása: "ILL[USTRIS]S[IM]US D[OMI]N[US] COM[ES] GEORGIUS THURZO DE BETTLEHEMFALWA, COM[ES] DE ARWA, EIUSDE[M]Q[UE] COMIT[A]T[US] SUPREM[US] COMES / PERPETU[US], REGNI HUNGARIAE PALAT[INUS], IUD[EX] CUM[ANORUM] SAC[RAE] REG[IAE] M[AIES]T[AT]IS CONS[ILIARIUS] INT[IMUS] AC PER HUNG[ARIAM] LOCUMT[ENENS] / PRO ORNAMENTO CAPELLAE NOVITER EXTRUCTAE IN ARCE ARVE-

[NSI] HOC ALTARE FIERI CURAVIT Anno MDCXI die[...]" (*Vysokourodený pán gróf Juraj Thurzo z Bettlehemfalvy, pán Oravy, tohože komitátu dedičný hlavný župan, palatín Uhorského kráľovstva, sudca Kumánov, jeho kráľovskej výsosti dvorný radca a uhorský miestodržiteľ, pre ozdobu novo zriadenej kaplnky na Oravskom hrade dal zhotoviť tento oltár roku 1611*). Nový oltár bol na jar hotový a 15. mája 1611 slávnostne vysvätený.<sup>18</sup>

Po Thurzovej smrti interiér kaplnky doplnili skvelým nástenným mramorovým epitafom nad hrobkou palatína;<sup>19</sup> oltár v nej zostal zrejme i potom, čo jeho dedičia konvertovali na katolicizmus. Až pri úpravách v polovici 18. storočia ho gr. Juraj Erdődy dal nahraďiť neskorobarokovým oltárom s obrazom sv. Michala archanjela a sochami svätcov. Thurzovský oltár sa r.1752 ako dar turčianskej evanjelickej rodine Justhovcov dostal do Nécspál, kde je dodnes.<sup>20</sup> Štedrosťou Anny Rajmanovej, manželky Jána Justha bol znovu postavený v tamojšom drevenom artikulórnem chráme.<sup>21</sup>

Thurzov oltár "*Speculum Justificationis*" je najvýznamnejším spomedzi výtvarných diel, ktoré vznikli na priamu objednávku tohto veľmoža. Umeleckou kvalitou a ikonografickou náročnosťou programu sa od ostatných dochovaných maliarskych diel realizovaných za jeho života na Orave a v Bytči podstatne líši.<sup>22</sup> I to naznačuje, že šlo o počin výnimočný, ktorému prikladal zvláštnu dôležitosť.

Odborná a súpisová literatúra oltár eviduje ako dielo kultúrno-historicky významné z hľadiska kľúčového postavenia osobnosti objednávateľa, ako u nás ojedinelý príklad náročnejšej, protestantsky vyhranenej ikonografie a autentický doklad umeleckého vývinu v prechodnom období medzi renesanciou a barokom na začiatku 17. storočia. Bibliografia k nemu je už rozsiahla, podrobnejšie sa ním však žiadny z bádateľov nezaoberal.<sup>23</sup>

Celok oltára vyjadruje jednotný zámer, ktorý voľbou témy určil objednávateľ. Autorom jeho ideového programu však musel byť učený protestantský teológ.

Téma "*Speculum Justificationis*" vyjadruje jednu zo zásadných otázok lutherovskej interpretácie Písma, ktorá bola frekventovaná od začiatkov reformácie (porov. čl. IV. "O ospravedlnení" v *Confesio Augustana* z r.1530;<sup>24</sup> Lutherova korešpondencia s Melanctonom a jeho poznámky k pripravované-

mu spisu "*De iustificatione*" z r.1530 sa zachovali iba v odpise jeho žiaka Veita Dietricha<sup>25</sup>). Aktuálnou zostala po celé 16. storočie i neskôr, o čom svedčia práce mnohých teológov, ktorí sa ňou zaoberali v dišputáciách, univerzitných tézach, kázňach a pod.<sup>26</sup>

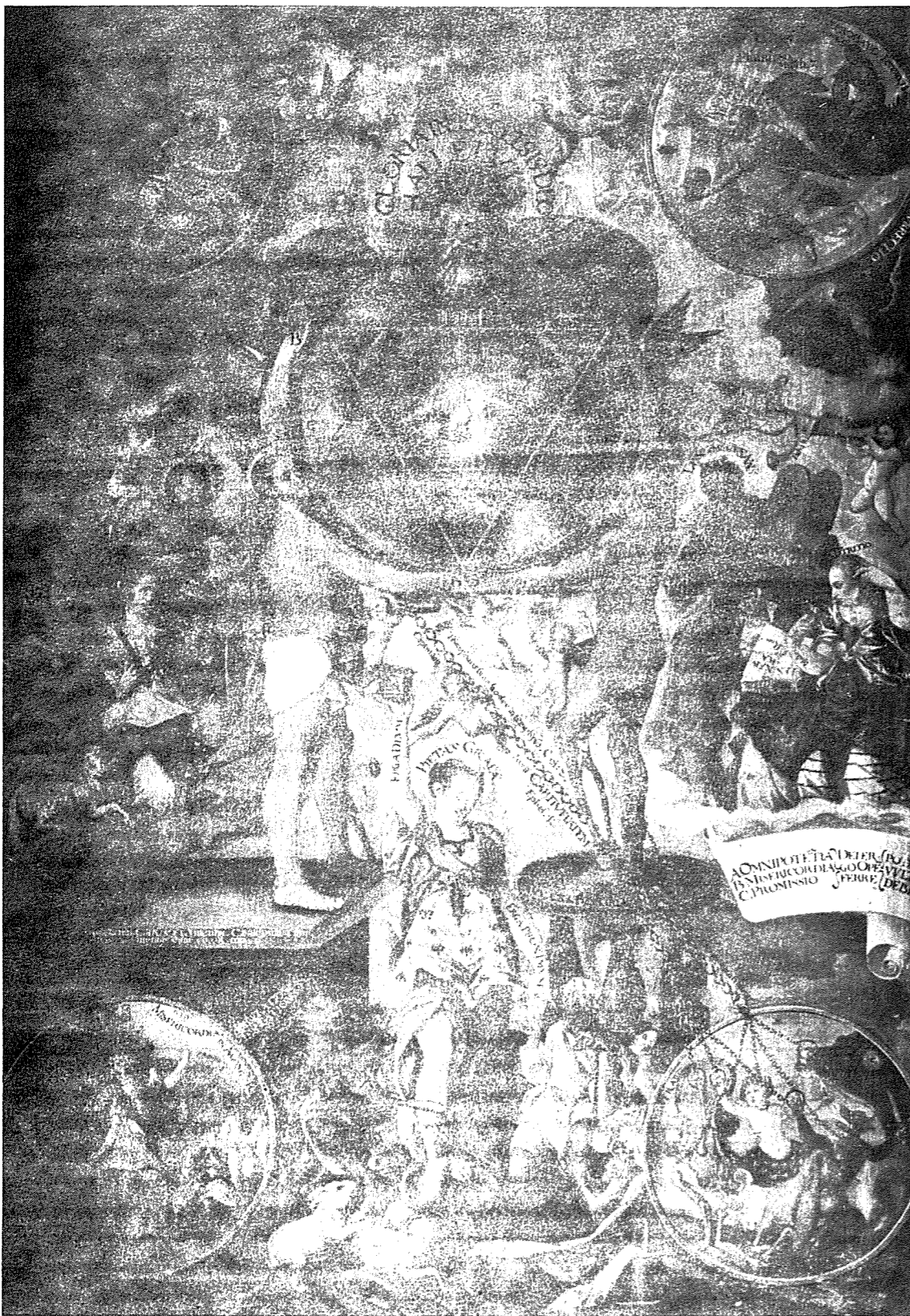
Viacere knižné vydania takýchto diel vlastnil i Juraj Thurzo. Spomedzi 465 položiek palatínovej knižnice, skatalogizovanej r.1610,<sup>27</sup> s otázkou Ospravedlnenia výslovne súvisia prinajmenšom tituly: nedatovaný spis švajčiarskeho teológa Heinricha Bullingera (1504-1575),<sup>28</sup> vydanie komentárov Martina Butzera (z r.1577 ?)<sup>29</sup> a závery náboženských rozprav, usporiadaných v bavorskom Regensburgu r.1541<sup>30</sup> a v saskom Altenburgu r.1569;<sup>31</sup> žiadny z nich sa ale nezachoval. Priamy súvis niektorého konkrétneho spisu venovaného tejto problematike so spôsobom jej vyjadrenia v ústrednom obraze thurzovského oltára sa zatiaľ zistiť nepodarilo.

Bez identifikovania konkrétneho prameňa dešifrovať program oltára v úplnosti je temer nemožné. Jeho komplexná rekonštrukcia zostáva preto úlohou ďalšieho výskumu. Na základe dnešného poznania dobovej problematiky je však možné pokúsiť sa o analýzu jednotlivých obsahových zložiek konkrétneho výtvarného diela, identifikovať aspoň približný význam zobrazených motívov a prispieť tak k zaradeniu tohto nevšedného diela do kontextu z hľadiska kultúrno-historického, náboženského i umeleckého.

Oltár pozostáva z architektonicky členeného trojdielneho retábula, postaveného na menze (*Obr.1*). Jeho spodnú časť tvorí predela oddelená rímsou, lemovaná po stranách volútovými konzolami stĺpov; navrchu je zakončený architrávom a nadstavcom v štíte. Celú strednú časť zaberá ústredný obraz, po stranách stĺpmi oddelený od užších pevných krídel.

Na bočných krídlach sú po dve polkruhovo zakončené maľby pod sebou (ca. 125 x 50 cm), striedané citátni v nápisových rámoch. Na ľavej strane prorok Jonáš vyvrhnutý veľrybou na breh - nad obrazom nápis: *QUOS PRAEDESTINAVIT HOS ET VOCAVIT, / QUOS VOCAVIT HOS / ET IVSTIFICAVIT. Rom. VIII.*<sup>32</sup> a Samson zápasí s levom - nápis: *EX FORTI DULCEDO.*<sup>33</sup> Na pravej strane Vyhnanie Adama a Evy z raja (za odvráteným Adamom kostlivec, v oblakoch cherubín s ohnivým mečom - *Obr. 2*) - nápis: *PER INCREDULITATEM / FRACTI SUNT,*





*TUAU/TEM FIDES STAS, NOLIAL/TUM SAPERE, SED TIME/ Rom. XI.<sup>34</sup> a Ukrižovaný Kristus s Máriou a sv.Jánom pod krížom - nápis: MORTUUS EN VIVO.<sup>35</sup>*

V strede predely je obvyklým spôsobom na šírku komponovaný, obdĺžnikový obraz Poslednej večere (v súlade s luteránskou koncepciou kultu aktualizovaná a sprítomnená ako skutočná hostina),<sup>36</sup> s dvoma menšími mnohofigúrovými výjavmi osemuholníkového formátu po stranách (starozákonné témy Mojžiš udiera do skaly a Zoslanie manny - Obr. 3).<sup>37</sup>

Biblický výjav Večere Pánovej je tu znázornený na spôsob javiskovej scény situovanej do palácového interiéru (naznačeného repousoirovým motívom stĺpa na sokli, s bohato riasenou drapériou akoby zdvihnutej opony vpravo a architektonickou kulisou s oblúkom v pozadí). Okrem Krista a dvanástich apoštolov, sediacich okolo prestretého stola (s exponovaným kalichom) je výjav rozšírený ďalším komparzom: sprava prichádza sluha prinášajúci jedlo na podnose, dolu štíhly chrt a ďalší psík pod stolom, žena(?) so skriženými rukami (vpravo pri Kristovi) a na ľavej strane chlapec s džbánom. Zaujímavá je najmä postava muža v dobovom šľachtickom odevu, stojaceho v pozadí pri ľavom okraji, s tvárou otočenou k divákovi (kryptoportrét?).

Dva oltárne stĺpy nesú navrchu odstupňovanú rímsu architrávu a rozoklaný frontón s vloženým edikulovým nadstavcom v strede, vyplneným obrazom Posledného súdu (ca. 150 x 100 cm - Obr.4), zakončeným rímsou a kartušou s hebrejským nápisom vo vrchole, flankovanou dvoma faklonosičmi. Po stranách nadstavca sú v osi stĺpov oválne kartuše s rodovými erbami Juraja Thurzu z Betlanoviec a jeho manželky Alžbety Czoborovej de Szent-Mihály, ktoré držia pololežiace veľké ženské figúry (sochy anjelov?), symetricky umiestnené na nábehoch kladia.

Maliarska zložka a nápisy v celku dominujú; rezbárska výzdoba je redukovaná na dva páry sôch na štíte a reliéfnu ornamentiku s maskarónmi na hlaviciach a driekoch stĺpov, "... všetko drevorezba, práca zvláštna, krásna, umelecká".<sup>38</sup>

5. *Speculum Justificationis*, stredný obraz oltára v Necpaloch

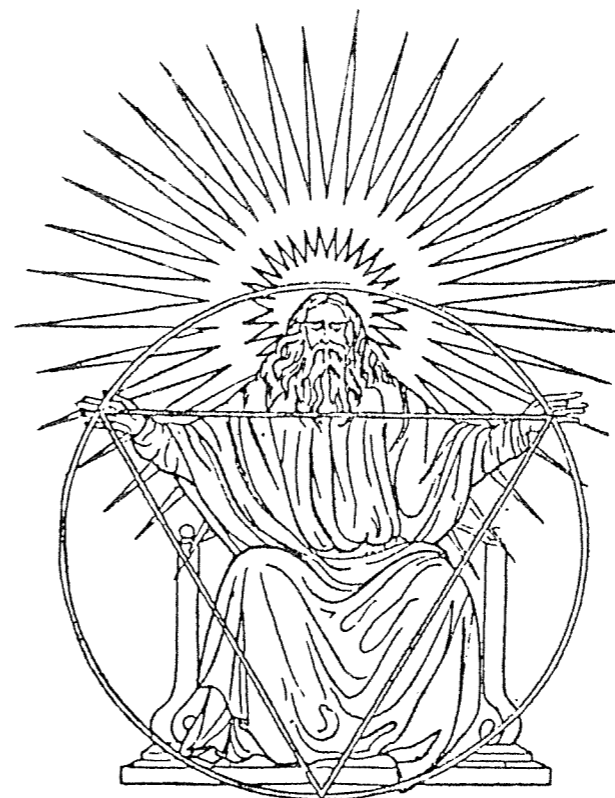
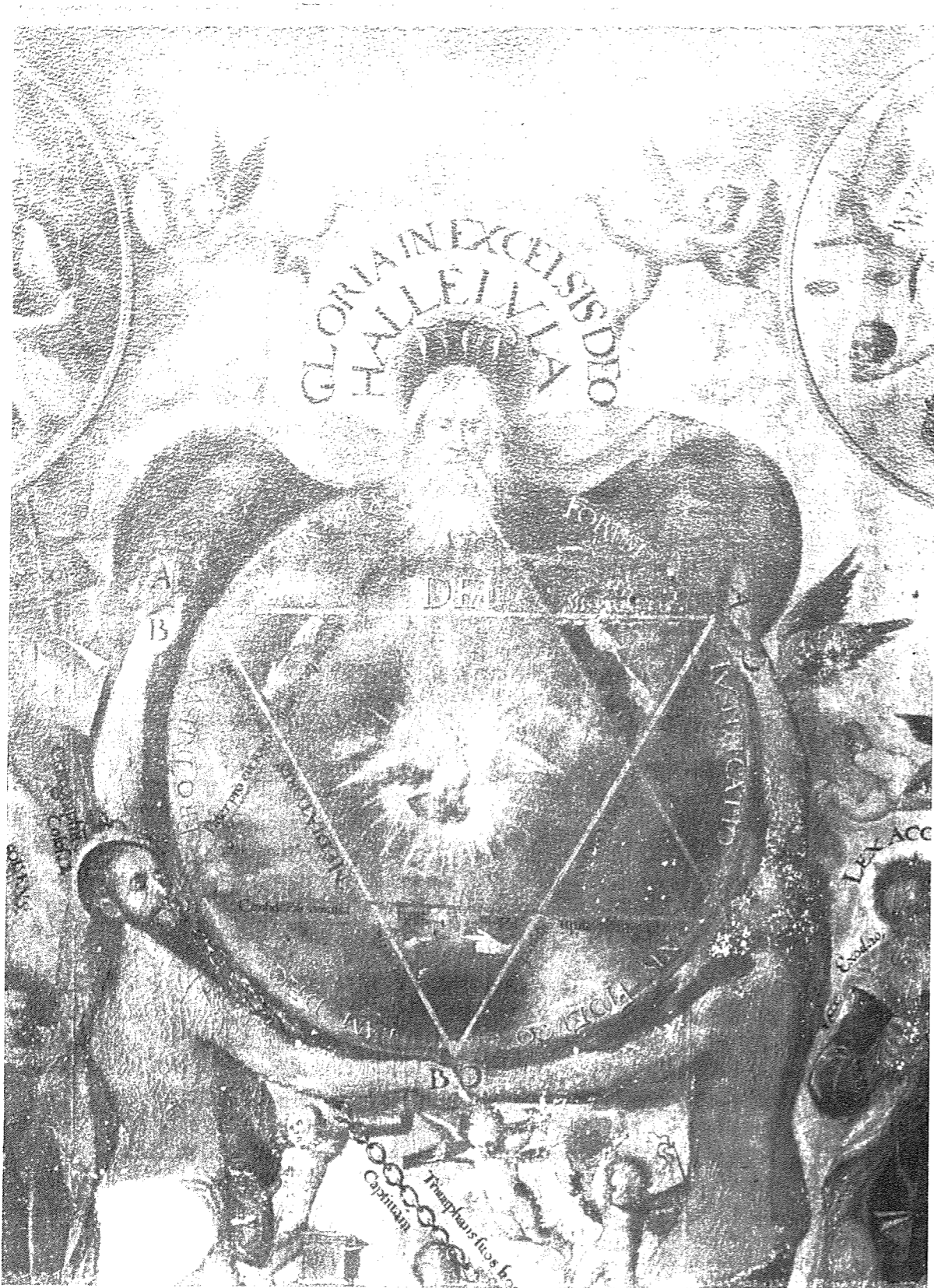
Menšie obrazy oltára zobrazujú jednoznačne určené biblické námety, obvyklé v umení 16. a 17. storočia. Charakteristické je aj ich označenie príslušnými citátmi, s ktorými tvoria v intenciách protestantského umenia významový celok. Ikonografickým ťažiskom je však ústredný rozmerný obraz<sup>39</sup> nadpísaný na kladí označujúcim nápisom *SPECULUM IUSTIFICATIONIS*, ktorý sa obsahom i formou vymyká bežným ikonografickým schémam a nemá v súvekom umení analógie (Obr.5). V jedinej kompozícii sú tu synteticky vyjadrené komplexné tézy Lutherovej interpretácie učenia o "ospravedlnení človeka z viery", t.j. z Božej milosti prostredníctvom viery v Ježiša Krista.<sup>40</sup>

Za modelové (a vlastne jediné známe) spracovanie tohto námety je považovaná kompozícia Lukasa Cranacha st. "*Gesetz und Gnade: Die Rechtfertigung des Sünders*" z r.1529,<sup>41</sup> ktorá vznikla pravdepodobne za priamej spoluúčasti dr. Martina Luthera. Antitetická ilustratívna zobrazenia vytvorila nový typ vieroučného obrazu bez votívnej funkcie (ako *Spiegel Bilder, Merckbilder*). Zodpovedá presne jednej zo základných dogiem Lutherovho učenia vychádzajúcej z listov sv.Pavla o vykúpení, spasení hriešnikov "vierou samotnou" (*sola fide*, teda bez prostredníkov, pôsobenia cirkevnej liturgie alebo hocijakých ľudských skutkov).<sup>42</sup>

Obsah zobrazenia na thurzovskom oltári je však od obidvoch verzii (tzv. gothajskej a pražskej) Cranachovho najznámejšieho, v protestantskom umení najrozšírenejšieho alegorického stvárnenia tohto námety zásadne odlišný. Latinské nápisy a biblické citáty nie sú v páse naspodu, ale vpísané priamo do obrazu ako integrálna súčasť kompozície; ich dogmatický obsah je zobrazenými motívmi s ilustratívnou doslovnosťou pretlmočený bez akejkoľvek naratívnej. Na explicitné vyjadrenie ťažko zobraziteľných pojmov a ich vzájomných vzťahov je použitá aj tradičná, ešte stredoveká diagramová forma.<sup>43</sup>

Oltárny obraz tu preberá funkciu ilustrovaného letáka (*Flugblatt, Flugschrift*)<sup>44</sup> i jeho podobu, najlepšie zodpovedajúcu slovo-obrazovej sémantickej štruktúre protestantského umenia. Význam celku treba z neho vyčítať - jednotlivé motívy sú "zobrazenými slovami" rovnako ako slová napísané.<sup>45</sup> Biblické obrazy a nápisy sa vzájomne dopĺňajú a objasňujú - vzniká svojský "slovo-obrazový jazyk", v ktorom





7. Matthäus Greuter: *Aeternitas* (ilustrácia Otčenáša, vyd. v Ríme 1610)

bola už od druhej polovice 16. storočia formulovaná väčšina ideových programov oltárov, kazateľníc, krsťiteľníc, epitafov a maliarskych dekorácií. Nápisysú dôležitou zložkou aj v celku thurzovského oltára, osobitne v jeho hlavnom obraze.<sup>46</sup>

Kompozícia ústredného obrazu oltára sleduje symetrickú osnovu, vyjadrujúcu významové väzby zobrazených symbolických motívov. Rozvíja sa vertikálnou stredovou osou, z hľadiska významu dominantnou, na ktorú v tvare ramien kríža nadväzujú protilahlé bočné skupiny postáv a pokračuje diagonálne, štyrmi kruhovými medailónmi v rohoch.

Jadrom kompozície je diagram, ktorého geometrická osnova je symbolickým vyjadrením základnej myšlienky (Obr.6). Pozostáva z dvoch vzájomne sa prenikajúcich, proti sebe otočených rovnostranných trojuholníkov tvoriacich hexagram, ktorý je po obode opísaný kružnicou. Geometrickými kresťanskými symbolmi (trojuholník ako Trojica; - kruh ako

6. Boh Otec, detail stredného obrazu oltára



8. Monogr. MS: *Stvorenie sveta* (Celostr. drevorezová ilustrácia v "Biblia / das ist/ die ganze Heilige Schrift Deutsch. Mart. Luth. Wittenberg..." zv.I, 1534)

obraz sveta, "Imago mundi" - Obr.7 a 8) je tu zároveň kompozične vyjadrený vzájomný vzťah hlavných zobrazených postáv (Boha Otca, Krista Vykupiteľa a hrišneho človeka, reprezentovaného Adamom), výslovne označený tiež písmenami A - B - C, na ktoré sa odvolávajú aj nápisy, ako motto umiestnené na dekoratívne skrúcanom zvitku namalovanom vpravo na obraze (A. OMNIPOTENTIA / B. MISERICORDIA / C. PROMISSIO - DEI ER/GO OPE[RA?] / FERRE[US?] - POTES[...] / VULT[...] / DEBE[...] - posledné tri pri okraji, odrezané rámom) a v spodných nápisových rámoch na bočných krídlach oltára (na ľavom: A. IUSTITIA / B. INTERCESSIO / B. SATISFACTIO - na pravom: A. MISERICORDIA / C. FIDES SUPPLICANS / C. FIDES APPREHENDENS).



Písmená teda určujú, ku ktorej z troch postáv sa jednotlivé pojmy vzťahujú.<sup>47</sup>

Táto geometrická osnova s označenými vrcholmi trojuholníka, rozvedená figurálnymi zobrazeniami a konkretizovaná biblickými citátmi, vyjadruje Trojediného Boha a jeho spojenie prostredníctvom Kristovej obete (strana AB trojuholníka) k človeku (BC) a späť k Bohu (CA).

Vo vrchole obrazca je antropomorfné zobrazenie Stvoriteľa<sup>48</sup> v jeho tradičnej podobe Boha Otca (okolo hlavy s nápismi *GLORIA IN EXCELSIS DEO / HALLELUIA* a jeho hebrejským menom) s rúchom vejúciim v symetrických záhyboch po stranách, ktorého frontálne namalovaná bradatá prísna tvár je spojená s Kristom a s Adamom, stojacimi pod ním (ich tváre z profilu tvoria ďalšie vrcholy prvého významového trojuholníka). Postavy sú zároveň spojené rukami po obvode kruhu; spojnice ich držiacich sa dlaní vytvárajú opačný druhý trojuholník, smerujúci vrcholom dolu. Stred obrazca vyplňa holubica Duchu sv., ožiarená gloriolou z lúčov. Okrem postáv sú do tejto geometrickej osnovy vpísané aj latinské nápisy a citáty z Písma, ktoré rešpektujú logiku geometrickej osnovy do tej miery, že sa dostávajú aj do protismeru; vpísané sú do nej vodorovne, šikmo a dokonca i prevrátené (hore nohami) a sú tak z pohľadu pozorovateľa stojaceho pred oltárom nečitateľné.

Z vonkajšej strany trojuholníka spojených rúk (obrátenej vrcholom dolu), prerušované v priesečníkoch strán trojuholníkov: na vodorovnej hornej spojnici (pod Bohom): *GRATIA - DEI - MISERENTIS*; - na spojnici zdola do ľavého vrcholu (zo strany od Krista): *Obedientia - MEDIATORIS - promerentis*; - na spojnici z pravého vrchola do spodného (zo strany od Adama): *Fides - PECCATORIS - apprehendentis*.

Trojuholník spájajúci tváre postáv (obrátenej vrcholom hore) - na spodnej vodorovnej spojnici (BC), zľava od Kristovej tváre: *Confide fili, remissa sunt.* - (Mat. 9,2); v prostriedku sa stretá s opačným nápisom a pokračuje sprava doľava, od tváre Adama do stredu (CB): - *Adduge mihi - Fidem.* - Na spojnici z horného vrcholu do pravého (od tváre Boha Otca k Adamovej - AC): *Nolo mortem - peccatoris*; - od Adama opačne (CA): *Miserere mei - DEUS.* - Na spojnici z ľavého spodného vrcholu do horného (zdola od Kristovej tváre - BA): *Patrem pro eis rogo -*

*suppl[icans]* a pokračuje opačným nápisom (od tváre Boha Otca smerom ku Kristovi - AB): *Tu es Sacer/dos in aeternum.* V trojuholníkových plochách cípov hexagramu (nad úsekmi troch strán, kde sa nápisy stretávajú) sú oproti sebe namalované aj po dve, navzájom na seba ukazujúce ruky.

Po obvode opísaného kruhu je z jeho vnútornej strany nápis (vo smere hodín, začínajúci na pravej strane naspođu,<sup>49</sup> pri Adamovom pleci): *FIDES CORAM DEO - PRO TRIBUNA-LI GRATIA - FOREM-IUSTIFICATIO-NIS*, prerušovaný vrcholmi cípov hexagramu.

Priestor medzi postavami Krista a Adama stojacimi oproti sebe je vyplnený letiacimi anjelikmi s nástrojmi Kristovho umučenia - *Arma Christi* (so zvitkom, krížom, korbáčom a špongiou na tyči). Zmŕtvychvstalý Kristus stojí mierne rozkročený na doske zakrývajúcej jeho hrob, pri hrane dosky dvojriadkový citát(?): *Sepulchrum CHRISTI[...].entis. [...].cum / CRISTO [...]* (ďalej nezrozumiteľné). Okolo bedier je opásaný rúškou, za ním jeho vlajúci plášť a víťazná zástava na kríži (nápis *VICTORIA*). Na kríži iluzívne, s rohom akoby sa odlepujúcim namalovaná prázdna listina, pozdĺž neho nápis: *Chirographum - Colos. 2.*<sup>50</sup>

V skupine postáv na oblakoch na Kristovej strane vľavo (heraldicky vpravo, po pravici Boha Otca) dominuje sv. Ján Krstiteľ, ukazujúci na Baránka na knihe (okolo hlavy má nápis *EVANGELIUM ABSOLVENS*) a pred ním v popredí klačiace alegorické ženské postavy s ich atribútmi, perzonifikujúce dve z hlavných kresťanských (teologických) cností, Nádej (*SPES* - s rukami zopnutými k modlitbe a putami na zápästiach) a Vieru (*FIDES* - s krížom, kalichom a s baránkom pri nohách). V oblakoch nad nimi letia dvaja anjelici, jeden s palmovou(?) ratoľstou.

Nahý Adam<sup>51</sup> oproti stojí na okrúhlej trojnožke s kuželkovitými nohami, predstavujúcimi "tri základy viery" (po jej obvode nápis *FULCRA FIDEI TRIA*); krídla pri jeho pravici, spojenej s Bohom, symbolizujú večný život a nesmrteľnosť duše. Na holeni jednej nohy má už nečitateľný nápis: [...] *mortes* (mortis?), na lýtku druhej *SIGNAREARS*(?). Oko vami na členkoch je pripútaný k reťazi, ktorá na jednej strane diagonálne smeruje ku Kristovej tvári a na opačnej sa rozvetvuje k pravému spodnému medai-

lónu, kde ju držia bytosti, symbolizujúce hriech, smrť a večné zatratenie. Pozdĺž reťaze citáty: *Triumphans suos hostes in semet ipso. Col:2.*<sup>52</sup> - pod ňou: *Captivam duxit CAPTIVITATEM / Ephes: 1.*<sup>53</sup> a ďalší, v časti smerujúcej od Adamovej pravej nohy dolu k medailónu: *Laqueus combustus est et nos liberati sumus.*

Protipólom postáv na strane Evanjelia je skupina Zákona za Adamom vpravo. Dominuje v nej starozákonná postava bradatého Mojžiša (okolo hlavy s nápisom *LEX ACCUSANS*), ukazujúceho palicou na kánonové tabule, na nich nápis: *FAC / HOC / ET-VI/VES.*<sup>54</sup> pri pleci má vpísané *Ecce*(?) - *Exod. 20.* Pod ním perzonifikácie Svedomia (*CONSCIENTIA* - zahalená žena s plášťom cez hlavu a šípom v hrudi, s nápisom na otvorených stranách hrubej knihy v ruke: *LEX / NATURAE. Rom.*) a Skrúsenosti (označujúci nápis *CONTRITIO* - mladá žena s tvárou z profilu, prstami ľavej ruky sa dotýka hlavy, s kladivkom v pravici, na zápästi nápis *Malleus legis*).<sup>55</sup> Šaty na hrudi má zopnuté planúcim srdcom(?). K skupine patria aj anjelici-trubači letiaci nad postavami (nápis *Tuba legis*).

Centrálne postavenie má skupina okolo veľkej alegorickej ženskej postavy situovanej v osi kompozície, stojacej na hadovi, ktorý sa jej ovíja okolo odhalenej nohy (*Obr.9*). Naspođu pod ňou je baránok ležiaci na kríži s nápisom *PATIENTIA*, pri nohách má symboly protiventstiev a pokušení: rozhádzané klenoty (nádobu) a mešec, vľavo tŕnie a zvieracie symboly (zajac či králik,<sup>56</sup> pes a útočiace šelmy - okridlený bazilišek a leviča s vyplazeným jazykom);<sup>57</sup> nad nimi diagonálne, od ľavého spodného medailónu smerujúce nápisy: *TRIBULATIONES / TENTATIONES*. Oblečené má kvietkované šaty so živôtikom a olemovaným hranatým výstrihom, na hrudi prepásané stuhou. Okolo schýlenej hlavy s dohora vyčesanými vlasmi a mašľou má označujúci nápis: *PIETAS GRATA*. V zdvihnutej pravici drží skrinku so sviatostou(?).<sup>58</sup> Symbolizuje oddanosť voči Bohu - na zápästi zdvihnutej pravice má nápis *ERGA DEUM*, a zároveň lásku k blížnemu - spustenou ľavou rukou odmeňuje klačiaceho muža naspođu, na ktorého sa pozerá (na ruke nápis *ERGA PROXIMUM*). V tvári bradatého muža v žltom odeve s pruhovaným turbanom na hlave a rukou opretou o fokoš (palicu? meč?) možno rozoznať podobu Juraja Thurzu, zná-

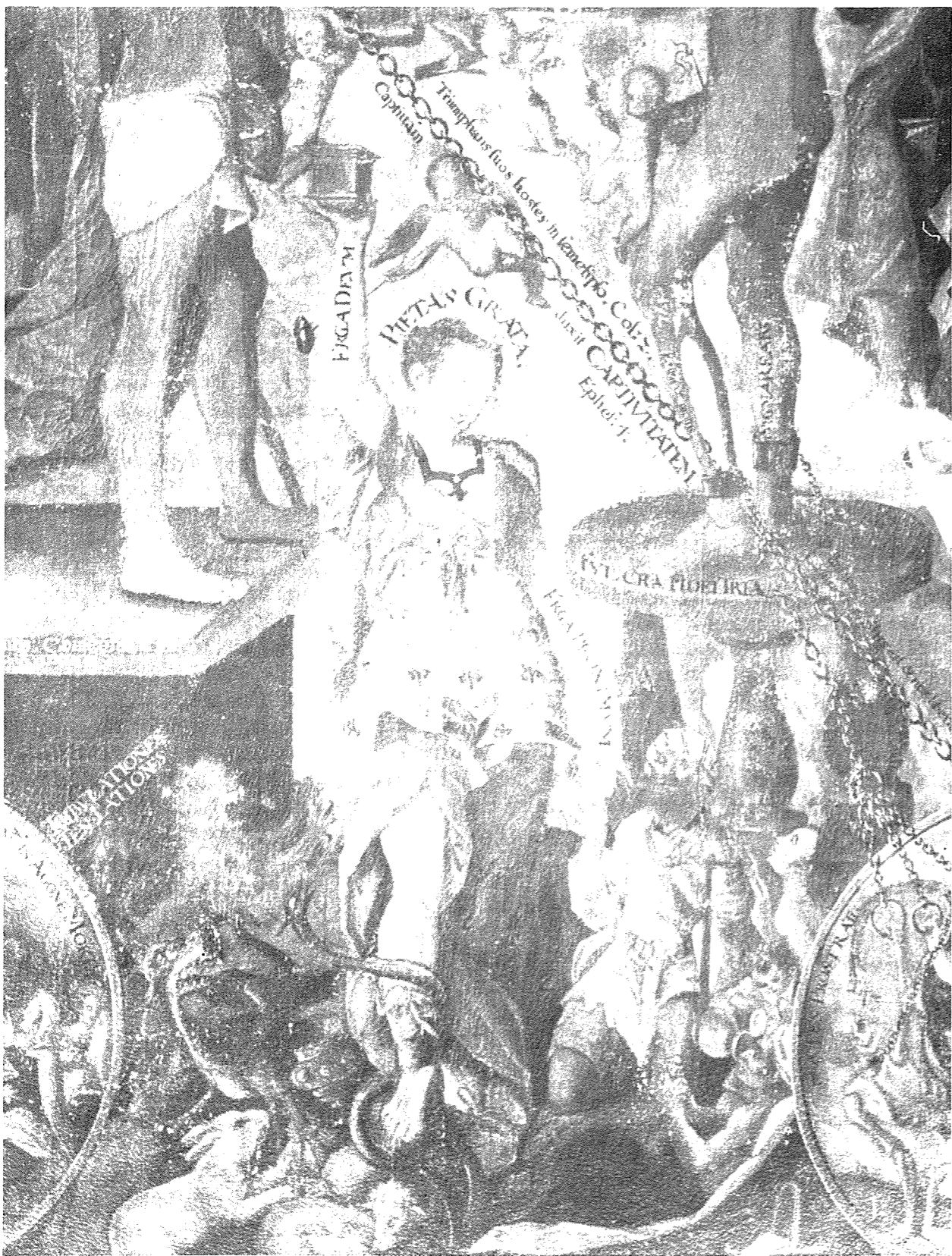
mu z jeho portrétov (*Obr.11*).<sup>59</sup> Postava s dvoma vztyčenými prstami za ním je potom zrejme manželka a chlapec, dávajúci ležiacemu chorému pitvodu z krčahu jeho syn, vtedy dvanásťročný Imrich Thurzo (vykonávajúci skutok milosrdenstva k blížnemu?).<sup>60</sup> Nejasný je aj význam predmetov položených v popredí pri spodnom okraji (košík či vedro s preveseným ručníkom a vedľa misa).

Figurálne symbolické motívy sú doplnené štyrmi kruhovými medailónmi emblematického charakteru<sup>61</sup> rozmiestnenými v rohoch kompozície, ktoré ďalej rozvíjajú v protestantskej ikonografii typickú antitetickosť a významovú symetriu oproti sebe zobrazených motívov: Evanjelium a Zákon (Božie prikázania, Desatoro), život večný a smrť, odpustenie hriechov a zatratenie; spasenie prostredníctvom Krista Vykupiteľa na jednej strane a súd nad hriešnikmi a pokánie na druhej strane, kde je ľudstvo reprezentované postavou Adama - tak ako je protikladnosť motívov zo Starého a Nového zákona názorne vyjadrená aj kontrafiguráciami symbolických postáv a motívov okolo sv. Jána Krstiteľa (Evanjelium) a Mojžiša (Zákon).

V ľavom hornom medailóne vidno archanjela s dieťaťom v náručí, v pravici so zlatou kráľovskou korunou na olivovej ratoľsti (okolo hlavy kruhové nápisy *MISERICORDIA DEI / GRATIA ET PAX*), za ním váza s kvetmi a archanjel (*SAM...?*) ukazujúci na otvorenú knihu v oblakoch (s nápisom *VOC[A-BI?]*), akoby nabádajúci k horlivosti v štúdiu Písma mládenca stojaceho pred ním, ktorého postoj s prekříženými nohami a založenými rukami evokuje lahostajnosť.<sup>62</sup>

Jeho protipólom je horný medailón vpravo, v ktorom je zobrazený archanjel s váhami, mečom a ľudskou lebkou (*IUSTITIA LEGIS. / IRA ET MORS*), za ním z oblaku vidno ruku s mečom (trestajúce ramię Zákona) a ďalšie motívy: hrnčiar (*REPROBATIO. Ierem. 18. - Rom. 9*)<sup>63</sup> a dva diviaky, opäť s odkazmi na príslušné pasáže Starého a Nového zákona: *Psalms. 80. - Math. 7.*<sup>64</sup>

K hornej dvojici medailónov patria aj priliehajúce motívy so zvieracou symbolikou podľa Physiologa - Pelikán kŕmiaci mláďatá na ľavej strane (*REGENERATIO*) a Fénix znovuzrodený z popola vpravo (*RESURRECTIO*), i malé postavičky anjelikov symetricky umiestnené here, letiace s amforo-



10. Lucas Cranach ml.: *Kurfirst Johann Fridrich*, drevorez, 1547

vitými nádobami (nádobu milosrdenstva s kvetmi “ktorú Boh vopred pripravil na slávu” a nádoba hnevu s ohňom “pripravená na záhubu”).

Ľavý dolný medailón zobrazuje útechu v hodi- ne smrti a vieru v Božie milosrdenstvo: zomierajú- ci s rukami zopnutými v modlitbe leží na smrteľnej posteli, na stolíku pri ňom lieky(?), pri nohách smú- tiaci pozostalí (modliaca sa klačiaca žena, v pozadí ďalšia plačka). Nad čelom postele je vystrčená smr- ka s presýpacími hodinami, pri posteli stojaci ar- chanjeli (s krucifixom a vencom z kvetov na hlave) ukazujú do neba s ožiareným hebrejským menom Božím a nápisom: *MISERICORDIA. - IN AGONE MORTIS.*<sup>65</sup>

V pravom spodnom medailóne sa obručí na kon- coch reťaze držia symboly smrti, hriechu a večného

9. *Pietas Grata*, detail stredného obrazu oltára v Necpaloch

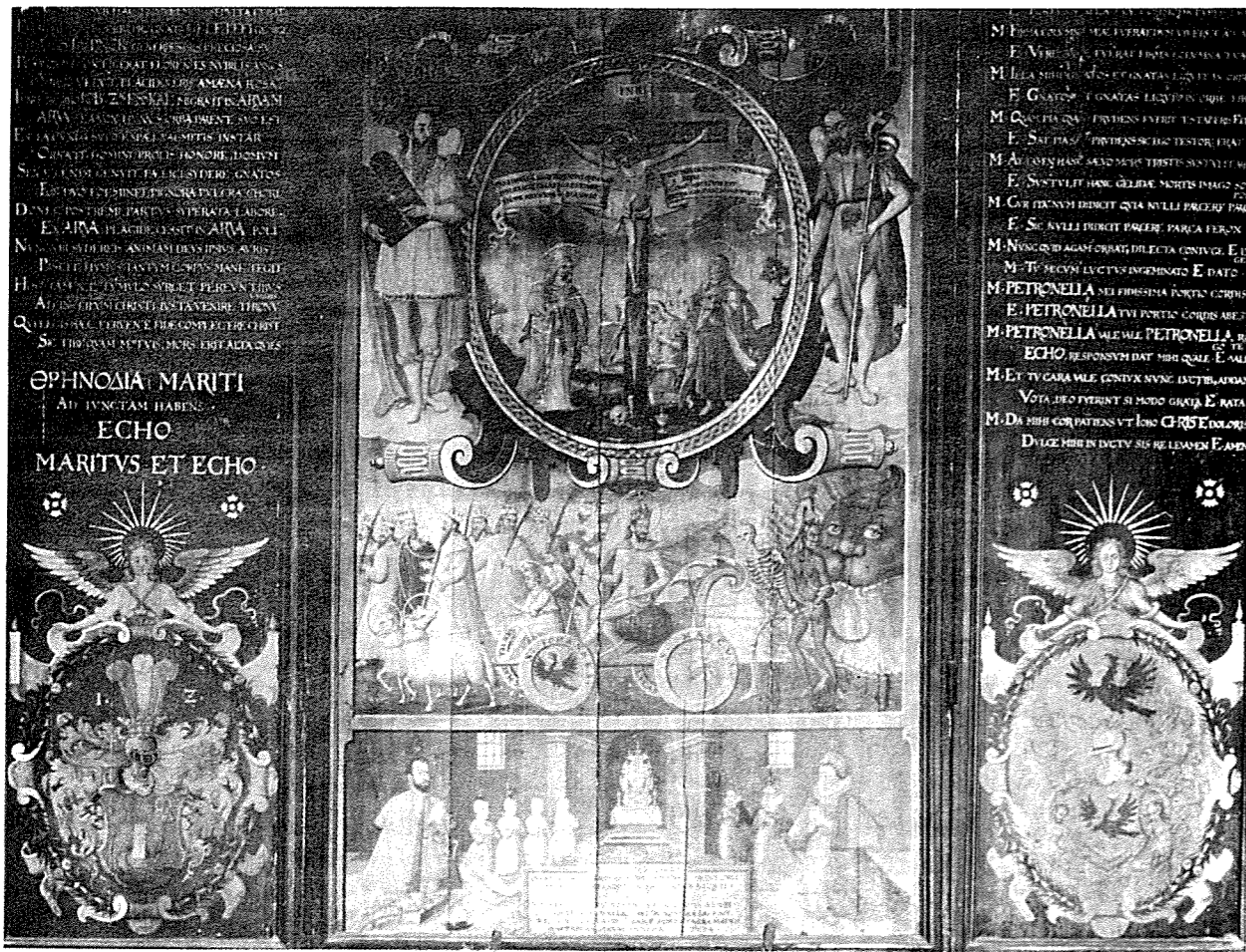
zatratenia (kostlivec so šípm kľačiaci na jednom kolene, do pása obnažená siréna s rybím chvostom, akousi suknicou z pávích pier a šípm v ruke, had s jablkom z rajského stromu poznania, diabol v po- dobe zvierata s mečom, za ním pekelné ohne a roz- tvorený pažerák Leviatana). Pri okraji nápis: *HOS- TES(?) PROSTRATI.*

Všetky obrazy oltára sú dielom jedného, dosiaľ neznámeho autora. K. Garasová uvažovala o mož- nosti pripísať ich banksobystrickému maliarovi Ja- cobovi Khienovi,<sup>66</sup> hľadajúc analógie s jeho jediným známym dielom - maľovaným epitafom z r.1600, ktorý sa zachoval v dnešnom rím.-kat. kostole v Bre- zovici pri Prešove.

Brezovický epitaf Petronely, rod. Gelethfiovej de Stupnok (podľa pamätného nápisu zomrela 27-roč- ná 17. júna 1600), prvej manželky domanoveckého Jóba Zmesskala z Leštín (1552-1632),<sup>67</sup> neskoršie- ho oravského podžupana, je naozaj jednou z mála výnimiek originálnejšieho riešenia, charakterom sa

11. Egidius Sadeler: *Juraj Thurzo z Betlanoviec*, mediryt, 1607





12. Jacob Khien: Malovaný epitaf Petronely Zmesskalovej, rod. Gelethfiovej v Brezovici, 1600 - stredná časť

líšiaci od meštianskych malovaných epitafov zachovaných u nás zo 17. storočia (Levoča, Bardejov, Štítnik, atď.).<sup>68</sup> Pozostáva z hlavného obrazu a dvoch nápisových tabúl s rodovými erbami, spojených na spôsob krídlového oltára, doplneného naspodu menšou doskou na mieste predely.<sup>69</sup>

Plocha strednej obrazovej tabule (s označujúcim nápisom navrchu) je malovaným orámovaním rozdelená na vlastné alegorické zobrazenie a obligátny epitafový výjav rodiny naspodu (Jób Zmesskal so synmi a jeho zomrelá manželka s dcérami tu symetricky oproti sebe klačia v chrámovom interiéru, so svätynou a oltárom Zmŕtvychvstania Krista uprostred). Na predele sú malované dekoratívne motívy a v oválnom medailóne tradičný výjav Poslednej večere.

Ikonograficky náročnejšia je vlastná maľba strednej tabule, pozostávajúca z viacerých, významovo sa dopĺňajúcich motívov (Obr.12). Jej centrom je okrúhly medailón s Ukrižovaným v kartuši, s kontrafiguráciou symbolických postáv Starého a Nového zákona po stranách (Mojžiš s tabuľami Desatora tu reprezentuje Zákon, sv. Ján Krstiteľ Evanjelium). Pod tým zaujímavý motív zobrazujúci Triumf Krista kráľa:<sup>70</sup> na triumfálnom voze v tvare trónu, ktorého kolesá tvoria symboly štyroch evanjelistov, sedí Kristus so svojou zástavou na kríži, vlajúcim rúchom a kráľovskou korunou na hlave. Do voza zapriahnuté dva baránky poháňa anjel, za nimi sedem starčekých postáv biblických patriarchov a kráľov s korunami na hlavách predstavuje spravodlivých (prorok Dávid hraje na harfu, ostatní s palmovými ratolesťami

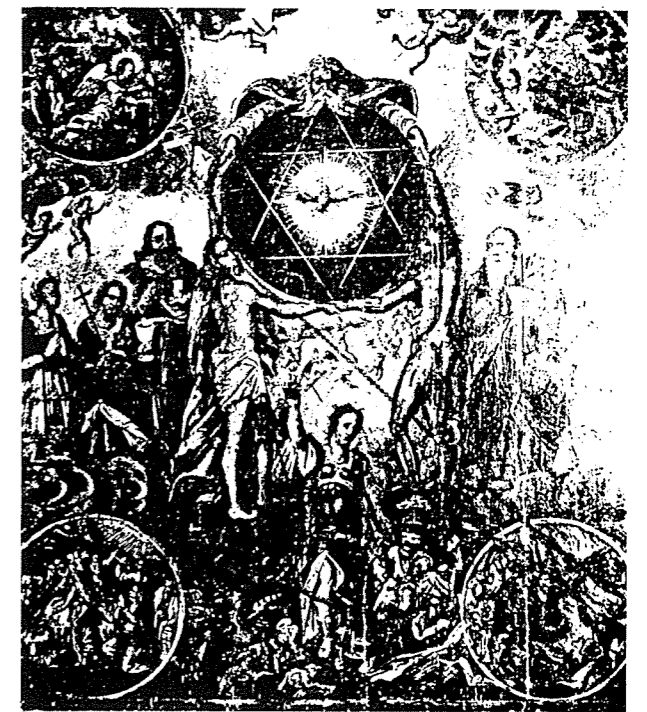
mi v rukách). Kristus sa otáča dozadu a v lavici drží reťaze, ktorými sú pripútané symboly smrti, hriechu a zatratenia, predstavované kostlivcom a diablom idúcimi za vozom, za nimi na pravom okraji vidno Leviatana s pekelnými plameňmi.

Citáty na nápisových páskach (v medailóne pri Ukrižovanom), pamätný nápis (na tabuli s kľáčiacou rodinou) i rozsiahla legenda na krídlach sú v latinčine.<sup>71</sup> Inskripcie, heraldické a dekoratívne motívy sú maľované kvalitnejšie,<sup>72</sup> než vlastné figurálne výjavy, ktorých dost rustikálne pôsobiace detaily, strnulý štýl a v podstate nemaliarske ponímanie je zapríčinené zrejme závislosťou na starších predlohách. Náznaky aktuálnejšieho manierizmu badať iba v charaktere použitej ornamentiky (kartuša so zvlíjanými rollwerkovými ušami).

Brezovický epitaf, i keď kvalitou iba priemerný, je jediným zachovaným dielom, dokladajúcim činnosť tohto zaujímavého domáceho maliara. S obrazmi thurzovského oltára má však Khienova maľba málo čo spoločné; diferencie ťažko považovať iba za dôsledok neskorších premalieb,<sup>73</sup> alebo vysvetliť desaťročným časovým rozdielom vzniku oboch diel. Napriek ich dnešnému stavu sú obrazy oltára v porovnaní s Khienovými podstatne kvalitnejšie a evidentne slohovo pokročilejšie (rozdielne pramene inšpirácie i schopnosti oboch autorov vyniknú pri porovnaní napr. spôsobu stvárnenia výjavu Poslednej večere, ktorý je v predele oboch diel). Zatiaľ preto niet argumentov, ktoré by hypotézu o totožnosti ich autora podporovali. Bude skôr pravdepodobné, že oltár ako celok vznikol na Thurzovu objednávku v niektorom z vtedajších umeleckých centier a bol k nám iba importovaný.

Rovnako ako autorstvo malieb, otvorená zostáva aj otázka pôvodcu ideového programu oltára, najmä zobrazenia na jeho ústrednom obraze. Nemožno zatiaľ jednoznačne zistiť, či ním mohol byť učený luteránsky teológ z Thurzovho okruhu (E. Láni?), alebo jeho prototyp vznikol už skôr v niektorej zo vzdialenejších protestantských oblastí (Sasko, Praha, príp. Sliezske?) a v r.1611 hotovú predlohu iba prevzali a zaktualizovali.

Naproti tomu však je zjavné, že kompozícia "Speculum Justificationis" musela existovať aj v grafickej podobe, ako ilustrácia nejakého dosiaľ neznámeho teologického spisu vydaného tlačou. Svedčí



13. Monogr. MR: Alegória kresťanskej viery, okolo 1660 (podľa fotografie z r.1945)

o tom jej neskoršie doslovné použitie - v tabuľovej maľbe s identickým námetom, ktorá vznikla údajne až okolo r.1660 v Sasku.<sup>74</sup>

Celkový kompozičný rozvrh rozmermi menšej tabule (Obr.13) bol podľa zachovanej fotografie totožný s oravským obrazom, zmenené sú iba niektoré detaily (odevy postáv a samozrejme i podoba kľáčiacého muža); zredukované sú sekundárne motívy v oboch horných medailónoch. Ďalšie odlišnosti vyplývajú z úpravy predlohy na temer štvorcový formát. V zlom stave zachovaná, veľmi stmavnutá a oproti oravskému obrazu rustikálnejšie maľovaná tabuľa bola dielom niektorého provinčného maliara slabších kvalít (značená monogramom "MR" - Margarethe Rastrum z Pegau?). Jej popis končí W. Hentschel<sup>75</sup> všeobecným konštatovaním, že toto dielo, evidované ako Alegória kresťanskej viery, "bolo zaujímavé skôr z hľadiska teologického, než umeleckého" (z obrazu však boli vypustené všetky nápisy a citáty, čo nemeckým bádateľom znemožnilo identifikovať presnejšie jeho ikonografiu).

Maľby thurzovského oltára, štýlovo inklinujúce k aktuálnemu manieristickému názoru, odrážajú

dobovú situáciu umenia na prelome dvoch slohových epoch. Jeho ústredná kompozícia Speculum Justificationis je však typickým príkladom diela, v ktorom problémy umeleckej formy ustúpili do pozadia, prepustili miesto dosť prostočiaremu morálnemu didaktizmu novej viery. Spojenie slova v obraze a konštruovanie takýchto komplikovaných alegórií, snažiacich sa v rámci jedného zobrazenia vyjadriť syntetickým spôsobom hlavné teologické dogmy, je protestantskému umeniu vlastné.

Ako odpoveď katolíckej strany spočiatku tiež vznikali podobné zložité alegorické obrazy - ako príklad možno uviesť kompozíciu s názvom "Typus Ecclesiae Catholicae", ktorej výskyt je doložený od r.1573.<sup>6</sup> Kompozícia s protireformačným polemickým charakterom (na jej spodnom okraji napr. vidno Luthera a ďalších reformátorov, topiacich sa aj s ich knihami v mori) mala rovnakú propagandistickú funkciu, i príbuzným schematickým spôsobom vyjadrený zložitý obsah (tu s použitím "topograficko-kartografickej" konvencie zobrazenia); aj pre použitie geometrickej konštrukcie symbolických znázornení však možno nájsť príklady ešte i po r.1600.

Takýto spôsob zobrazenia mohol vyhovovať iba dosť úzkemu okruhu literárne zameraných vzdelancov - je známe, že najmä inteligencia zviazaná s reformáciou bola jednoznačne literárne orientovaná: "Inskripcie budili väčší záujem než vizuálne zobrazenia, ktoré zasa boli doceňované skôr ako ikono-

grafické hádanky alebo prameň historickej informácie, než ako umelecké diela", konštatoval E. Panofsky, "...skôr literárny než vizuálny bol totiž vkus tejto novej inteligencie..."<sup>7</sup>

Obrazy mali mať čo najširšie pôsobenie, preto museli byť čitateľné formou a jednoznačné výpovedou (že zobrazenie samotné nebolo v tomto zmysle postačujúce, o tom svedčí hojné používanie nápisov a citátov). Tézovité stvárnenie komplikovaných obsahov nepodnecovalo tvorivú fantáziu umelcov.<sup>8</sup> Jednoznačne didaktická funkcia umenia, postulovaná ako norma, obmedzovala prostriedky umeleckého výrazu. Protestantské cirkevné umenie je na prelome storočí pod vplyvom lutherskej ortodoxie a všeobecne stagnuje.

Naproti tomu katolícka cirkev dosť rýchlo rozpoznala sterilitu takéhoto umenia. Ustanovenia Tridentského koncilu (1545-63) o bohoslužbách, sviatostiach, uctievaní svätcov, atď. viedli nielen k rozhodnému obmedzeniu protestantizmu, ale položili aj základy novej estetiky, v ktorej sa doceňuje zmyslová stránka a výrazová sila umenia, okrem ikonografie odlišujúceho sa aj zámerným dôrazom na pútavosť. Opierajúc sa o Aristotela, presadzuje umenie, ktoré má podnecovať, učiť i tešiť ("movere, docere, delectare"). Nové ponímanie sa prejaví už v štýle diel virtuózov neskorého, tzv. druhého manierizmu koncom 16. storočia, naplno však v 17. storočí v triumfujúcom umení baroka.

vani, ktorými skončila tzv. pätnásťročná vojna s Turkami a o dosiahnutie prímeria s Bocskayom r.1606. - Základné údaje o jeho živote sú obsiahnuté v staršej lit. - najmä KUBINYI, M.: *Árva vára. Történeti tanulmány.* Budapest 1872, s.94 n.; - KUBINYI, M.: *Bethlenfalvi gróf Thurzo György levelei nejéhez I-II.* Budapest 1876; - LOMBARDINI, A.: *Palatín gróf Đuro Thurzo z Betlenoviec. Životopisný a vekový obrázok.* In: Od Šumavy k Tatrám. Ružomberok 1898, s.210-260; - MOCKO, J.: *Eliáš Láni, prvý superintendent cirkve evanj. augš. vyzn. v Uhrách a jeho doba.* Liptov. Sv. Mikuláš 1902 (o Thurzovi kap. 10-12, s.47-70).

<sup>2</sup> Zaujímavým kultúrohistorickým dokladom sú napr. jeho dojmy z cesty do Benátok, zaznamenané v denníku z r.1597 - KOČIŠ, J.: *Denníky Juraja a Imricha Thurzu.* Slovenská archivistika, 1967, s.107-116; - Vo Viedni mal svoj dom, jeho tamojším sekretárom bol K. Nesper a tajomníkom M. Skultety. Svojich stálych poverencov mal na cisárskom dvore v Pra-

he, na dvore tešínskeho kniežata, v Krakove i v Sedmohradsku; ich prostredníctvom dostával priebežné informácie o dianí v zahraničí.

<sup>3</sup> Časť jeho korešpondencie zachovaná v archíve Oravského komposesorátu pozostáva z vyše 2000 listov. (Inventár thurzovskej korešpondencie z rokov 1511-1626 v ŠA Bytča spracoval J. KOČIŠ, rkp.).

<sup>4</sup> Thurzovu knižnicu r.1610 skatalogizoval košický prof. Hummel (rkp. originál tohto súpisu sa zachoval v MOL v Budapešti) - SAKTOROVÁ, E.: *Knižnica palatína Juraja Thurzu.* In: Kniha '81. Martin 1982, s.72-99;

<sup>5</sup> Ako dokázali práce najmä maďarských literárnych vedcov (T. Klaniczay, I. Bán a i.), prenikol neostoicizmus, ktorý sa v západnej Európe všeobecne rozšíril okolo r.1580, aj k nám a prostredníctvom prekladov diel Justusa Lipsiusa ovplyvnil najmä literatúru. Prejavil sa v okruhu popredných magnátov vtedajšieho Uhorska, ktorí si tento filozofický prúd osvojili v podobe praktickej životnej filozofie, čo je doložiteľné aj v súvislosti s ich vlastnou literárnou tvorbou (Gaspar Illésházy, Krištof Lackner) alebo mecénskou činnosťou, ako v prípade Juraja Thurzu (známe sú aj Thurzove kontakty s domácimi predstaviteľmi tejto filozofickej orientácie, ako boli historik M. Istvánffy, básnik J. Rimay, či palatín Štefan Illésházy). Duchovná atmosféra doby sa odráža v ním podporovanej tvorbe, ktorá sprostredkuje vyslovene intelektuálne, etické postoje a má znaky literárneho manierizmu. K takejto literatúre možno priradiť aj charakterom príbuzné výtvarné diela, napr. zachované posmrtné portréty členov vzájomne spríbuznených šľachtických rodov (Illésházovcov a Thurzovcov) - SZIKLAY, L.: *Thurzó György udvara mint késő-reneszánsz irodalmi és tudományos központ.* Helikon, 1971, č.3-4, s.393-400; - BUZÁSI, E.D.: *Ungarische Totenbildnisse des 17. Jahrhunderts. (Zur Frage des geistigen Hintergrundes des Manierismus in Ungarn.)* In: Seminaria Niedzickie II. Kraków 1985, s.177-179; - K celkovému charakteru domácej umeleckej tvorby tohto obdobia a jej vzťahu k manierizmu tiež GALAVICS, G.: *Kössünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet.* Budapest 1986

<sup>6</sup> Súhrne najnovšie KOČIŠ, J.: *Alžbeta Báthoryová a palatín Thurzo.* Martin 1981

<sup>7</sup> "Pre ev. cirkev na Slovensku nemohlo byť šťastnejšej voľby, ako keď sa dostali bližšie k sebe títo dvaja veľkí duchovia, Thurzo a Láni, laik a kňaz." (VARSIK, B.: *Husiti a reformácia na Slovensku do žilinskej synody.* Bratislava 1932, cit. na s.184). - Aj vtedajší titul svedníka možno chápať skôr v zmysle "dôverníka" (keďže pravidelná sponď pred kňazom sa u protestantov už nevyžadovala). Domáci kazatelia šľachtických rodín boli akýmisi teologickými odbornými poradcami a obsahom ich kázni bolo aktualizovanie biblických posolstiev, čomu slúžili aj knižné vydania kázni pre domáce potreby (postily), využívané aj laikmi. - Všeobecne v tejto súvislosti porov. zaujímavú charakteristiku významu činnosti vplyvných dvorných kazateľov ("Schloßprediger") stredoeurópskej protestantskej šľachty v stati REINGRABNER, G.: *Der evangelische Adel.* In: Adel im Wandel. Politik - Kultur -

Konfession 1500-1700. (Kat. výstavy, Rosenburg, NÖ). Wien 1990, s.200 n.

<sup>8</sup> MOCKO, c.d. (v pozn.1), passim. - Polemický spisok *Štít slobody krestanskej v užívaní obradov, menovite ale obrazov* vydaný v latinčine r.1595, spracoval Láni ako 25-ročný učiteľ v Strážkach. Z neskoršieho obdobia známa je najmä jeho kázeň pri pohrebe palatína (1617, tlačou vyšla v Prahe). Z jeho básnického diela sa zachovalo iba torzo. - VARSÍK, c.d. (v pozn.7), s.182-189; - JANKOVIČ, V.: *K otázke zachovania stredovekých výtvarných pamiatok na Spiši a v Šariši v 16. storočí.* Památková péče, 25, 1965, s.33-38; - MIŠIANIK, J. (ed.): *Antológia staršej slovenskej literatúry.* Bratislava 1981, s.250.

<sup>9</sup> Okrem urodzených hostí a vyslancov sa na synode zúčastnilo napr. 6 kňazov zo sliezskeho Brzegu, piati zo saského Wittenbergu, jeden kazateľ z Viedne a ďalších 26 z Uhorska - LOMBARDINI, c.d. (v pozn.1), s.227 n.; - porov. tiež MOCKO, c.d. (v pozn.1), s.16 n.; - KVAČALA, J.: *Dejiny reformácie na Slovensku 1517-1711.* Liptov. Sv. Mikuláš 1935, s.152 n.; - VARSÍK, c.d. (v pozn.7), s.170-189; - k predchádzajúcemu vývinu reformácie v Uhorsku najnovšie ZOVÁNYI, J.: *A magyarországi protestantizmus 1565-től 1600-ig.* Budapest 1977; - Hneď v januári 1611 vykonal Láni prvé vizitácie farností na území svojej superintendencie. - MARKOV, J.: *Inventáre ev.a.v. kostolov Liptovskej, Oravskej a Trenčianskej stolice 17. a 18. storočia.* In: Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1965, s.337-367.

<sup>10</sup> Na základe otcových kontaktov so saským kurfirstom Johannom Georgom I. (1611-56), ktorý bol aj protektorom univerzity, sa ani nie osemmásťročný Imrich Thurzo stal hneď v októbri 1615 jej rektorom. - o ňom KUBINYI, M.: *Bethlenfalvi gróf Thurzó Imre 1598-1621.* Budapest 1888 - KOČIŠ, c.d. (v pozn.2), s.108

<sup>11</sup> "Kázanj Pohrebnnj Při Pohřbu Oswjceného a Velikomocného Pána, Pana Giřjho Thurzy z Bethlemffalvy..." - cit. podľa MOCKO, c.d. (v pozn.1), s.62-63; - Medzi podporovanými študentami boli napr. aj traja Lániho synovia, z ktorých Gregor, neskorší superintendent (vo Wittenbergu imatrikuloovaný 1618, ako rektor potom pôsobil v Bytči a Žiline), bol r.1620 farárom na Oravskom hrade - MOCKO, tamtiež, s.74-75; alebo Adam Corodinus z Radvane (po návrate z Wittenbergu od r.1611 správca žilinskej školy, od r.1615 dvorný kazateľ na Oravskom hrade a r.1617 bol kňazom v Necpaloch - ŠKROVINA, O.: *Z histórie turčianskeho evanj. seniorátu a jeho sborov.* Turčiansky Sv. Martin 1929, s.197) a mnohí ďalší. V tejto tradícii neskôr pokračoval aj jeho syn Imrich (porov. HORVÁTH, P.: *Vlastný životopis Daniela Dubravia z roku 1655.* In: Literárny archív 19/82. Martin 1983, s.163-166); - Zoznamy mládeňcov z Uhorska ordinovaných v rokoch 1540-1610 vo Wittenbergu uvádzané v PRÓNAY-STROMP: *Monumenta historica evangelicorum in Hungaria.* Budapest 1905, s.4-147 čiastočne koriguje VARSÍK, c.d. (v pozn.7), s.151-158.

<sup>12</sup> František Thurzo dal spustnúť pôvodný objekt od základov prestavať. Renesančný kaštieľ pod vedením staviteľa Jána Ki-

#### POZNÁMKY

\* *Stručnejšia predbežná verzia štúdie s názvom "Thurzovský oltár z kaplnky Oravského hradu a jeho ikonografia" bola uverejnená ako príspevok v Zborníku Oravského múzea 1994, venovanom pôsobeniu Thurzovcov v dejinách Oravy.*

<sup>1</sup> Syn Františka Thurzu a jeho druhej manželky Kataríny Zrínskej. Po otcovej smrti (1574) vychovávaný svojím tátorom Imrichom Forgáchom, za ktorého sa jeho matka vydala, potom r.1584 aj na dvore rakúskeho arcikniežata Ernesta. V r.1585 sa oženil so Žofiou Forgáchovou (zomrela 1590) a prevzal správu svojich majetkov, ku ktorým patrili hrady a panstvá Orava, Bytča a Lietava, neskôr i Tokaj v Maďarsku. V r.1606 získal dedičný titul hlavného oravského župana. Už od r.1598 bol dvorným radcom cisára Rudolfa II., potom aj kráľovským pohárnikom a hlav. dvormajstrom. Odmenou za statočnosť v bojoch proti Turkom sa r.1602 stal kapitánom preddunajského vojska a hlavným veliteľom novozámockej posádky. Pričinil sa o úspech mierových roko-



liana "de Syroth" z Milána dokončili r.1574. Talianski murári a kamenári pracovali v Bytči ďalej aj po jeho smrti pre vdovu Katarínu Zrínsku, Jurajovu matku. - KOČIŠ, J.: *Bytčiansky zámok*. Martin 1974, s.39 n.; - CHUDOMELKA, K.: *Renesančná architektúra v Bytči*. In: Bytča 1378-1978. Martin 1978, s.220 n.; - KOČIŠ, J.: *Nové archívne poznatky k histórii Bytčianskeho zámku. Talianski majstri v službách Thurzovcov*. Pamiatky - príroda, 1988, č.4, s.10-11.

<sup>13</sup> MENCLOVÁ, D.: *Stavebný vývoj Oravského zámku*. In: J. Kavuljaková - D. Menclová: Oravský zámok. Bratislava 1963, s.90 n.

<sup>14</sup> Palatín svoje hrady Oravu, Lietavu a Tokaj iba navštevoval. Jeho stálou rezidenciou a centrom správy majetkov bola Bytča, kde mal svoj dvor, ktorý bol za jeho čias významným strediskom humanistickej kultúry a vzdelanosti. Prijímal tu návštevy, viedol rokovania, od r.1603 sa tu konali známe prepychové svadobné hostiny i pohreby. Ako zemepán vydržoval bytčiansku školu a podporoval tamojšiu patronátny farský kostol (ako z inventárov vyplýva, priestor niekdajšej kaplnky v kaštieli vtedy používali ako klenotnicu a zásobáreň). Na jeho bytčianskom dvore boli vychovávaní viacerí synovia šľachtických rodov nielen z Uhorska, ale i zo zahraničia. - porov. KOČIŠ, c.d. (v pozn.12), s.26 n.; - Ten istý, c.d. (v pozn.2), s.108; - SZIKLAY, c.d. (v pozn.5), s.393-401;

<sup>15</sup> MENCLOVÁ, c.d. (v pozn.13), s.83; - K stavbe hradnej kaplnky a jej vnútornému zariadeniu nie sú známe zatiaľ žiadne účtovné doklady ani iné písomné pramene. Práce na Orave, tak ako ostatné rodinné záležitosti, mala počas palatínovej častej neprítomnosti na starosti zrejme manželka a hradný kastelán a provizor Štefan Guzith. V zachovanej rozsiahlej rodinnej korešpondencii, denníkoch a ostatných písomnostiach z týchto rokov sú však medzery. - Porov. KUBINYI, c.d. (v pozn.1, 1876), passim.; - ILA, B.: *A Thurzó család levéltára*. Levéltári Közlemények, X, 1932, s.12-66; - KOČIŠ, c.d. (v pozn.2), s.107-116; - Na protiklad okázalého hedonizmu a prepychu spoločenských podujatí, odohrávajúcich sa v Bytči a intímneho asketizmu, vyplývajúceho z hlbokého náboženského presvedčenia (ktorého výrazom je zrejme i oravská hradná kaplnka) upozornil SZIKLAY, c.d. (v pozn.5), s.395.

<sup>16</sup> KRAUSE, H.-J.: *Zur Ikonographie der protestantischen Schloßkapelle des 16. Jhdts*. In: Von der Macht der Bilder. Beiträge des C.I.H.A.-Kolloquiums "Kunst und Reformation", Hg. von E. Ullmann. Leipzig 1983, s.395-412

<sup>17</sup> Napriek tomu, že reformácia odmietala "teológiu zásluh", využívali aj donátori z radov protestantskej šľachty zbožný čin fundácie na utrvalenie pamiatky svojho rodu. I Thurzova činnosť ako donátora okrem toho, že bola dôkazom jeho náboženskej horlivosti, je zároveň prejavom tejto renesančnej snahy po pripomenutí jednotlivca a rodu, zvýšenia ich prestíže. V súlade s tým sú v pamätnom nápise vymenované všetky jeho tituly a funkcie, ako aj rodové erby Thurzovcov a Czoborovcov umiestnené navrchu oltára, a napokon i portréty na oltári, najmä portrét donátora s rodinou zakomponovaný priamo do ústredného obrazu (pozri ďalej). V tomto

zmysle možno chápať i oslavu zomrelého palatína v pohrebnej reči E. Lániho: "*Kolik nových kostelův k slávě Boží zde i tam v svém pánství vystavěl, i vystavětí dal? Kolik zase starých obnovil, ozdobil, obdařil a napomohl, penězi, zvony, kalichy, stříbrnými svícní, oltáři, k stavění potřebným dřívím i jinými krásnými věcmi. Jistě nejedno tisíc zlatých na to vynaloženo. A protož dokud ti kostolové, ano svět tento státi bude, zůstane při lidech památka pobožnosti jeho.*" - cit. podľa MOCKO, c.d. (v pozn.1), s.62-63;

<sup>18</sup> Záznam v denníku Thurzovho tajomníka Juraja Závodského, ktorý publikoval M. Bel (Adparatus ad historiam Hungariae II. Posenii 1743): "Anno MDCXI. Die XV. Maii, Solenni ceremoniarum ritu, in arce Arva, sacellum, denuo, per suam Celsitudinem Palatinalem exstructum & adornatum, DEI Opt. Max. honori & cultui dedicatum ac consecratum est." - *Georgii Závodszky Diarium Rerum Per Hungariam, Ab Anno MDLXXXVI, usque ad Annum MDCXXIV. gestarum, nunc primum ex auctoris schedis erutum*. (Decadis I. Monumentum VIII.), s.367

<sup>19</sup> Zomrel 24.12.1616 vo svojom bytčianskom kaštieli a 19.2.1617 bol s veľkou pompou pochovaný v krypte tamojšieho farského kostola. Jeho ostatky po r.1622 previezli na Oravu a uložili do rodinnej hrobky v hradnej kaplnke.

<sup>20</sup> Necpaly boli známym artikulórnym centrom Turca. Už v r.1598 tu napr. Justhovci založili pre zemianske deti latinskú gramatickú školu, neskoršie gymnázium, v 18. stor. nazývané "Nationale institutum hungaricum". - *Vlastivedný slovník obcí na Slovensku*, zv.II. Bratislava 1977, s.288. (V rokoch 1726-1756 bol necpalským ev. kazateľom Ján Turzo z Radvane).

Oltár sa stal symbolom silného povedomia continuity a vzťahu ku konfesijným tradíciám, čo ilustruje napr. i pasáž z privítacieho prejavu miestneho ev. farára F. Hollého pri príležitosti kanonickej vizitácie v júni 1928: "... K tomu cirkev necpalska so zvláštnou láskou, s cirkevnou hrdosťou opatruje v tomto svojom chráme, ako vzácnu pamiatku, z doby pre našu cirkev najslávnejšej, z doby palatína Thurzu pochádzajúci, takzvaný Thurzovský oltár, ktorý prenesený bol do nášho chrámu, niekedy artikulórneho, z Oravského zámku." - cit. podľa ŠKROVINA, c.d. (v pozn.11), s.218.

V tejto súvislosti je tiež pozoruhodné, že v necpalskom kostole ev. a.v. sa zachoval aj ďalší ikonograficky neobvyklý, z konfesijného hľadiska zaujímavý obraz na plátne z r.1717(?), na ktorom sú znázornené jednotlivé články augsburského vyznania (v medailónoch na sedemramennom svietniku, ožiarené Duchom sv.), doplnené ďalšími symbolickými motívmi a rozsiahlou podrobnou legendou, s postavami kurfirsta Johanna Fridricha a dr. M. Luthera, cisárov Karola V. a Karola VI. po stranách a pamätnými nápismi.

<sup>21</sup> Oltár prevezený z Oravy doplnili dedikačným nápisom: "*POSTEA OBTIGIT RESTAVRATO ORATORIO EVANGELICAE ECCLESIAE NECZPALLENSIS OPERA ET EXPENSIS IOANNIS IVVSTH CONIVGE ANNA RAIMANVS*" (chronogram 1752). - Vtedajší drevený artikulórný kostol s dvoma chórmami bol z r.1689 - ŠKROVINA, c.d. (v pozn.11), s.211. V r.1835 začali na jeho mieste stavať nový murovaný kostol, "ale keď

sklepenie neďaleko od oltára sa zrútilo a viac murárov zasypaním ťažko zranilo, ba i zabilo, za 8 rokov stál chrám nedostavený" (tamtiež, s.211-212). Dokončili ho potom v r.1843-63 pod vedením staviteľa T. Krausa - *Súpis pamiatok na Slovensku*, zv.II. Bratislava 1968, s.356. Zaujímavé je, že architektúra dnešného necpalského farského kostola ev. a.v. je rozmermi rovného záveru i tvarom okien zámerne prispôbená oltáru. Vyplýva to zrejme z toho, že o stavbu nového kostola sa zaslúžil najmä jeden z potomkov donátorky, Jozef Justh, poslanec snemu, od r.1830 dozorca cirkevného zboru i seniorátu, ktorý "údajne sám robil i plán chrámu" - ŠKROVINA, tamtiež, s.212; - Ev. farárom v Necpaloch bol vtedy národovec Samuel Lányi-Láni (od r.1841, zomrel r.1879).

<sup>22</sup> Z výmaľby bytčianskeho farského kostola sa zachovala iba epitafová nástenná maľba vo výklenku na južnej stene svätyně, s výjavom Mojžiša s medeným hadom, príslušným biblickým citátom a postavou kľačiacej Thurzovej prvej manželky Žofie Forgáčovej (zomrela 1590), odkrytá spod neskorších náterov v r.1955 a dnes už temer nerozoznateľná. Nenáročne monochrómnne maľované interiérové dekorácie v Bytči a ich zvyšky na Oravskom hrade nesvedčia o vyšších umeleckých ambíciách a schopnostiach ich tvorcov. Obmedzujú sa zväčša na maľovaný vlys s vloženými medailónmi, ornamentálne a heraldické motívy. Je známe, že na príležitostné objednávky v Bytči, na Orave a Lietave najímala Alžbeta Czoborová putovných remeselných maliarov. Takými boli medzi kamenármi a murármi talianskeho pôvodu doložení maliari Antonio a Santi (KOČIŠ, c.d. v pozn.12, 1988, s.10), nomenovaný maliar v Bytči, spomínaný v korešpondencii z r.1601, alebo neskôr Václav Svoboda s Jánom Keyllerom z Lipníka nad Bečvou, zamestnaní ako maliari erbov pri pohrebe palatína (o nich najnovšie INDRA, B.: *Maliárske diľny a maliři ve městech severovýchodní Moravy a Těšínského Slezska od 16. století do osmdesátých let 17. století*. Časopis Slezského muzea, Serie B, 39, 1990, s.144-146).

<sup>23</sup> O popis oltára a jeho malieb sa pokúsil iba VISEGRÁDI, J.: *Turóc vármegye egyházi műemlékei*. Archeologiai Értesítő, (Ú.F.), 1911, s.104-107; jeho opis ústredného obrazu je však neúplný - mnohé zo zobrazených motívov a nápisov vynechal, ďalšie nesprávne identifikoval (niektoré citáty boli zrejme už vtedy nečitateľné alebo skomolené premaľbami). Jeho opis v podstate iba opakuje pri určovaní ikonografie aj GARAS, K.: *Magyarországi festészet a XVII. században*. Budapest 1953, s.15-16, 125. Základnú myšlienku a ikonografický rozvrh oltárneho celku pomerne presne uvádza a nápisy na bočných krídlach cituje ŠKROVINA, c.d. (v pozn.11), s.211-213; - V ostatných publikáciách sú o oltári iba stručné všeobecné zmienky v rôznej súvislosti - KUBINYI, c.d. (v pozn.11), s.43 a 164; - KAVULJÁK, A.: *Hrad Orava*. Turč. Sv. Martin 1927, s.21-22; - GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ, A.: *Dejiny a súpis výtvarných pamiatok Oravy*. Turč. Sv. Martin 1944, s.58; - GÜNTHEROVÁ, A.: *Barokové umenie na Slovensku*. Pamiatky a múzeá, 1955, s.160; - MENCLOVÁ, c.d. (v pozn.13), s.91; - *Súpis pamiatok na Slovensku II*. Bratislava 1968, s.356; - *Hnuteľné pamiatky Stredoslovenského kra-*

*ja v štátnych zoznamoch*. Banská Bystrica 1970, s.201; - najnovšie BUZÁSI, c.d. (v pozn.5), s.180-181. Štúdia A. GÜNTHEROVEJ-MAYEROVEJ: *Evanjelické oltáre 17. storočia na Slovensku* zostala bohužiaľ už nedokončená (In: Po stopách výtvarnej minulosti Slovenska. Výber z diela A. Güntherovej-Mayerovej. Bratislava 1975, zmienka o oltári na s.35 a pozn.245).

<sup>24</sup> "IV. (De justificatione) - Item docent, quod homines non possint iustificari coram Deo propriis viribus, meritis aut operibus, sed gratis iustificentur propter Christum per fidem, cum credunt se in gratiam recipi et peccata remitti propter Christum, qui sua morte per nostris peccatis satisfecit. Hanc fidem imputat Deus pro iustitia coram ipso, Rom. 3 et 4." - cit. podľa: *Die Augsbursche Confession im deutschen und lateinischen Text*. Mit Erklärung des Inhalts und Beifügung der Hauptquellen von Hans Heinrich Wendt. Halle (Saale) 1927, s.33.

<sup>25</sup> *Martin Luther und die Reformation in Deutschland*. (Kat. výstavy, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg). Frankfurt a.M. 1983, č.388 na s.291; - porov. tiež KNOLLE, Th.: *Luthers "Deutsche Messe" und die Rechtfertigungslehre*. In: *Luther-Jahrbuch* 10, 1928, s.170 n.

<sup>26</sup> Z rôznych aspektov sa touto otázkou zaoberali autori na obidvoch stranách, katolíckej (napr. VEGA, A.: *De justificationis*. Venetii 1548) i evanjelickej - u nás napr. rektor žilinskej školy Michal INSITORIS: *Dissertatio Placida De Justificando Homine Peccatore Coram Tremendo Tribunali Dei*, etc. (Solnae, 1670). - Porov. tiež SZABÓ, K. - HELLEBRANT, Á.: *Régi Magyar Könyvtár III/1 (1480-1670)*. Budapest 1896, č.1074 (M. Foktöi, Marburg 1609), alebo č.1197 (I. Katona, Heidelberg 1617: *Theses Orthodoxae. De Justificatione Hominis Peccatoris Coram Deo. [...] quae est Heidelbergae, publici examinis censurae subjicit Stephanus Katona Geleinus Ungarus.*), atď.

<sup>27</sup> Značná časť palatínovej knižnice, ktorá sa práve okolo r.1610 podstatne rozrástla, pozostávala z diel náboženského charakteru, medzi ktorými okrem niekoľkých viacjazyčných vydání Biblie boli zastúpené najmä diela Luthera, Melanchtona, Kalvína, Ossiandera, Stöckela a ďalších predstaviteľov rôznych smerov reformácie. Abecednú časť Hummelom zostaveného katalógu (*Index geminus bibliothecae...*) aj po r.1610 doplnáneho, publikovala SAKTOROVÁ, c.d. (v pozn.4), s.73-82.

<sup>28</sup> SAKTOROVÁ, c.d. (v pozn.4), s.77: "*Henrici Bullingeri in Acta Ap[osto]lor[um] / Eiusdem gratia Dei Iustificante.*"; - Švajčiarsky kazateľ, od r.1531 pôsobil ako nasledovník Zwingliho v Zürichu. - o ňom BUCHBERGER, M. (Hg.): *Lexikon für Theologie und Kirche, Bd.II*. Freiburg i.Br. 1931, stĺpec 631.

<sup>29</sup> SAKTOROVÁ, c.d., s.80: "*Martini Buceri Metaphraseos in Ep[isto]lam Pauli ad Romanos in fol.*"; - Dispenzovaný dominikán Martin Butzer-Bucer (1491-1551) sa r.1518 v Hejdelbergu stal stúpencom luteranizmu. Od r.1523 potom pôsobil s Strassburgu, kde sa priklonil k Zwinglimu. Jeho vplyv bol v celom južnom Nemecku veľmi silný. Keď bol 1549 prinútený Strassburg opustiť, odišiel do Anglicka a získal pro-

fesúru v Cambridge. - porov. BUCHBERGER, c.d. (v pozn.28), Bd.II., stápiec 669-670

<sup>30</sup> SAKTOROVÁ, c.d., s.81: "Ratisbonense Colloquium Anni MDCI."; - Išlo o jeden z pokusov o zosúladienie katolíckeho a reformačného učenia a vyriešenie konfesijných sporov v Nemecku, nadväzujúci na dišputy, začaté najprv v Hagenau 1538 a potom vo Wormse 1540, ale predčasne prerušené. Namiesto "Augsburgische Konfession" bol tentokrát podkladom z cisárovho poverenia pripravený kompromisný porovnávací návrh ("Regensburger Buch" - *Kat. Nürnberg 1983*, c.d. v pozn.25, č.613 na s.444) v ktorom sa zostavovatelia (najmä Gropper a Bucer) snažili naformulovať sporné otázky vierouky do 23 širokoko formulovaných článkov tak ústretovo, ako sa len dalo. Za katolícku stranu sa ako kolo-kátori zúčastnili okrem Groppera aj Pflug a Eck, protestantskú stranu zastupoval Melancton, Bucer a Pistorius st., na prípravách sa podieľal aj Kalvín a ďalší. V diskusii sa zhodli v niektorých bodoch (medzi korými bola dokonca aj otázka učenia o Ospravedlnení), pri ďalších teologických otázkach však ku kompromisu nedošlo a kolokvium sa opäť skončilo neúspešne. Jeho závery boli predložené ríšskym stavom, zhromaždeným r.1541 v Regensburgu na sneme a potom viackrát vydané tlačou, v latinčine i v nemeckom preklade - Porov. BUCHBERGER, c.d. (v pozn.28), Bd. VIII, 1936, stápiec 718-719 - heslo "Regensburger Religionsgespräche"; - MÜLLER, G. (Hg.): *Die Religionsgespräche der Reformationszeit*. 1980.

<sup>31</sup> SAKTOROVÁ, c.d., s.76: "Colloquium Altenburgense de Articulo Iustificat[ionis] in 4<sup>to</sup>"; - Pod patronátom saského kurfirsta Augusta a kniežata Johanna Wilhelma usporiadané k vyriešeniu teologických sporov v otázke spoluúčasti človeka pri ospravedlnení medzi tzv. synergistami (Pfeffinger v Lipsku), ktorých zastupoval P. Eber a ich odporcami flaciánmi (Flacius, Amsdorf), ktorých argumenty obhajoval Johann Wigand, profesor v Jene. Trvalo 4 mesiace (1568-69) ale zostalo bez výsledku. - Porov. BUCHBERGER, c.d. (v pozn.28), Bd. II, 1931, stápiec 314 - heslo "Altenburger Religionsgespräch"; <sup>32</sup> Jonáš 2,11: "I rozkázal Hospodin rybe a tá vyvrátila Jonáša na suchú zem" - List apoštola Pavla Rimanom 8,30: "A ktorých predurčil, tých aj povolal; a ktorých povolal, tých aj ospravedlnil..." - Priame odkazy, podľa ktorých možno lokalizovať príslušný biblický verš, sú však iba pri niekoľkých citátoch (z nápisov, ktorých je iba na strednom obraze oltára vyše 60, sú niektoré už čiastočne, alebo úplne nečitateľné). - Ako prameň k identifikovaniu citátov je použitý latinský text *BIBLIA SACRA IUXTA VULGATAM VERSIONEM* (3. vyd., Stuttgart 1983) a *Concordantiae Bibliorum Ad Antiquas et Novas Codices Diligenter Collectae et Auctae Opera Theologum Coloniensium*. Coloniae Agrippinae... (1635). Ich preklad uvádzam podľa novšieho slovenského vydania: *BIBLIA. Pismo Sväté Staré a Novej Zmluvy*. (Vyd. Slovenská evanjelická cirkev a.v. v ČSSR v Spojených biblických spoločnostiach, Londýn 1979) a v niektorých prípadoch - ak lepšie vy-stihujú zobrazené, pre porovnanie aj podľa: *NOVÝ ZÁKON*

*Pána a Spasiteľa nášeho Ježiše Krista. Podľa posledného vydání Kralického z roku 1613*. (Reprint, Dillenburg 1991)

<sup>33</sup> Zobrazenie podľa Knihy Sudcov 14,6: "Tu prenikol ho duch Hospodinov a on roztrhol leva ako kozla aj keď nemal nič v ruke" a v nápisu citované slová z verša 14: "...a zo siláka vyšla sladkosť" (Samsonova hádanka: "... Čo je sladšie ako med? A čo je mocnejšie ako lev?").

<sup>34</sup> Slová z listu apošt. Pavla Rimanom 11,20: "... Vylomené boli pre neveru, a ty si obstál vierou. Nenamýšľaj si, radšej sa boj".

<sup>35</sup> Azda z Evanjelia podľa sv. Jána 5,24: "Kto počúva moje slovo a verí Tomu, ktorý ma poslal, má večný život a nejde na súd, ale prešiel zo smrti do života" - príp. tiež Ján 11,25: "Ja som vzkriesenie a život, - kto verí vo mňa, bude žiť, aj keď by umrel."

<sup>36</sup> Olejomalba ležateho obdĺžnikového formátu (60 x 143 cm). - Téma Poslednej večere, už v stredoveku tradične umiestňovaná do predelovej časti oltárov, bola aktualizovaná vzhľadom na jej symbolický význam z hľadiska luteránskej koncepcie kultu a našla v protestantskom umení uplatnenie aj ako hlavný obraz oltárneho retábula. (Zobrazenie Poslednej večere výslovné odporúča v r.1530 aj M. Luther: "Wer hie lust hette, tafeln auff den altar lassen zu setzen, der solte lassen das abendmal Christi malen..." - cit. podľa HAEBLER, H.C. von: *Das Bild in der evangelischen Kirche*. Berlin 1957, s.14); - Pozri tiež THULIN, O.: *Der Altar in reformatorischer Sicht*. In: Festgabe für A.D. Müller. Berlin 1961, s.193 n.; - HARASIMOWICZ, J.: *Trešci i funkcje ideowe sztuki śląskiej Reformacji 1520-1650*. Wrocław 1986, s.59 - KRAUSE, c.d. (v pozn.9), s.396;

<sup>37</sup> Olejomalby obdĺžnikového formátu na výšku so skosenými rohmi, identických rozmerov (54,5 x 37 cm). Práve tieto, dosiaľ temer nepovšimnuté obrazy, zachované bez neskorších premalieb, svedčia o kvalitách maliara. Štýlový charakter, kompozícia, kolorit i maliarsky rukopis oboch výjavov naznačujú, že ich autor bol oboznámený s aktuálnymi vzormi nizozemského (rudolfínskeho?) umenia neskorého manierizmu okolo r.1600.

<sup>38</sup> ŠKROVINA, c.d. (v pozn.11), s.212. - Reliéfne maskaróny na bokoch architrávu nad hlavicami (s podobou bradateho muža vpravo a staršej ženskej tváre vľavo) majú zrejme byť portrétmi objednávateľov (strany s ich erbami však potom nesúhlasia). Traduje sa predpoklad, že aj dve okridlené anjelské hlavičky na čelných stranách stĺpových hlavíc (s festónmi zavesenými na volútach) a ďalšie maskaróny, po tri na každej strane (na šatkách obopínajúcich drieky stĺpov), sú portrétmi Thurzových synov (podľa O. Škrovinu Imricha a "Krištofa") a šiestich dcér, čo však pre nedostatok individuálnej charakteristiky dosť stereotypných tvári ťažko posúdiť. - porov. VISEGRÁDI, c.d. (v pozn.23), s.107; - ŠKROVINA, c.d. (v pozn.11), s.212; - Podľa Lombardiniho mal Thurzo z prvého manželstva so Ž. Forgáčovou syna Františka (ktorý predčasne zomrel) a dve dcéry, Zuzanu a Juditu; s A. Czoborovou potom 5 dcér a syna Imricha (ich prvorođený syn

Ján a ďalšie dve dievčatá "v parte zomreli") - LOMBARDINI, c.d. (v pozn.1), s.216.

<sup>39</sup> Olejomalba na plátne, obdĺžnikového formátu na výšku (ca. 380 x 260 cm). Obráz je už v dost zlom stave, viditeľné sú hrubé premalby pri opravách v minulosti. - Porov. naše pozn.51 a 73.

<sup>40</sup> Ospravedlnenie - lat. "justificatio", gr. "dikaiosis", nem. "Rechtfertigung" - z biblických textov (Listy apoštola Pavla Rimanom) v teologickom zmysle spočíva v tom, že hriešny človek sa stane "spravodlivým" pred Bohom. (Podľa Luthrovej interpretácie je ľudská prirodzenosť skazená a človek môže dosiahnuť ospravedlnenie iba vierou, čiže dôverou v Božie milosrdenstvo.) - Podrobnejšie napr. heslo *Rechtfertigung*. In: BUCHBERGER, c.d. (v pozn.28), Bd. VIII, 1936, stápiec 675-680, tam podrobná bibl. (z protest. najmä práce F. Loofsa, 1884 a A. Ritschla, 1888-1890); - BRING, R.: heslo *Justification*. In: The Encyclopedia of the Lutheran Church, Vol. II. Minneapolis 1965, s.1188-1194 (najmä časť 6. In *Luther*, s.1192-1193 a 7. *After Luther*, s.1193); - *Teologický slovník k novej zmluve, I-II*. (ed. G. KITTEL, vybral a prel. J. Grešo). Bratislava 1986, s.187 n. - PESCH, O.H.: heslo *Rechtfertigung / Gerechtigkeit*. In: Neues Handbuch theologischer Grundbegriffe, Bd.4. Basel 1991, s.331-349 (najmä časť 5. *Die Reformation u. das Konzil von Trient*, s.342-345) - tam i ostatná lit.

<sup>41</sup> Z obsiahlej lit. k "Rechtfertigungsbild" L. Cranacha a jeho významu v protestantskej ikonografii novšie: *Kunst der Reformationszeit*. (Kat. výstavy, Staatliche Museen zu Berlin, DDR). Berlin 1983, s.357-360, 402-403; - *Kat. Nürnberg 1983*, c.d. (v pozn.25), s.356, 398-400; - *Von der Macht der Bilder*. Beiträge des C.I.H.A.-Kolloquiums "Kunst und Reformation", Hg. von E. Ullmann. Leipzig 1983 (najmä M.J. Liebmann, s.279 a E. Badstübner, s.332-335); - *Luther und die Folgen für die Kunst*. (Kat. výstavy, Hamburger Kunsthalle). München 1983, s.210-216; - OHLY, F.: *Gesetz u. Evangelium. Zur Typologie bei Luther und Cranach. Zum Blutstrahl der Gnade in der Kunst*. Münster/Westf. 1985; - HARASIMOWICZ, c.d. (v pozn.36, 1986), s.40-44; - Ten istý: *Rola sztuki w religijnych i społecznych konfliktach wieku Reformacji na Śląsku*. Rocznik Historii Sztuki, 18, 1990, s.31-32, 46-47 (tam i ostatná lit.); - Ten istý: *Mors janua vitae. Śląskie epitafia i nagrobki wieku reformacji*. Wrocław 1992, kap. 4.1. *Alegorie Prawa i Łaski*, s.133 n.; - BÜTTNER, F.: "Argumentatio" in *Bildern der Reformationszeit. Ein Beitrag zur Bestimmung argumentativer Strukturen in der Bildkunst*. Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1994, Nr.1, s.23-44

<sup>42</sup> KNOLLE, c.d. (v pozn.25), s.170 n.; - Pozri tiež ostatnú lit. v pozn.40

<sup>43</sup> Je známe, že didaktické diagramy vieroučnej literatúry neskorého stredoveku boli bežne používané v ilustrovaných le-tákoch dobovej "publicistiky" 16. storočia, na rozdiel od scholastiky však aktualizované v priamej súvislosti s dobovou situáciou. Inšpirovali sa nimi i maliari, keď museli tvoriť ob-sahy, ktoré v protestantskom ponímaní dovtedy v obrazoch neexistovali a hľadali pre ich vyjadrenie aj primeranú a účel-

nú formu. Nová protestantská ikonografia sa vytvárala iba postupne. Vychádza z Lutherovho učenia, jeho spisov a káz-ní a musela sa podriadit podmienkam, pre ktoré v maliarstve obrazov chýbala tradícia, čo viedlo k často archaicky pôso-biacemu stvárneniu. Aktualizujú sa mnohé stredoveké motí-vy (aj latinčina používaných citátov z Vulgaty môže napr. na oltároch v nemeckom prostredí byť prejavom programového prihlásenia sa k tradicionalizmu v obrane proti kryptokalvi-nizmu. - HARASIMOWICZ, c.d. v pozn.36, s.76). Archai-zácia formy sa v závere 16. storočia prejavuje všeobecne a prelína s rafinovanou tendenciou "návratu ku gotike" ma-nieristického umenia na prelome storočí. - Porov. Graf ADEL-MANN, G.S.: *Das Fortleben gotischer Ausdrucks- und Be-wegungsmotive in der Kunst des Manierismus*. Tübingen 1954; - SAMEK, J.: *Nawrót do gotyku w sztuce Krakowa pierwszej połowy w XVII*. Folia Historiae Artium 5, 1968, s.71-130; - CHRZANOWSKI, T.: *Neogotyki okolo roku 1600 - próba in-terpretacji*. In: Sztuka okolo roku 1600. Warszawa 1974, s.75-112; - HIPPI, H.: *Studien zur Nachgotik des 16. u. 17. Jh. in Deutschland, Böhmen, Österreich u. der Schweiz*. Das Mün-ster, 28, 1975, s.343-346; - HARBISON, C.: *Reformation ico-nography. Problems and attitudes*. In: Tribute to Wolfgang Stechow (Print Review V) New York 1976, 78-89; - KRUS-ZELNICKI, Z.: *Historyzm i dogmatyzm w sztuce Reforma-cji*. TeKa Komisji Historii Sztuki VI. (1976), s.5-82; - *Von der Macht der Bilder*, c.d. (v pozn.41), s.24; - LÖCHER, K. (Hg.): *Retrospektive Tendenzen in Kunst, Musik und Theologie um 1600*. Pirkheimer Jahrbuch 6. Nürnberg 1991 (najmä refe-ráty B. Deckera, s.9-50 a W. Sparna, s.117-130).

<sup>44</sup> BOHATCOVÁ, M.: *Illustrierte Flugblätter als kulturhistori-sche Quelle der frühen Neuzeit*. Umění, 35, 1987, č.5, s.401-414

<sup>45</sup> Vztahom slova a obrazu v protestantskom umení sa zaoberajú početné práce, z novších okrem už citovaných pozri MI-CHALSKI, S.: "Widzialne słowa" *sztuki protestanckiej*. In: Słowo i obraz. Warszawa 1982, s.185-189 a pozn.43; - WARNCKE, C.-P.: *Sprechende Bilder - sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*. Wiesbaden 1987 (tam i ostatná lit.).

<sup>46</sup> ŠKROVINA, c.d. (v pozn.11), s.212: "Možno povedať, že je na obraze predstavený celý duchovný život kresťana a pri ňom dosvedčujúca sa spasiteľná milosť Otca Nebeského. Okolo obrazov je plno výpovedí zo Starého a Nového zákona a hlav-ných článkov i hesiel dogmatických."

<sup>47</sup> Autori, ktorí opisujú oltár oba posledné nápisy vôbec citujú, tento princíp nepochopili a písmená v nich (A-B-B, resp. A-C-C) obaja zhodne "opravili" na A-B-C. - porov. VISEGRÁ-DI, c.d. (v pozn.23), s.105; - ŠKROVINA, c.d. (v pozn.11), s.212.

<sup>48</sup> KRÜCKE, A.: *Der Protestantismus und die bildliche Dar-stellung Gottes*. Zeitschrift für Kunst u. Wissenschaft, 13, 1959, Nr.1-2, s.59-90

<sup>49</sup> Podľa VISEGRÁDI, c.d. (v pozn.23), s.106

<sup>50</sup> Pavol Kolosenským 2,14: "Aj vás, ...oživil spolu s Ním, keď nám odpustil všetky priestupky a dlžobný úpis, [lat.: Chiro-



graphum decretis] - ktorý s predpismi (zákona) proti nám bol a nám prekážal, vymazal a odstránil, pribíjúc ho na kríž.”

<sup>51</sup> Tmavý, hnedofialový inkarnát Adamovej postavy, najviac postihnuté súvislou prealbou, viedol J. Visegrádiho tomu, že ju považoval za znázornenie čerta, či diabla, ako vraj aj z nápisov vyplýva - VISEGRÁDI, c.d. (v pozn.23), s.107: "...az ördögöt ábrázolja”.

<sup>52</sup> Pavol Kolosenským 2,15: "A obloupiv knížatstva i moci, vedl je na odivu zjavně, triumf slavil nad nimi skrze něj." - ("Na Ňom odzbrojil kniežatstva a mocnosti a vystavil ich verejne posmechu, triumfujúc nad nimi.")

<sup>53</sup> Pavol Efezským 4,8: "Vstoupiv na výsost, jaté vedl vězně, a dal dary lidem." - (podľa novodobého prekladu: "Ale jednému každému z nás daná bola milosť podľa miery daru Kristovho. Preto hovorí: Keď vstúpil na výsost, priniesol koristi, a/ dal ľuďom dary.")

<sup>54</sup> Lukáš 10,28: "To čiň a budeš žit". - Dnes na pravej tabuli pod tým viditeľné "ZC" (podľa VISEGRÁDI, c.d. v pozn.23, s.107: "EC") nedáva zmysel - pôvodne asi "LUC."

<sup>55</sup> Napriek označujúcim nápisom nad hlavami oboch dost zriedkavých perzonifikácií mali autori s určením ich významu problémy (GARAS, c.d. v pozn.23, s.16: "...a másik oldalon ismét két nőalak"; - VISEGRÁDI, c.d. v pozn.23, s.107 ich neuvádza vôbec). Nezreteľný predmet v ruke, na ktorý hľadí Contritio, je podľa nápisu a kontextu kladívko (*malleus*), azda v súvislosti s biblic. textom: Jerem. 50,22-23: "vox belli in terra et contritio magna / quomodo confractus est et contritus / est malleus universae terrae..."; - Srdce(?) vpredu na jej hrudi je netypické (so srdcom, ktoré je sídlom všetkých prejavov vôle a citu, bývalo spodobované dobré a zlé Svedomie) - porov. NOVA ICONOLOGIA del Cavalier Cesare Ripa Perugino (1603). A cura di P. Buscaroli. Prefazione di Mario Praz. Milano 1992, Parte Prima, s.69 (Conscienza).

Ide tu o vyjadrenie Pokánia, ku ktorému podľa luteránskej vierouky (porov. článok XII. De poenitentia v Augsburgskom vierovyznaní) patrí Skrúšenosť, označená ako pocítená hrôza či bolesť (šíp v boku) a výčitky nečistého svedomia - z poznania hriešnych skutkov, ktoré máme na svedomí a ktorými sme porušili povinnosti k Bohu a jeho prikázania: "contritio seu terrores incussi conscientiae agnito peccato". Účinnú ľútosť (t.j. možnosť udeliť rozhréšenie kňazom a odčinenie hriechov uloženou pokutou v katolíckom ponímaní) nahradila Viera sprevádzaná nádejou, že prijme z Kristovej vôle milosť (Gratia) odpustenia hriechov pred Bohom. Hriešny človek sám osebe teda nemôže žiadne zásluhy získať (ako ústredná reformátorská myšlienka o ospravedlnení pred Bohom vierou samotnou znovu vyjadrená): "...altera est fides quae concipitur ex evangelio seu absolute et credit propter Christum remitti peccate et consolatur conscientiam et ex terroribus liberat." - cit. podľa Die Augsbургische Konfession, c.d. (v pozn.24), s.56; porov. Wendtov komentár tamtiež, s.57; - Alegorické ženské postavy (CONSCIENTIA, CONTRITIO) teda priamo korešpondujú s ich pendantmi, znázorňovanými v profilahlej skupine na strane Kristovej pri sv.Jánovi Krstiteľovi (perzonifikácie FIDES, SPES a nápis

EVANGELIUM ABSOLVENS). - Takémuto ponímaniu pokánia zodpovedajú napr. aj verše E. Lániho ("Píseň v zármutku", ca. 1617 - cit. podľa MOCKO, c.d. v pozn.1, s.108):

Popřež mi z milosti,  
Bych hříchy své poznal  
V pokání se pryč bral,  
Pevný u víře zůstal,  
Život věčný dostal.

<sup>56</sup> Z nápadného umiestnenia pomerne markantného spodobenja zajaca (bledej farby, stojaceho na zadných nohách - do kopca uteká lepšie) nie je celkom zrejme, či patrí k baránkovi (Trepeživosť) a teda má symbolizovať Bojazlivosť (bázeň pod ochranu sa utiekajúceho kresťana), alebo je naopak figúrou v negatívnom zmysle (Inconstantia?, Luxuria? - aj v biblických textoch je králik zaradený medzi zvieratá nečisté).

<sup>57</sup> Zrejme Žalm 91,13: "Po levoch a zmijach budeš kráčať, pošliapeš leviča i draka..."; - v lat. preklade podľa Vulgaty však nie "zmijs", ale jednoznačne bazilišek - "super aspidem et basiliscum calcabis, conculcabis leonem et draconem" (Žalm 90,13). - K ikonografii porov. znázornenie na portréte saského kurfirsta Johanna Fridricha v poľnej zbroji, s analogickými motívmi pri nohách (Geisberg, 659 - Obr.10), symbolizujúcimi protiventstvá a úklady jeho nepriateľov (drevorez Lukasa Cranacha ml. vznikol r.1547, keď bol kurfirst porazený a v zajatí cisárom odsúdený na smrť, aby zlomil odpor jeho prívržencov).

<sup>58</sup> Nezreteľný predmet v zdvihnutej pravici by mohla byť aj akási skrinka na almužnu(?), podľa staršieho opisu s plameňom navrchu. - VISEGRÁDI, c.d. (v pozn.23), s.106: "...feltartot jobb kezében szelenczét tartva, a melyben lobogó tűz van."

<sup>59</sup> Okrem primitívneho katafalkového portrétu zachovaného v oravskej hradnej kaplnke a zachytávajúceho palatínovu posmrtnú podobu, napríklad jeho známy kvalitný portrét ako muža v plnej sile, zhotovený r.1607 v Prahe cisárskym dvorným rytcom E. Sadelerom (poprsie v oválnom ráme s kolopisom vymenúvajúcim jeho tituly a funkcie, devízou "V.V.V. / Vivit post funera Virtus." /Cnosť žije i po smrti/ na sokli, latinskou sentenciou a umelcovou signatúrou naspodu: "S. Caes. M.<sup>us</sup> sculptor Egidius Sadeler ad vivum delineavit et DD Pragae MDCVII") - CENNERNÉ WILHELM B, G.: Egidius Sadeler magyar arképei. Folia Archeologica, 1954, s.153-156

<sup>60</sup> VISEGRÁDI, c.d. (v pozn.23), s.107 chlapca nespomína, iba muža a ženu, ktorým alegorická postava podľa neho dáva almužnu; za portréty ich však nepovažuje. - Je dost pravdepodobné, že by tu mohlo ísť o zobrazenie palatína v podobe niektorej biblickej postavy, čím by sa vysvetlil aj jeho exotický odev; do úvahy potom prichádzajú mnohé - napr. stotník Kornelius v Cezarei, "nábožný a bohobojný s celou svojou rodinou", ktorému sa zjavil anjel (Skut. apošt. 10: "Tvoje modlitby a almužny vstúpili pred tvár Božiu a Boh sa rozpomenu na ne ...").

<sup>61</sup> Trojdielna štruktúra medailónov v podstate zodpovedá princípom, zaužívaným v dobovej emblematicke, zrodenej v 1.pol. 16.storočia. Aj tu nájdeme vždy nadpis (*lemma* - inskripcia,

sentencia, devíza), vlastné zobrazenie (*ikon*) - s tým, že prameňom pre znázornenie namiesto sentencie vysvetľujúcej jeho kontext (*subskripcia* - epigram, krátky verš) tu je odkaz na všeobecne známy písomný prameň - biblický citát, ktorý je jeho teologickou explikáciou (ten je často zdvojený, odkazujúci na príslušné pasáže, viažúce sa k jednotlivým zobrazeným motívom v Starom i Novom zákone). V 17. stor. sa potom začnú používať aj skutočné emblémy, preberané z knižných vydaní (Junius, Camerarius, Rollenhagen, Arndt, Bruck, Sambucus, atď.). - O používaní emblémov v protestantskom umení v tejto súvislosti bližšie SCHARFE, M.: *Evangelische Andachtsbilder. Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes*. Stuttgart 1968, s.244-245; - PEIL, D.: *Zur "angewandten Emblemantik" in protestantischen Erbauungsbüchern*. Heidelberg 1978; - BIAŁOSTOCKI, J.: *Kompozycja emblematiczna epitafiów śląskich XVI wieku*. In: *Ze studiów nad sztuką XVI w. na Śląsku i w krajach sąsiednich*. Wrocław 1968, s.77-93; - POKORA, J.: *Słowo i obraz w programie ideowym protestanckich kazalnicy śląskich*. In: *Słowo i obraz*. Warszawa 1982, 156-162; - HARASIMOWICZ, c.d. (v pozn.36), s.48-49 a ostatná lit. v pozn.

<sup>62</sup> Pre nečitateľnosť nápisov sa nedá zmysel presnejšie určiť (Videnie mládenca Samuela?)

<sup>63</sup> Podobenstvo o hrnčiarovi - Jeremiáš 18: "... Ajhla, ako je hlina v rukách hrnčiarových, tak ste vy v mojej ruke, dom Izraela." - Pavol Rimanom 9,21: "... či nemá hrnčiar práva a moci nad hlinou?" - ("Zdaliž hrnčiar nemá moci nad hlinou, aby z jednotejného truple udělal jednu nádobu ke cti, a jinou k potupě?").

<sup>64</sup> Žalm 80: "Rozrývá ho diviak z lesa a spása poľná zver" - Matúš 7,6: "Nedávajte svätého psom, ani nehádzte svojich periel pred svine, aby ich snád nezašliapali nohami a obrátia sa neroztrhali vás..."

<sup>65</sup> E. Láni napr. takto opisuje posledné chvíle zomierajúceho palatína: "Za tím jak se mu dávalo potěšení proti smrti, řekl: Ja jsem se všecken vůli Boží zpusťil, nechať se mnou učiní, jakž ráčí." (cit. podľa MOCKO, c.d. v pozn.1, s.56). - Zobrazenie v medailóne ikonografiou nadväzuje na tradičnú tému "ars moriendi", od neskorého stredoveku rozšírenú v celej Európe prostredníctvom traktátov (Joannes Gerson a po ňom ďalší). Jednotlivé motívy dobrého umierania sú známe z početných sérií grafických ilustrácií týchto literárnych diel - SZABŁOWSKI, J.: *Ze studiów nad ikonografią śmierci w malarstwie polskim XVII wieku*. Przegląd Powszechny, 51, 1934, t.201; - SCHREIBER, L. - ZIMMERMANN, H.: heslo *Ars moriendi*. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. (O. Schmidt, Hg.) Bd.I. Stuttgart 1937; - RUDOLF, R.: *Ars moriendi. Von der Kunst des heilsamen Lebens u. Sterbens*. Köln - Graz 1957; - HAHN, K.: *Ars moriendi*. In: *LCI - Lexikon der christlichen Ikonographie*. (E. Kirschbaum, Hg.) Bd.1. Rom - Freiburg - Basel - Wien 1968, s.187-188; - CHARTIER, R.: *Les arts de mourir, 1450-1600*. Annales 31, Paris 1976, No.1; - WŁODARSKI, M.: *Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI w*. Kraków 1987.

<sup>66</sup> GARAS, K., c.d. (v pozn.23), s.77; - po nej opakujú tiež GÜNTHEROVÁ, c.d. (v pozn.23, 1955), s.160; - MENCLOVÁ, c.d. (v pozn.13), s.91 a ďalší. - Jakub Khien, asi syn miestneho zlatníka Jána Khiena, je v Banskej Bystrici doložený v r.1600-1617 (v nie celkom jasných súvislostiach je v prameni z r.1623 na Orave spomínaný aj akýsi maliar Jozef Khien); - KEMÉNY, L.: *Khien Jakab besztercebányai festő*. Múvészeti, 1911, s.47; - GARAS, c.d., s.136; - dosiaľ nepreskúmaný je jeho hypotetický príbuzenský vzťah k ďalšiemu maliarovi tohto mena, Hansovi Jacobovi Khienovi (Khin), dvornému maliarovi arcibiskupa Juraja Lippaya (v r.1667-72 doložený vo Viedni, Bratislave a Eisenstadte).

<sup>67</sup> Jób Zmesskal de Domanovec sa potom druhýkrát oženil s Annou, rod. Szentiványi. Zomrel 80-ročný až v r.1632, pochovaný je v leštinskom evanj. kostole (krížik nad jeho kľachiacom postavou v Brezovici je pramaňovaný až dodatočne). - *Zmeškalové z Domanovic. Něco ku genealogii šlechtických rodin slovenských*. Slovenské noviny - príl. Světozor, (Viedeň) 1859, č.21.

<sup>68</sup> Problematikou protestantských maľovaných epitafov 17. storočia na Slovensku sa podrobnejšie zaoberajú iba rkp. diplomové práce M. Novotnej (1981) a R. Melicherčíkovej (1994), obhájené na Katedre dejín umenia FFUK v Bratislave.

<sup>69</sup> Maľba temperou na dreve, ca. 200 x 104 cm; pohyblivé krídla 200 x 46 cm. Nápis naspodu predely: "DEPIN. IACOB. KHIEN. NEOSOL. - REN. THOM. NANKE 1853"; - SZENDREI, J.: *A Magyar viselet történeti fejlődése*. Budapest 1905, s.71-73, fareb. repr. Tab.V; - GARAS, K., c.d. (v pozn.23), s.77, 116 - tam i ostatná staršia lit.; - GÜNTHEROVÁ, c.d. (v pozn.13, 1955), s.160, 164; - *Súpis pamiatok na Slovensku I*. Bratislava 1967, s.222.

<sup>70</sup> Podobné znázornenia triumfálneho motívu sprievodu Krista sú známe už od začiatkov reformácie (porov. napr. pravú stranu titulnej ilustrácie letáka "Triumphus Veritatis" H.F. Freiermuttera, vyd. v Zürichu r.1524 - reprod. v *Kat. Nürnberg 1983*, c.d. v pozn.25, s.221-222). Ikonografia kompozície na epitafe v Brezovici je analógiou zobrazenia identického námetu v strednom reliéfe známeho tzv. Hasištejnsko-lobkovického oltára z r.1573, ktorého autor, pražský "Perlhefter" F. Idenfelder sa inšpiroval antverpskou grafickou predlohou (ilustrácia "Patientiae Triumphus" zo série, ktorú podľa kresieb Martena van Heemskercka z r.1559 zhotovil rytec Dirck Volkertsz. Coornhert) - reprod. v *Kat. Berlin 1983*, c.d. (v pozn.41), s.86-87; - KONEČNÝ, L.: *Staronové poznatky o Hasištejnsko-lobkovickém perlovém oltáři*. Umění, 1990, č.6, s.504-508.

<sup>71</sup> Nápis kompletné cituje SZENDREI, c.d. (v pozn.69), s.71-73.

<sup>72</sup> Tieto časti epitafu mohli byť dielom aj iného autora - je známe, že zostavovaním textov, ich vpisovaním do hotových obrazov, ako aj maľbou heraldických a kaligrafických motívov sa zaoberali skôr špecialisti.

<sup>73</sup> Epitaf podľa signatúry v r.1853 renovoval košický maliar Tomáš Nanke (Manke). Thurzovský oltár po prenesení do Nepálu iba doplnili dedikačným nápisom; rozsiahlejšie neodobor-

né premalby detailov, dnes viditeľné najmä na jeho strednom obraze sú zrejme až neskoršie (19.-20. stor.). Mohli vzniknúť pri stavbe nového kostola, alebo pri oprave oltára po poškodení požiarom v r.1888 (počas obnovy krovu na veži sa od blesku zapálili aj vence pri oltári, požiar však zavčasu uhasil farár Polerecký: "V chráme našli plno dymu, robotníkov omráčených a na oltári oheň. Šťastie, že hneď prišli a oheň zhasili, ináče bol by zhorel cenný oltár." - ŠKROVINA, c.d. v pozn. 11, s.213). Väčšia obnova kostola bola podľa nápisu nad vchodom v r.1924. (Porov. aj našu pozn.51)

<sup>74</sup> Olejomaľba na dreve, 103 x 88 cm. - Vyradený obraz sa z kostola sv.Kataríny v Großenhain dostal do muzeálnej zbierky v Drážďanoch, kde bol pri nálete vo februári 1945 zničený. - HENTSCHEL, W.: *Denkmale sächsischer Kunst. Die Verlust-*

*te des zweiten Weltkrieges.* Berlin 1973, č.383 na s.130 - ako "Allegorie des christlichen Glaubens" (tam i staršia lit.).

<sup>75</sup> HENTSCHEL, c.d., s.130

<sup>76</sup> Príklady jej rozšírenia v grafike a maliarstve uvádza CHRZANOWSKI, T.: *Działalność artystyczna Tomasza Tretera.* Warszawa 1984, s.45-51, obr.1, 4-6.

<sup>77</sup> Voľne cit. podľa PANOFSKY, E.: *Albrecht Dürer.* Princeton 1955, s.30-31, 175

<sup>78</sup> Platí to aj neskôr - ako príklad uvedme hoci (na rozdiel od obrazov Thurzovho oltára) maliarsky nezávadný pamätný obraz z 18. storočia v Necpaloch, spomínaný v našej pozn.20 *Fotografie z archívu Pamiatkového ústavu v Ban. Bystrici (č.1) a Bratislave (č.2) a archívu Ústavu dejín umenia SAV (č.3-6, 9, 12). Ostatné reprodu. autor*

## Der Altar des Grafen Thurzo aus dem Jahre 1611 und seine protestantische Ikonographie

Graf Georg Thurzo von Bethlenfalva (1567-1616), der Erbobergespan des Oravaer Komitats, war einer der reichsten Magnaten in damaligen Ungarn. Im Jugendalter hat er an den Kämpfen gegen den Türken teilgenommen, seit dem Jahr 1598 wurde er zum Hofrat des Kaisers Rudolf II. Nach der Beendigung der Militärkarriere hat er sich weitere Verdienste besonders mittels seiner diplomatischen Aktivität im Interesse des Habsburger Hofes erworben. Er hat seine Stellung des prominenten Magnaten des Landes in der Gesellschaft bedeutend befestigt, als er im Jahre 1609 zum Palatin von Ungarn und Vizekönig wurde.

Zu Thurzos öffentlichen Funktionen hat auch der universelle Überblick gehört. Außer den weitverzweigten Familienverbindungen und personellen Kontakten, die er bei den diplomatischen Reisen im Ausland angeknüpft hat, stand er auch in dem Schriftverkehr mit vielen bedeutenden Persönlichkeiten der Politik und Intelligenz (Jakob König von England, Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen, Karl d.Ä. von Zerotin u.v.a.). Es hat sich auch seine Korrespondenz mit den Professoren der Wittenberger Universität, des Zentrums der lutherischen Reformation, aufbewahrt, wo er die begabten Jünglinge zur Akademiestudien schickte (in Wittenberg hat auch sein einziger Sohn Imrich studiert, der im Jahre 1615 zum Rektor der Universität erwählt wurde).

Bedeutend war auch Palatins Tätigkeit als Mäzene, wobei er vor allem das Literaturschaffen und den Buchdruck, das Herausgeben der Originalwerken sowie Übersetzungen der ausländischen Autoren unterstützte. Wie der Magnat mit der humanistischen Ausbildung besaß er eine reiche Bibliothek, wo er außer Werken des überwiegend religiösen und literarischen Charakters auch die Arbeiten aus dem Gebiet des Rechts, der Medizin und den Naturwissenschaften aufbewahrt hat. Sein Hof auf dem Schloß zu Bytča hat zu den bedeutendsten Kultur- und Ausbildungszentren in damaligen Ungarn gehört.

Dominant war auch Thurzos tiefe Frömmigkeit. Als der eifrige Anhänger der Reformation hat er sich aktiv in damaligen Konfessionsstreiten engagiert. Er hat sich für die Einigung der

Reformkirche in Ungarn bestrebt und ihre orthodoxe Orientierung der lutherischen Richtung durchgesetzt. Sein Bestreben war mit der Synode in Žilina im Jahre 1610 vollendet, deren Schlußfolgerungen zu bedeutungsvollem Grenzpunkt wurden, als die evangelische Kirche der Augsbургischen Konfession auch bei uns organisatorisch konstituiert und von dem Machtbereich der katholischen Bischöfen und kirchlichen Instanzen unabhängig wurde. Der erste evangelische Superintendent war Thurzos Hofprediger und Beichtvater, der Bytčauer Pfarrer Eliáš Láni (1570-1618), der ein erudierter Theologe war (es sind auch seine slowakischen Verse bekannt).

Das Zentrum der Güter der Familie Thurzo und Palatins Sitz war das Renaissanceschloß von Bytča, das Franz Thurzo in Jahren 1571-74 aufrichten ließ. Georg Thurzo hat das Werk seines Vaters fortgesetzt und im Jahre 1601 ließ er in dem Areal von Bytča den sog. Traupalast bauen und dekorieren. Nachdem er im Jahre 1606 auch die Burg Orava in das Erbgut gewonnen hat, ist er zu ihrer umfangreichem Umbau zugetreten. Der Burgpalast wurde zur luxuriösen und komfortablen Adelsresidenz umgebaut und die kostspieligen Adaptierungen wurden mit dem Bau der neuen Schloßkapelle gekrönt.

Die Dominante der Kapelle stellte etwa 10 Meter hoher Holzaltar aus dem Jahre 1611 vor, dessen neun Bilder im Einklang mit Thurzos protestantischer Orientierung in der synthetischen Form die Grundprinzipien der Lutherschen Lehre von der Rechtfertigung des Sünders ausdrücken. Außer der Repräsentation des Donators stellte der Altar gleichzeitig auch seine "bildliche Glaubensbekenntnis" dar. (Thurzos Erben, die schon zum Katholizismus konvertiert sind, haben den Altar im 18. Jh. der evangelischen Adelsfamilie Justh nach Necpaly im Komitat Turiec geschenkt, wo er bis heute in der Kirche aufbewahrt wird.).

Der Altar als Gesamtheit präsentiert das einheitliche Vorhaben, das mit dem Auswahl des Themas der Auftraggeber festgelegt hat. Autor seines Ideenprogramms mußte aber irgendwelcher hochgelehrte protestantische Theologe sein.

Das Thema des Altars "*Speculum Justificationis*" drückt eine der grundsätzlichen Fragen der Lutherschen Interpretation der Heiligen Schrift und den Grundartikel der evangelischen Theologie aus, die seit den Reformationsanfängen (vgl. der IV. Artikel "Von der Rechtfertigung" des *Confesio Augustana* aus dem Jahre 1530) frekventiert wurde. Auch später ist sie aktuell geblieben, wovon die Werke der vielen Theologen zeugen, die sich mit ihr in Disputen, Universitätsthesen, Predigten, usw. beschäftigt haben. Nach dem Katalog aus dem Jahre 1610 hat auch Georg Thurzo mehrere Buchausgaben der mit der Rechtfertigungsfrage zusammenhängenden Werke in seiner Bibliothek gehabt, keine von ihnen aber blieb aufbewahrt. Der unmittelbare Zusammenhang einer der konkreten, dieser Problematik gewidmeten Schrifte, mit der Art ihrer Äußerung im Hauptbild des Thurzo-Altars konnte bisher nicht festgestellt sein.

Es ist fast unmöglich, den Programm des Altars ohne die Identifizierung der konkreten schriftlichen Quelle vollständig zu entchiffrieren. Seine komplexe Rekonstruktion bleibt darum als Aufgabe für die folgenden Forschungen. Unser Beitrag soll ein Versuch der Analyse seiner einzelnen Komponenten auf Grund der heutigen Kenntnissen der zeigmäßigen Problematik und der Identifizierung mindestens annähernden Sinnes der dargestellten Motive sein. Er will auf diese Weise zur Eingliederung dieses außergewöhnlichen Werkes in den Kontext aus der kulturgeschichtlichen, kirchlichen und künstlerischen Hinsicht.

Fach- und Topographieliteratur erwähnt den Altar in Necpaly als kultur-historisches Werk, bedeutend vom Gesichtspunkt der Schlüsselstellung der Persönlichkeit des Auftraggebers, als bei uns vereinzelt Beispiel anspruchsvolleren, protestantisch ausgeprägter Ikonographie, und als der authentische Beleg der künstlerischen Entwicklung am Anfang des 17. Jahrhunderts. Die Bibliographie zum Altar ist relativ umfangreich; keiner der Forscher hat sich mit ihm aber ausführlicher beschäftigt. Die älteren Beschreibungen sind nicht vollständig und seine Ikonographie wurde bisher nicht bearbeitet.

Der Altar setzt sich aus dem architektonisch gegliederten dreiteiligen Retabel mit der Predella und dem Aufsatz, der auf der Altarmensa hingestellt ist. Der ganze mittlere Teil des Hauptbildes ist auf den Seiten mit Säulen von den schmaleren festen Altarflügeln getrennt. Auf beiden Seitenflügeln befinden sich je zwei Gemälde ein unter dem anderen (Prophet Jonas und Samson, Sündenfall und Gekreuzigte Christus), mit entsprechenden Bibelzitat in den Aufschriftrahmen gewechselt. In der Mitte der Predella befindet sich das Gemälde "Das Abendmahl" mit zwei kleineren alttestamentarischen Szenen auf beiden Seiten. Im Giebel ist das Aufsatz mit dem Gemälde "Jüngstes Gericht" und mit zwei Familienwappen auf den Seiten (die vom Graf Georg Thurzo und seiner Gemahlin Elisabeth, geborene Czobor de Szent-Mihály).

In dem Altarganzen dominiert die Malerkomponente und die Inskriptionen; die Holzschnitzerdekoration ist auf zwei Statuenpaare im Giebel und die Relieffornamentik mit Maskaronen auf den Knäufen und Säulenschaft der Säule (für die Porträts des Palatins, seiner Gemahlin, ihrer Söhne und 6 Töchter gehalten) reduziert.

Die kleineren Bilder stellen die eindeutig festgelegten biblischen, in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts üblichen Themen dar. Charakteristisch ist auch ihre Bezeichnung mit den entsprechenden Zitaten, mit denen sie in den Intentionen der protestantischen Kunst eine Bedeutungseinheit bilden. Der ikonographische Schwerpunkt wird aber von dem zentralen umfangreichen Bild (380 x 260 cm) gebildet, oben mit der bezeichnenden Überschrift SPECULUM IUSTIFICATIONIS, der sich seinem Inhalt und seiner Form nach den gebräuchlichen ikonographischen Schemen entzieht und in der zeitgenössischen Kunst keine Analogie findet. In der einzigen Komposition sind hier syntetisch die komplexen Thesen der Lutherschen Interpretation der Lehre von "der Rechtfertigung des Menschen durch den Glauben", d.h. aus der Gnade Gottes, mittels des Glaubens an Christus.

Als Vorbild und eigentlich einige bekannte Bearbeitung dieses Themas gilt hier die berühmte Komposition von Lucas Cranach d.Ä. "Gesetz und Gnade: Die Rechtfertigung des Sünders" aus dem Jahre 1529. Die Abbildung auf dem mittleren Gemälde des Thurzo-Altars unterscheidet sich aber wesentlich von beiden Fassungen (der sog. Gothaer und Prager) der Cranachschen allegorischen Gestaltung dieses Themas. Die lateinischen Aufschriften und biblische Zitate sind als integraler Bestandteil der Komposition direkt in das Gemälde hineingeschrieben; ihr dogmatischer Inhalt wird mittels der abgebildeten Motive illustrativ wortwörtlich und ohne jede Narrativität weitergegeben. Zur expliziten Äußerung der schwer darzustellenden Begriffe und deren gegenseitigen Beziehungen wird die traditionelle, noch mittelalterliche Diagrammform benutzt.

Die figuralen Motive und Aufschriften entwickeln die (in der protestantischen Ikonographie typische) Antithese und die Bedeutungssymmetrie der gegenüber abgebildeten Motive: Evangelium und Gesetz, ewiges Leben und Tod, Verzeihung der Sünde und Verdammung, Erlösung durch den Christus Erlösers auf einer und das Gericht mit den Sündern und die Buße auf der anderen Seite, wo die Menschheit durch die Gestalt Adams repräsentiert wird. Die Gegensätzlichkeit der Motive aus dem Alten und Neuen Testament ist auch mittels der Konfigurationen der Symbolfiguren und Motive um den Hl. Johannes d.T. und den Propheten Moses anschaulich ausgedrückt und um vier Rundmedaillons des emblematischen Charakters in den Ecken der Komposition ergänzt.

Autor der Altarbilder ist nicht bekannt. Es ist nötig, ihre Zuerkennung dem Maler J. Khien aus Banská Bystrica, tradiert in der Literatur, auf Grund des Vergleichs mit seinem einzigen aufbewahrten Werk (Bildepitaph in Brezovica aus dem Jahre 1600) als unbegründet zurückzuweisen. Der Malerstil und der Gesamtcharakter der qualitativ besseren, von dem niederländischen Manierismus beeinflussten Altarbilder führt uns zur Voraussetzung, daß der Thurzo-Altar als Gesamtheit auf Thurzos Bestellung in einem der damaligen Kulturzentren entstehen konnte und zu uns nur importiert wurde.

Genau wie die Verfasserschaft der Gemälde, es bleibt bisher auch die Frage des Urhebers des Ideenprogramms des Altars (besonders der Titelabbildung auf seinem Zentralgemälde) of-



fen. Es ist bisher unmöglich, eindeutig festzustellen, ob es einer der gelehrten lutherischen Theologen aus Thurzos Umkreis sein konnte, oder ob sein Prototyp schon früher in einer der entfernten protestantischen Regionen (Sachsen, Prag, bzw. Schlesien?) entstand und im Jahre 1611 als vollendete Vorlage nur übernommen und aktualisiert wurde.

Es ist doch sicher, daß die Komposition des Zentralbildes "Speculum Justificationis" auch in der graphischen Form existieren mußte, wie die Illustration zu einer bisher unbekanntem theologischen, im Druck veröffentlichten Schrift. Als Beweis dient unsere Feststellung ihrer späteren wörtlichen Benutzung, schon ohne die Aufschrift - im Tafelbild "Allegorie des christlichen Glaubens", der angeblich erst um das Jahr 1660 in Sachsen entstand (der Bild wurde im Jahre 1945 vernichtet, es hat sich nur seine Photographie aufbewahrt).

Der Thurzo-Altar "Speculum Justificationis" ist das bedeutendste unter den Werken der bildenden Kunst, die auf direkte Bestellung diesen Magnats entstanden. Dank seiner künstleri-

schen Qualität und ikonographisch anspruchsvollem Programm unterscheidet es sich wesentlich von allen anderen aufbewahrten Malerwerken, die während seines Lebens realisiert wurden. Auch das deutet an, daß es um eine außerordentliche Tat ging, der er sonderbare Bedeutung beigelegt hat.

Die Gemälde des Altars, die stilmäßig zur damals aktuellen manieristischen Ansicht inklinieren, reflektieren die zeitgenössische Situation der Kunst auf der Wende der zwei Stilepochen, trotz der Wirklichkeit, daß seine Zentralkomposition Speculum Justificationis das typische Beispiel für ein Werk ist, bei welchem sich die Probleme der künstlerischen Form in den Hintergrund zurückgezogen und dem moralischen Didaktismus den Platz überlassen haben. Die Vereinigung des Wortes im Bild und die Konstruktion solcher komplizierten Allegorien, die sich bemühen, auf synthetische Weise im Rahmen einer Abbildung die hauptsächlichsten theologischen Dogmen zum Ausdruck zu bringen, ist aber für die protestantische Kunst dieser Epoche charakteristisch.

## The Fallen City of Man (Urban Vision in the Image of Ruins and Labyrinths)

Udo KULTERMANN, *New York*

Laymen as well as experts are mutually uninformed when it comes to understanding the meaning of cities.<sup>1</sup> Symbolic values are essential in the conception, creation, and development of cities, as cities are, among all works of art, those in which man is most involved: he lives in them, he shapes them and is shaped by them. Cities are art forms which most powerfully determine the daily life of human beings and urbanism is the most important, but at the same time the least understood of all art forms. The fact is that today our cities are primarily determined by technological and scientific expertise, not to speak of the impact of economic forces and the power of real estate. Symbolic considerations are in most cases excluded.

In regard to urbanism, ruins had a very special significance in the late 18th and early 19th Centuries.<sup>2</sup> Hidden meanings and subconscious realities manifested in the are only slowly being recognized. Often these urban images are seen in lost civilizations such those in Egypt, Greece and Rome. Several cities, for example Pompej and Herculaneum, excavated in the 18th Century surprisingly resemble destroyed cities in the 20th Century turned into ruins by modern warfare.

Artificial ruins around 1800 were a fashionable building type in the context of parks and gardens and became perverse attractions in a feudalistic society. Some of the most famous examples are William Chamber's Roman Arch in Kew Garden as well as other ruins built in Rome, Berlin, Warsaw and Vienna.

Artificially built ruins in the context of late 18th Century society took on meaning in terms of important political transformations. The fashion to build ruins became so powerful that famous buildings were

depicted as ruins in paintings. Two examples are the Bank of England by John Soane in London in a painting by Joseph Michael Gandy and the Louvre in Paris in a painting by Hubert Robert. John Constable painted the ruins of Stonehenge, and one of the major themes of the German painter Caspar David Friedrich were the ruins of Gothic monasteries. Often seen in alien landscapes, they were signs of a nostalgic longing to restore the old faith which had fallen in ruins.<sup>3</sup>

The French philosopher Voltaire related ruins and nature's destructive powers to the equally destructive powers in the development of human society. His *Poème sur le désastre de Lisbonne* of 1756 was about the 1755 earthquake of Lisbon which had destroyed the city. But Voltaire went far beyond the actual event. He came to the conclusion that, in comparing what nature does to men, "...men do still more harm to each other on their little molehill than nature does to them".<sup>4</sup> Molehill here is used as a metaphor for the total human civilization which will later be taken up in a very different context by Dostoevsky in his *Notes from Underground* of 1864, which symbolized the frightening vision of man living in an underground labyrinth and helpless to interfere with his own ideal visions. Caves and grottos are another frequent topic in painting, landscape architecture and literature around 1800.<sup>5</sup>

In the same years many poets gave extensive evidence in terms of ruins, caves and underground cities which expressed the emotional reality of the period. Among the are Coleridge, Byron, Hugo and Novalis. *Kubla Khan* by Samuel Taylor Coleridge gives a vision of an underground "pleasure dome".<sup>6</sup> In Novalis' novel *Heinrich von Ofterdingen* a cave is described as the vision of a city under the earth.<sup>7</sup>



1. Giovanni Paolo Pannini: *Ruins with Temple of Antonius and Faustina*, c. 1730. (Indianapolis Museum of Art. William Ray Adams Memorial Collection)

In his *Le feu du ciel* of 1829 Victor Hugo envisions the old cities of Sodom and Gomorrah.<sup>8</sup> And Byron's book *Childe Harold* fully articulates the theme of a decaying city incorporated in the image of Venice. In his third poem *Ode on Venice* the city disappears in the sea:

*Oh Venice! Venice! when thy marble walls  
Are level with the waters, there shall be  
A cry of nations o' ver thy sunken halls,  
A loud lament along the sweeping sea.*<sup>9</sup>

The collapse of a total city can be seen in Edgar Allan Poe's poem *The City in the Sea* of 1831, originally entitled *The City of Sin*, which is a vision of a decaying city disappearing into the ocean.<sup>10</sup> Strongly influenced from biblical sources in language and content, specifically Chronicles, Kings and Daniel

describing the doomed city of Babylon, Poe gives his own 'modern' version of a city that sinned:

*Lo: Death has reared himself a throne.  
In a strange city lying alone  
Far down within the dim west,  
Where the good and the bad and the worst  
and the best  
Have gone to their eternal rest.  
There shrines and palaces and tower  
(Time-eaten towers that tremble not!)  
Resemble nothing that is ours.  
Around, by lifting winds forgot,  
Resignedly beneath the sky  
The Melancholy waters lie.*

Following this first stanza Poe envisions the disappearance of the domes, spires, kingly halls, Baby-



2. Caspar David Friedrich: *Klosterruine Eldena bei Greifswald*, 1824/25. (Nationalgalerie Berlin)

lon-like walls, shrines, all becoming invisible under the water, which, in its symbolism, takes everything back to its origin. Bettina L. Knapp in her interpretation of the poem comes to the conclusion: "For Poe, therefore, the fate of the sunken city is neither punishment nor reward. The city has left the terrestrial region and gone to an abode buried beneath the moving waters, that is, the ocean of eternity."<sup>11</sup>

Whether the water can be identified with the "spiritual water of inner man", as she suggests, remains questionable, but water definitely reoccurs in the vision of another American poem about a doomed city which has the title *The Waste Land*. Part IV of Eliot's masterpiece which is entitled *Death of Water*, envisions a modern decaying city:

*Phlebas the Phoenician, a fortnight dead,*

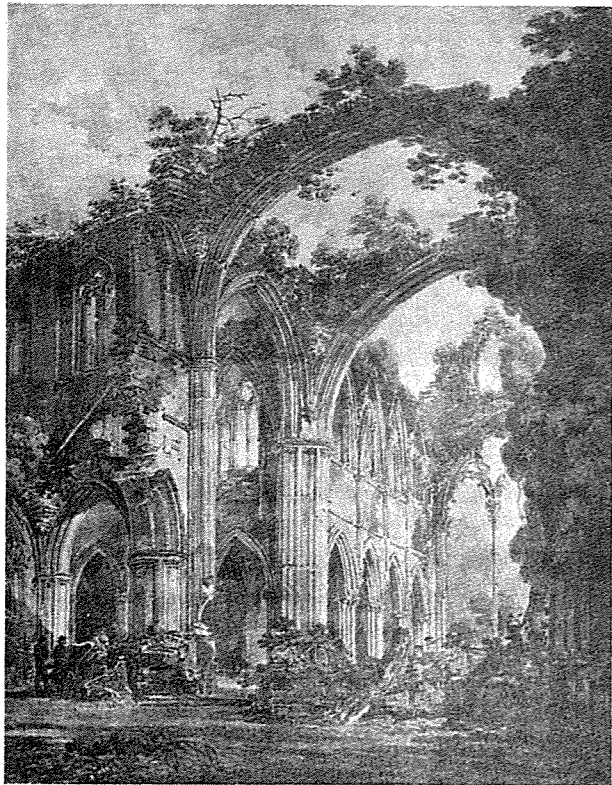
*Forgot the cry of gulls, and deepsea swell  
And the profit and loss.  
A current under sea  
Picked his bones in whispers.  
And he rose and fell  
He passes in stages of his age and youth  
Entering the whirlpool...<sup>12</sup>*

Poe was not only instrumental for Eliot's modern vision, he also influenced European authors who wrote about dead cities, among them Georges Rodenbach's *Bruges-la Mort* of 1892, D'Annunzio's *La Citta Morta* of 1898 and Thomas Mann's *Death in Venice* of 1912. Rodenbach's book had an equivalent in Fernand Khnopff's painting *La ville abandonnée* of 1892.<sup>13</sup>





3. Roger Fry: *Rome, the Forum of Constantine*, 1931



4. J.M.W. Turner: *Interior of Tintern Abbey*, 1794. (Victoria and Albert Museum, London)

The most extreme contrast to the lofty vision of a city in Heaven from earlier centuries appears in Fedor Dostoevsky's novel *Notes from Underground* of 1864 which went beyond the earlier labyrinthian visions of Novalis, Coleridge and Poe.<sup>14</sup> Dostoevsky

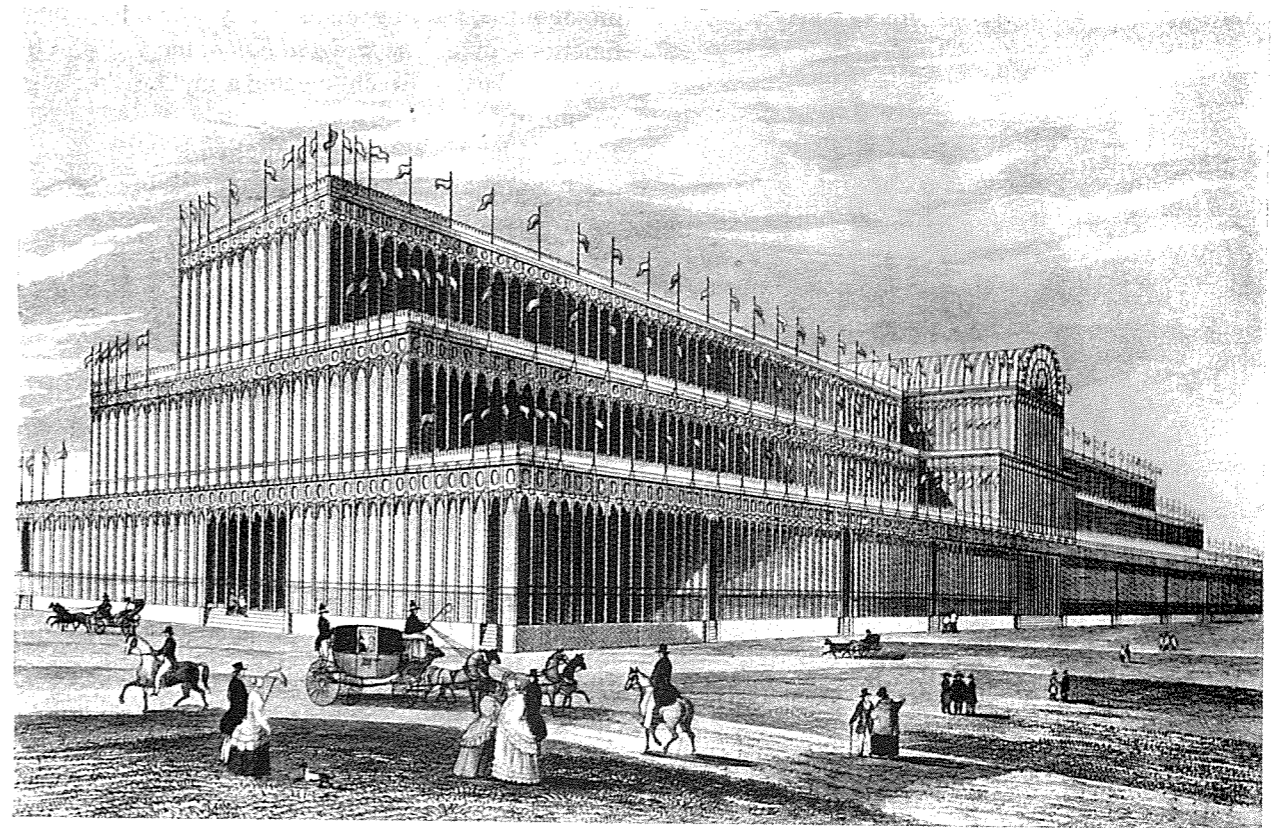
creates a prototype of modern man named "underground man" who becomes part of the vocabulary of contemporary culture. Like Hamlet, Don Quixote, Don Juan and Faust in earlier centuries, he has become one of the literary archetypal creations.<sup>15</sup>

*Notes from Underground* was partly written in parody to Chernyshevsky's novel *What Is To Be Done* of 1863, in which the vision of a Crystal Palace was described as the incarnation of an utopian socialist society.<sup>16</sup> Dostoevsky rejected this image and replaced it with radical opposition, the mousehole and the anthill, a perspective which views the world from the utmost lowest point. The vision of an architectural image has, in Dostoevsky's work, been reduced to the most radical extreme: *A toast to my whole under the floor: And he follows with: I've been listening to your words through a crack for forty years, while sitting in my whole under the floor.*

In contrasting his own position with the utopian vision of a Crystal Palace Dostoevsky writes: *Try to understand: if, instead of that palace, there were nothing but a chicken house, and I had to crawl into it to get out of the rain, I couldn't call it a palace just out of gratitude, because it kept me dry. You may laugh and say for that purpose it makes no difference whether it is a chicken coop or a palace. I'd agree with you of the only purpose in life was keeping from getting wet.* Dostoevsky goes on to say: *But suppose I decided that keeping dry is not the only reason for living and that, while we're at it, we'd better try and live in palaces? That's my wish and my choice. You'll change it only when you manage to change my preferences. By all means, do so if you can. But, in the meantime, allow me to distinguish between a chicken coop and the palace.*<sup>17</sup>

Dostoevsky then makes the important distinction between utopian vision and the recognition of reality: *Let's assume now that the crystal palace in nothing but a pipe dream, that the laws of nature don't provide for it, that I dreamed it up, in my stupidity, influenced by certain old, irrational habits of thought that are common among my generation.*

Labyrinthian visions continue to appear in major literary achievements of the 20th Century, for example Marcel Proust's *À la recherche du temps perdu*, Kafka's *The Burrow*, James Joyce's *Ulysses* and T.S. Eliot's *The Waste Land*.



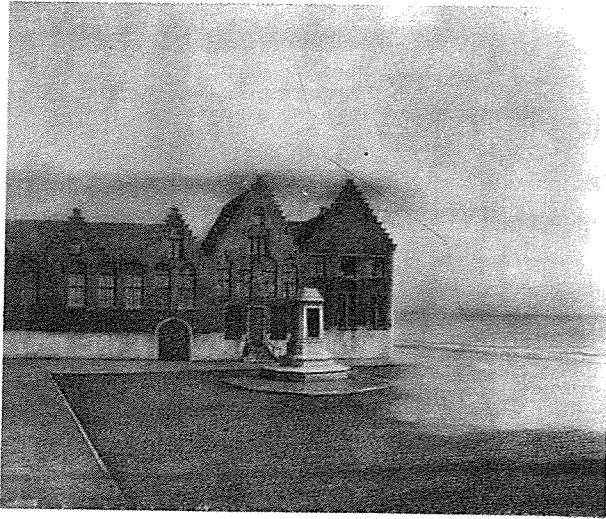
5. Joseph Paxton: *The Crystal Palace, London*, 1851

In his *Remembrance of Things Past* Marcel Proust refers on many levels to city images of the past, including Sodom and Gomorrah, which he incorporates into a modern labyrinthian vision.<sup>18</sup> In *The Burrow* Kafka describes in detail, like Dostoevsky before in a first-person narrative, the construction and use of an underground structure which Kafka obviously related to himself, his mood and his attitude toward the world. The labyrinth in Kafka's novel represents man and his work. The construction can be seen as the writing of the novel itself, as well as the life of its writer, until the end, until death: *Between that day and this lie my years of maturity, is it not as if there were no intervals at all them: I still take long rests form my labors and listen to the wall, and the burrower has changed his intention anew, he has turned back, he is returning from his journey, thinking he has given me ample time in the interval to prepare for his reception. But on my side everything is worse prepared for than it was then; the great burrow stands*

*defenseless, and I am no longer a young apprentice, but an old architect.*<sup>19</sup>

In James Joyce's *Ulysses* several historic roots are merged into a complex and labyrinthian panorama of the city of Dublin. Jean Paris interpreted *Ulysses* this way: *The novel is indeed built like the labyrinth conceived by Daedalus, with sudden angles, detours, deviations...* Related to the story of Odysseus by Homer and incorporating all the subsequent variations on the theme by Vergil, Ovid, Dante, Shakespeare, Racine, Tennyson, and d'Annunzio, Joyce created a contemporary myth of his heroes Dedalus and Bloom, a reincarnation of Greek and Jewish mythology in the image of the modern city. Jerusalem reappears in Leopold Bloom's vision of the Heavenly Jerusalem of the Zionists.<sup>20</sup>

In *The Waste Land* under the leitmotif "Unreal City" T.S. Eliot articulates the interconnections between old and new urban visions:



6. Fernand Khnopff: *Une ville abandonnée*, 1904. (Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles)



7. Louis Daguerre: *Ruins of Holyrood Chapel*. (Walker Art Gallery, Liverpool)

*Falling Towers*  
*Jerusalem*  
*Athens*  
*Alexandria*  
*Vienna, London*  
*Unreal.*<sup>21</sup>

The modern city in Proust, Kafka, Joyce and T.S. Eliot, is a city conceived as a labyrinth, one with many levels of historical memory and layers of its

protagonists, but in general, a city which no longer functions. In his *The rise and Fall of the City of Mahagonny* Bertold Brecht created a mythical modern version of a city of sin which inevitably falls. In scene 1 of the play his meaning is implied:

*Why, though, do we need a Mahagonny?*  
*Because this world is a foul one*  
*With neither charity*  
*Nor peace concord,*  
*Because there's nothing*  
*To build any trust upon.*<sup>22</sup>

Most of these imaginary modern cities incorporate the mythical past and many generations of accumulated memories that encompass the mountains of God and the tower of Babel, the Heavenly Jerusalem and Roma Quadrata. The modern city is the incarnation of ages and mythical realities interwoven into a labyrinth in which one layer is intertwined with all the others, creating a kaleidoscopic universal evil panorama.

There are basic differences between viewing the world from the lowest possible perspective and seeing it from lofty projections of radiant cities dominated by machinery and a social order in which the divergent energies between various groups are assumedly brought into harmony. These urban visions by Antonio Sant'Elia and Le Corbusier, which dominated the architecture debate in the first decades of this century, are questioned today.<sup>23</sup>

There are writers like Paul Scheerbart and architects like Bruno Taut and Mies van der Rohe who opposed Dostoevsky's visions and instead followed Chernischevsky's vision of a liberated human society. In his first book *Das Paradies, die Heimat der Kunst (Paradise, the Homeland of Art)* of 1889 Scheerbart wrote about buildings and cities of glass as symbols for a new mankind. While parts of Scheerbart's visions are based on the utopian tradition of Morus, Campanella, Rabelais and Swift, there are also differences. Scheerbart projected his visionary dreams into reality. His intention was to provide the tools for an actual transformation into 20th Century architecture and urbanism.<sup>24</sup>

In 1914 Bruno Taut built a pavilion for the glass industry in which the symbolic ideas of Paul Scheerbart were made visible. Taut also articulated his



8. James Wines: *Indeterminate Facade Project*, Houston (1975)

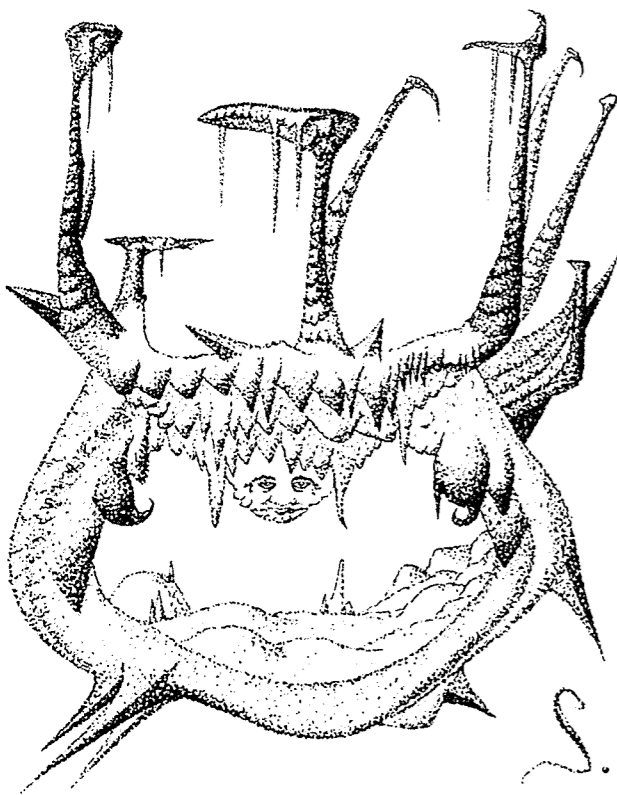
dreams of glass and its symbolism in an architectural play *Der Weltbaumeister (The World Architect)* which depicts a building as the major acting element. As in old times, Scheerbart and Taut saw architecture in relation with cosmic forces. "The building" represents the all encompassing power of building a new world. Mies van der Rohe's early works are visions of glass which represent a new sensibility toward the invisible. But it was still a material that dominated the vision - the total freedom of human interaction had yet to be achieved.

Scheerbart's cities were early anticipations of an urbanism of a new type. The French painter Yves Klein designed cities that were based on less than glass. He envisioned cities constructed with the ele-

mentary materials, air, fire and water. He wanted to build a new type of city, one in which freedom for a new sensibility and creativity would be inaugurated. While the mystical element of these visions cannot be overlooked, architecture here is conceptualized in an invisible form. Yves Klein's goal was to create total freedom, one in which man is in the center, a freedom which no longer adheres to the limitations of visibility.<sup>25</sup>

One of the necessary challenges in building cities is to make what appears visible invisible to the extent that only creative technology can achieve and at the same time make the invisible visible to the extent that only the imagination of the artist can achieve. Long ago Asian philosophers contended that





9. Paul Scheerbart: Illustration from *Jenseitsgalerie* (1907)

the visible world was created to correspond to the 'real' world which is invisible, and that everything we see is only a symbol of its original model. Even though since Plato western thinking has been dominated by this concept only today do we begin to recognize that such a concept can be shared by East and West, by contemporary poets and contemporary city planners; it encompasses the total range of human experience and can unite society and culture as indispensable elements of man in harmony with his environment. Culture is, as it has been in the past, the integration of social, economical and political aspirations into a mutually accepted system of values.<sup>26</sup>

The outdated 'modern' concept that buildings and cities are nothing else than physical objects and thus technically to be manipulated, that they are only materialistic entities in their very nature is false.

Man's ideals envision a world according to symbols are as significant as the practical and functional considerations to transform them from a state of conceptual imagination into concrete reality. Today's energies beyond the physical are of specific significance, as practical common sense and the technologically dominated illusions distracted our perception of reality much too long. The more a newly constituted perception of man in his totality, encompassing the required emotional visions as well as the practical necessities is recognized, the more the shape in which our cities are conceived, built and experienced will improve.

To a small extent some actual urbanistic projections, such as those by Kenzo Tange, Arata Isozaki, Aldo Rossi, Frank Gehry, Gottfried Boehm and Rob Krier point in this direction. They are based on both the immaterial realities of human ideals and the physical necessities to translate them into buildings, squares streets and cities. The large plaza in the center of the World's Fair in Osaka of 1970 was conceived as an 'invisible monument', to be experienced and used rather than just seen. It was created by the interaction of human beings in a given space rather than mere physical structures and architectural elements.<sup>27</sup>

Isozaki's Tsukuba Center of 1982 was a further example in which multiple sets of visible and invisible elements constituted a total new and complex environment. A painting by Isozaki went so far as to envision the center in ruins suggesting the fate of the future of our cities and buildings. The Tsukuba Center in ruins is a very different vision than those late-18th Century visions of a fallen society. Is this rather fall and decay in terms of the cruel reality of our time - destruction of wars. To overcome this reality war has to be faced as a challenge, and it will have to be faced as architecture and urbanism in its symbolic totality, not only in its technological aspects. Understanding the meaning of cities and their inner hidden reality may provide the necessary insights to conceive and build them in a humane way and to prevent their destruction.

#### NOTES

- <sup>1</sup> The topic is discussed in further detail in: KULTERMANN, U.: *Visible Cities - Invisible Cities*. St. Louis 1988, with bibliography.
- <sup>2</sup> HUBERT, Chr.: *The Ruins of Representation*. In: *Idea as Model 3*, IAUS, ed. by Richard Pommer, New York 1981
- <sup>3</sup> McFARLAND, Th.: *Romanticism and the Form of Ruin*. Princeton 1981
- <sup>4</sup> MASON, H.: *Voltaire. A Biography*. Baltimore 1981, p.80. See also: BESTERMAN, Th.: *Voltaire et Le Désastre de Lisbonne, ou, La Mort de l'optimisme*. Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, Geneva 1956.
- <sup>5</sup> A general study about literary metaphors of cities is: SCHORSKE, C.E.: *The Idea of the City in European Thought: Voltaire to Spengler*. In: *The Historian and the City*, ed. by D. Handlin and J. Burchard. Cambridge, MA 1963.
- <sup>6</sup> FRUHMANN, N.: *Coleridge. The Damned Archangel*. New York 1971
- <sup>7</sup> HASLINGER, J.: *Die Ästhetik des Novalis*. Königstein 1981
- <sup>8</sup> HUGO, V.: *Oeuvres poétiques*. Ed. by P. Albouy, Paris 1964, Vol.1, p.591
- <sup>9</sup> KESTING, M.: *Negation und Konstruktion*. In: *Positionen der Negativität*, ed. by H. Weinreich. Poetik und Hermeneutik VI, Munich 1975, p.367-392
- <sup>10</sup> BASLER, R.: *Poe's 'The City in the Sea'*. *The Explicator* IV, item 30, February 1946; - CLOUGH, W.O.: *Poe's 'The City in the Sea Revisited. Essays on American Literature in Honor of Jay B. Hubbell*. Ed. by Clarence Gohdes. Durham 1967; - CLAUDEL, A.M.: *Mystic Symbols in Poe's 'The City in the Sea'*. In: *Papers on Poe. Essays in Honor of John Ward Ostrom*, ed. by Richard P. Veler. Springfield, Ohio 1972. - Plato had already written in *Timaios* about a city which disappears in the ocean (Atlantis).
- <sup>11</sup> KNAPP, B.L.: *Edgar Allan Poe*. New York 1984, p.77
- <sup>12</sup> McELDERRY, B.R.: *T.S. Eliot on Poe*. *Poe Newsletter* II, April 1969
- <sup>13</sup> PETRICONI, H.: *Das Reich des Untergangs. Bemerkungen über ein mythologisches Thema*. Hamburg 1958; - Baudelaire's poem *Reve parisien* refers to the ancient Babel: *Babel d'escalier et d'arcades*  
*C'était un palais infini,*

*plein de bassins et des cascades  
tombent dans l'or mat ou bruni...*

BAUDELAIRE, Ch.: *Les Fleurs du Mal. Oeuvres complètes*. Ed. by Y. Le Dantec. Paris 1954; - References to Babel can also be found in Victor Hugo's *Notre Dame de Paris* of 1831 and Gustave Flaubert's *Madame Bovary* of 1857. - See: PIKE, B.: *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton 1981, p.49 and 55; - GIROUARD, M.: *Cities and People*. London 1985, p.344-346; - gives further examples of the image of Babylon in 19th Century painting and literature.

- <sup>14</sup> FRANK, J.: *Dostoevsky. The Stir of Liberation 1800-1865*. Princeton 1986
- <sup>15</sup> JACKSON, R.L.: *Dostoevsky's 'Underground Man' in Russian Literature*. The Hague 1958
- <sup>16</sup> CHERNYSHEVSKY, N.: *What Is To Be Done*. New York 1961
- <sup>17</sup> DOSTOEVSKY, F.: *Notes from Underground. White Nights. The Dream of a Ridiculous Man*. New York 1980, p.120-121
- <sup>18</sup> FRANK, E.E.: *Literary Architecture. Essays Toward a Tradition*. Berkeley 1979
- <sup>19</sup> SUSSMANN, H.: *Reflections on Kafka's 'The Burrow'*. *Glyph* I, 1977, p.119
- <sup>20</sup> STANFORD, W.B. - LUCE, J.V.: *The Quest for Ulysses*. New York 1974, p.225
- <sup>21</sup> SULTAN, S.: *Ulysses, The Waste Land, and Modernism*. Port Washington, N.Y. 1977
- <sup>22</sup> BRECHT, B.: *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*. Boston 1976, p.33
- <sup>23</sup> MARTIN, M.W.: *Futurist Art and Theory*. Oxford 1968
- <sup>24</sup> KULTERMANN, U.: *Paul Scheerbart und die Architektur im 20. Jahrhundert*. In: *Handbuch des Bauwesens*. Stuttgart 1963
- <sup>25</sup> KULTERMANN, U.: *Dynamische Architektur*. Munich 1959
- <sup>26</sup> PARKES, G. (ed.): *Heidegger and Asian Thought*. Honolulu 1987
- <sup>27</sup> HERRON, R.: *Invisible Architecture: Japan's Arata Isozaki*. *Lotus* 6, 19.

Photo courtesy: Indianapolis Museum of Art (1) - Joerg P. Anders, Berlin (2) - Sotheby's, London (3) - The British Council, London (5) - A.C.L. Bruxelles (6) - Site, New York (8) - Stadtbildstelle Leverkusen (9)

#### Pád mesta. (Ruina a labyrint ako vízia osudu mesta)

Tvorba miest predstavuje druh umeleckej činnosti, silno podmienujúcej bežný život človeka, pritom zo všetkých foriem umenia je urbanizmus snáď najmenej pochopený. Naše mestá sú podmienené predovšetkým technologickými a vedeckými, resp. ekonomickými aspektami - úvahy o symbolických hodnotách sú vo väčšine prípadov vylúčené. Podnietený negatívnym obrazom súčasných miest zameriava sa autor štúdie na skúmanie zdrojov deštruktívnych asociácií obrazu miest.

Špecifické miesto obrazu ruiny v umení konca 18. a 19. storočia vidí v súvislosti s uvedením deštruktívnych síl prírody, predovšetkým však v paralele k dôležitým politickým transformáciám vo vtedajšej spoločnosti. Rovnako príznačným motívom vtedajšieho umenia boli labyrinty a grotty, vyjadrujúce "emocionálnu realitu doby". Odrážali predstavu o nevyhnutnosti zániku mesta, onoho stelesnenia hriechnosti, ponímaného v biblickom až mytologickom kontexte, pričom špecifickú rolu

očistenia, resp. návratu k prvopočiatkom zohrával obraz vody - potopa, či zánik vo vlnách oceánu (napr. E.A. Poe).

Vízie pro futuro, predvídajúce premenu človeka v súlade so životnými podmienkami (napr. Dostojevského "podzemný človek"), vysvetľuje Kultermann v súvislostiach polarítity medzi pozitívnym obrazom vízií utopických socialistov (perspektíva sveta z nadhľadu) a kritikou týchto utópií zo strany pochybujúcich realistov (perspektíva sveta pri pohľade zdola), pričom ako príklad uvádza postoje Černyševského a Dostojevského.

Ďalej sleduje labyrintické vízie v literárnych dielach 20. storočia a konštatuje: "Moderné mesto Prousta, Kafku, Joyce a T.S. Eliota je mestom ponímaným ako labyrint, s mnohými rovinami historickej pamäti a vrstvami svojich protagonistov, no vcelku mesto, ktoré už nefunguje." Je to moderná verzia hriešneho mesta predurčeného k pádu, k zániku, lebo "...nieť v ňom dobra, ani zmierlivosti, ...ničoho, o čo by sa mohla oprieť viera" (Brecht). "Moderné mesto je inkarnáciou vekov a mýtických skutočností, votkaných do labyrintu, v ktorom jedna vrstva je pospätaná so všetkými ostatnými, vytvárajúc kaleidoskopickú panorámu všeobecného nešťastia".

Tento obraz tvorí protiklad k vznešeným projekciám ideálnych miest stelesňujúcich sociálny poriadok - obrazom, ktoré poznáme z prvých desaťročí nášho storočia (Sant'Elia, Le Corbusier) a ktoré sú dnes spochybnené. Umelci, ktorí nasledovali v 20. storočí Černyševského predstavu oslobodenej ľudskej spoločnosti, sa snažili presadiť svoje vízie do skutočnosti (Scheerbart, Taut, Mies). Špecifickú rolu v týchto víziách, kde architektúra bola výrazom kozmických síl, zohrávali stavby zo skla, predstavujúceho "novú senzibilitu voči neviditeľnému". Rozvi-

nutie tejto koncepcie možno nájsť v návrhoch Y. Kleina - "architektúra je tu konceptualizovaná v neviditeľnej forme. Cieľom ...bolo vytvoriť úplnú slobodu, ktorej stredobodom je človek, sloboda, ktorá už viac nepodlieha obmedzeniam viditeľnosti".

Koncepcia viditeľného sveta ako sveta vytvoreného podľa vzoru iného, "skutočného" sveta - predstava, ktorú poznáme z diel ázijských filozofov, a ktorú si vďaka Platónovi osvojilo i západné myslenie - by sa podľa Kultermanna mohla stať zjednocujúcim prvkom: "obsahuje celý rozsah ľudskej skúsenosti a môže zjednotiť spoločnosť a kultúru ako prvky podstatné pre harmóniu človeka s prostredím".

Modernistický koncept mesta ako súboru (technicky manipulovateľných) fyzických objektov sa ukázal ako chybný. Rovnako dôležité ako praktické a funkcionálne úvahy sú symboly. Symboly sprítomňujú svet ideálov, sociálnych, ekonomických a politických aspirácií. Naša vnímavosť bola pridlho rozrušovaná technologickými ilúziami. Uznatie novo konštituovanej percepcie človeka v jeho celostnosti, zahrnujúcej citové vízie rovnako ako praktické potreby, prispieje k zdokonaleniu podoby našich miest. Týmto smerom do istej miery ukazujú niektoré aktuálne urbanistické projekty (Kenzo Tange, Arata Isozaki, Aldo Rossi, Frank Gehry, Gottfried Boehm, Rob Krier), v ktorých sa nemateriálne skutočnosti ľudských ideálov, rovnako ako fyzické potreby, premietajú do podoby stavieb, námestí, ulíc a miest. "Pochopenie významu miest a ich vnútornej skrytej reality môže poskytnúť potrebný vzhľad preto, aby sa plánovali a stavali humánnym spôsobom a aby sa predišlo ich deštrukcii", uzatvára U. Kultermann.

## ARS 1/1994

Journal of the Institute for History of Art  
of Slovak Academy of Sciences

Editor in chief:

Ján Bakoš

Editor:

Jozef Medvecký

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, SK-813 64 Bratislava

Tel./Fax: 07/373-428

## Contents

### STUDIES

**Dušan Búran:** Contribution to the Character of Mural Painting in Slovakia at the Turn of 14th to 15th Century. Mural Paintings in Poniky ..... 1

**Michael Schauder:** Death Indubitability and Salvation Expectation. Albrecht Dürer's Engraving "The Walk" ..... 48

**Ingrid Ciulisová:** Art, Humanism and Politics: The Epigraphic Decoration of the Town Hall at Bardejov ..... 66

**Jozef Medvecký:** Speculum Justificationis. Georg Thurzo's Altar from the Year 1611 and Its Protestant Iconography ..... 78

**Udo Kultermann:** The Fallen City of Man. (Urban Vision in the Image of Ruins and Labyrinths) ..... 103

On the cover:

Detail of the Scene *Nativity of St. John the Baptist* (?) in the northwall of the nave of St. Francis Seraphim church in Poniky, 3rd quarter of 14th century. Foto H. Bakaljarová (to Study by D. Búran)

Published three times a year. Applications from foreign countries through SAP - Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O.Box 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava, Slovak Republic

## ARS 1/1994

Zeitschrift des Instituts für Kunstgeschichte  
der Slowakischen Akademie der Wissenschaften

Leitende Redakteur:

Ján Bakoš

Redakteur:

Jozef Medvecký

Redaktionsrat:

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

Technische Redakteurin:

Eva Koubeková

Adresse der Redaktion:

Ústav dejín umenia SAV

Dúbravská 9, SK-813 64 BRATISLAVA

Tel./Fax: 07/373-428

## Inhalt

### STUDIEN

**Dušan Búran:** Mittelalterliche Wandmalereien in Poniky (Mittelslowakei) ..... 1

**Michael Schauder:** Todesgewißheit und Heilserwartung. Albrecht Dürers Kupferstich "Der Spaziergang" ..... 48

**Ingrid Ciulisová:** Kunst, Humanismus und Politik: Epigraphische Dekorationen des Rathauses in Bardejov ..... 66

**Jozef Medvecký:** Speculum Justificationis. Der Altar des Grafts Thurzo aus dem Jahre 1611 und seine protestantische Ikonographie ..... 78

**Udo Kultermann:** Der Untergang einer Stadt. (Ruine und Labyrinth als eine Vision des Schicksales einer Stadt) ..... 103

Auf dem Umschlag:

Detail der Wandmalerei *Geburt des hl. Johannes d.T. (?)* auf der Nordwand des Schiffes der Kirche in Poniky, 3. Viertel. 14. Jh. Aufnahme H. Bakaljarová (zur Studie von D. Búran)

Die Zeitschrift erscheint jährlich in 3 Heften. Bestellungen aus dem Ausland über SAP - Slovak Academic Press, spol. s r.o., P.O.Box 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava.