

SAP

SLOVAK
ACADEMIC
PRESS spol. s r.o.

ars

ARS

ISSN 0044-9008

1-3/1996

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 Koubeková

Adresa redakcie:

Ústav dejín umenia SAV
Dúbravská 9, 813 64 BRATISLAVA
Tel./Fax: (420) 7-373-428
E-mail: dejumed@savba.savba.sk

Na obálke:

Zápas sv. Ladislava s Kumánom, časť cyklu ladislavskej legendy na sever. stene lode, koniec 14. stor. Kraskovo, kostol ev. a. v. (Foto Th. Leixnerová)

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, Slovak Republic

© SAP - Slovak Academic Press, 1997

Obsah**ŠTÚDIE****Prof. PhDr. Jaromírovi Homolkovi, DrSc. k 70. narodeninám****Ján Bakoš:** Jaromír Homolka - historik stredovekého umenia Slovenska 3**Ivan Gerát:** Naratívny cyklus zo života sv. Ladislava v ikonografickom programe gemerských kostolov 11**Dušan Búran:** *Arma Christi* v kostole sv. Jakuba v Levoči 57**Mojmír S. Frinta:** Some Thought-provoking Musing:
Angevino-Luxemburgian-Corvinian 73**Kaliopi Chamonikolasová:** K některým tradičním aspektům triforiové galerie svatovítského chrámu v Praze 90**Klára Benešovská:** Petr Parléř versus Matyáš z Arrasu v pražské katedrále sv. Víta 100**Ivo Hlobil:** Stavební účty katedrály sv. Víta v Praze dokládají parléře Jindřicha, ne Jindřicha Parléře 112**Alicja Karłowska-Kamzowa:** Dekoracja malarska Godzinek francuskich (mps. 924) ze zbiorów Ossolineum we Wrocławiu 122**Zuzana Všetečková:** Gotické nástenné malby v kostele Nalezení sv. Kříže v Bříství 133**Peter Kováč:** Sv. Trojice z Českých Budějovic Mistra žebráckého Oplakávaní 142**Milan Togner:** Madona z Gelnice – neznámá plastika pozdného krásného slohu 152**Milena Bartlová:** Vývoj českého malířství krásného slohu v pojetí Pavla Kropáčka 156**MATERIÁLY****Jana Šulcová:** Tri kapitoly zo stavebných dejín kaštieľa v Dolnej Krupej 161**Mária Pötzl-Malíková:** Zwei unbekannte Dokumente zum Leben und Werk Franz Xaver Messerschmidts 215**Petr Fidler:** Beiträge zu einem Künstler- und Kunsthändlerlexikon des Donaugebiets – III. Teil 225

Inhalt

STUDIEN

Prof. PhDr. Jaromír Homolka, DrSc. zum 70. Geburtstag gewidmet

Ján Bakoš: Jaromír Homolka – historian of medieval art in Slovakia	3
Ivan Gerát: Der erzählende Zyklus aus dem Leben des heiligen Ladislaus im ikonographischen Programm der Kirchen von Gemer	11
Dušan Búran: <i>Arma Christi</i> in der St. Jakobskirche zu Leutschau	57
Mojmír S. Frinta: Some Thought-provoking Musing: Angevino-Luxemburgian-Corvinian	73
Kaliopi Chamoniokolasová: To some traditional aspects of the triforium gallery of St. Vitus' Cathedral in Prague	90
Klára Benešovská: Matthias von Arras versus Petr Parler im Prager St.-Veits-Dom	100
Ivo Hlobil: Die Rechnungsbücher des Prager Veitsdoms Beziehen sich auf den Parlier Heinrich, nicht auf Heinrich Parler	112
Alicja Karłowska-Kamzowa: Malerische Ausgestaltung eines französischen Stundenbuchs aus der Sammlung Ossolineum in Breslau	122
Zuzana Všetecková: Die gotischen Wandmalereien in der Kirche der Auffindung des hl. Kreuzes in Bříství	133
Peter Kováč: Die Heilige Dreifaltigkeit von České Budějovice des Meisters der Žebráker Beweinung	142
Milan Togner: Madonna aus Gelnica – eine unbekannte Statue des späten „Schönen Stils“	152
Milena Bartlová: Die Entwicklung der böhmischen Malerei des „Schönen Stils“ in der Betrachtungsweise von Pavel Kropáček	156
MATERIALIEN	
Jana Šulcová: Drei Kapitel aus der Baugeschichte des Schlosses Dolná Krupá ...	161
Mária Pötzl-Malíková: Zwei unbekannte Dokumente zum Leben und Werk Franz Xaver Messerschmidts	215
Petr Fidler: Beiträge zu einem Künstler- und Kunsthändlerlexikon des Donaugebietes – III. Teil.....	225

Jaromír Homolka – historik stredovekého umenia Slovenska

Ján BAKOŠ

V roku 1952 bola na Karlovej univerzite v Prahe obhájená dizertačná práca o majstrovi Pavlovi z Levoče. Dizertantom bol vtedy dvadsaťsestročný český historik umenia Jaromír Homolka. Išlo o ojedinelý príklad slovenskej problematiky spracovanej na pražskej katedre dejín umenia. Túto neobvyklú volbu témy však nemožno dávať iba do vzťahu k osobným pohnútkam dizertanta, ktorý prežil svoje detstvo vo Zvolene a hlboký citový vzťah k Slovensku zostal trvalou zložkou jeho ľudskej i vedeckej osobnosti. Keďže výber témy podliehal prinajmenšom súhlasu vedúceho katedry a Homolkovho učiteľa profesora Jana Květa, treba ju chápať v širších dobových súvislostiach. Dizertácia o majstrovi Pavlovi z Levoče nebola totiž iba slovenskou tematikou, bola i prácou o neskorostredovekej problematike. Ako takú je nevyhnutné vidieť ju v dobovom kontexte vrcholiaceho stalinizmu: na pozadí hegemonie tzv. „leninskej teórie dvoch kultúr“, deliaci kultúrne dejiny na ideovo pokrokové a tmárske obdobia. Z hľadiska vulgárneho sociologického determinizmu bolo stredoveké umenie ako umenie religiózne považované za odraz reakčnej ideológie vládnucej triedy. Homolkov „*Mistr Pavel z Levoče*“, primárne motivovaný spomienkami na krajinu detstva, sa tak ocitol v rámci dobového sporu o umenie stredoveku. Stal sa súčasťou úsilia historikov umenia rehabilitovať stredoveké umenie akcentovaním jeho realistických a profánnych

stránok. Jedným z prostriedkov tejto rehabilitácie bolo aj interpretovanie neskorostredovekých majstrov ako do značnej miery duchovne nezávislých osobností, ako protorenesančných individualít, ktorých umenie v nejednom ohľade transcedovalo dobovú ideologickú determináciu a má nadčasovú, všeľudskú, „humanistickú“ povahu. Homolka sa aktívne zapojil do tohto rehabilitačného procesu,¹ pričom umne využil vassariovsko-justiovskú paradigmu dejín umenia ako dejín osobností, pravda, transformovanú Viennenskou školou do podoby osobností ako uskutočňovateľov nadosobného štýlového vývoja. V knižnej monografii o majstrovi Pavlovi, do ktorej vyústil jeho výskum začiatkom šesťdesiatych rokov, dôvodí: „*I když mistr Pavel respektuje náboženské požiadavky a konvence doby, není povaha této ideální složky náboženská, nýbrž spíše ideálne lidská, takže jeho sochy, vytvárají zvláštní výtvarný svet na pomezí náboženského a profánného, skutečného a snové zamýšleného... Pavlův rozchod s pozdní gotikou počíná a jde zevnitř, zevnitř přehodnocuje a překonává organismus, který vnějškově zachovává.*“²

Ale ani pokiaľ ide o spracovanie slovenskej tematiky, nezačínať Homolkova práca na zelenej pažiti. Mohla nadviazať na tradíciu českej historiografie umenia – predovšetkým medievistiky – konštituovanú v medzivojnovom období, ktorá zahrnula do sféry svojho záujmu i staré

umenie na Slovensku. V jadre nadviazala na osvietenskú a romantickú tradíciu, ktorá napriek odlišným historickým osudom vyzdvihovala mimoriadnu blízkosť, príbuznosť, ba kultúrnu spolupatričnosť Čechov a Slovákov. Po osamostatnení Československa sa participácia českých historikov umenia na výskume umenia Slovenska stala na jednej strane prostriedkom osvojovania si umeleckého dedičstva Slovenska, ktorým česki učenci výdatne pomáhali konštituovať slovenské historické vedomie, na strane druhej pragmatickým inštrumentom ideológie jednotného československého národa ako ideového fundamentu spoločného štátu. Po koncepcnej stránke sa Jaromír Homolka mohol oprieť najmä o práce Václava Mencla o stredovekej (predovšetkým románskej) architektúre Slovenska. Mencl v nich veľmi umne skombinoval tri myšlienky: a/ Premisu etnografickej, národopisnej bázy výtvarnej kultúry Slovenska, b/ ideu primátu všeobecného (európskeho), štátne hranice presahujúceho štýlového vývoja, na ktorom umenie Slovenska participovalo, a c/ predstavu veľkých nadštátnych vývinových okruhov, ktoré sa práve na území Slovenska pretínali, čo zakladalo jeho svojráz v porovnaní so situáciou v umení českých zemí. Mencl pritom prenesol na výskum slovenského materiálu veľmi sofistikovanú metodologickú matricu, ktorú český dejepis umenia vyvinul v sútaži s nemeckou historiografiou umenia: Koncepciu vývojového organizmu, ktorý je vďaka svojej polyfonickosti schopný nielen vstrebávať a transformovať vonkajšie podnety, ale i krištalizovať do relatívne samostatnej domácej vývinovej kontinuity ako prejavu participácie na všeobecnom štýlovom vývoji. Táto koncepcia bola evidentne formulovaná ako kritická protiváha maďarskej etatistickej doktríny, podľa ktorej sú dejiny umenia identické s dejinami štátu. Aby bola revízia maďarskej etatistickej interpretácie dejín umenia Slovenska ako súčasti dejín Uhorského štátu úspešná, akcentoval sa empirický, induktívny postup, ktorým na základe analýzy jednotlivých

diel (ba i článkov diel) sa malo dospieť k rekonštrukcii očakávanej vývinovej súvislosti. Achillovou päťou Menclovej koncepcie však nebola ani tak premisa vývinovej kontinuity, v dôsledku ktorej sa neraz konštrukcia prezentovala ako historická skutočnosť, ale skôr predpoklad periférnosti, okrajovosti umenia na Slovensku a z nej plynúci predsudok jeho časového oneskorovania.³

Po koncepcnej stránke sa teda Homolka pri výskume neskorostredovekého sochárstva Slovenska mal o čo oprieť. A skutočne možno povedať, že Homolka v jadre akceptoval Menclovu štýlovo-vývojovú koncepciu výskumu umenia Slovenska i jeho indukcionistický postup. Napriek tomu však hneď od počiatku do nej vniešol mimoriadne závažnú modifikáciu: Práve v dôsledku sústredenia sa na jednu z najvýznamnejších osobností dejín umenia Slovenska a jej vasariovsko-justioskej monografickej oslavu sa vyhol rustikalizačnému výkladu, nebezpečiu podcenenia. Nielen voľbou témy, ale i koncepcne teda rozvinul iniciatívu manželov Menclovcov a zahájil druhú, povojuovú vlnu českého medievistického výskumu umenia Slovenska. Veľkou mierou prispel k tomu, aby sa stredoveké umenie Slovenska stalo regulérnym bádateľským terénom českej historiografie umenia. Prekliesnil a oprávnil tak výskumy celej plejády mladších českých medievistov – Josefa Krásu, Vlasty Dvořákové, Karla Stejskala, Jaroslava Bureša či Milana Tognera – ktorí, pokračujúc v českej indukcionistickej tradícii prehlbovania špeciálnych výskumov a revidovania poznania „zdola“, sa potom sústredili na nedostatočne preskúmané sféry stredovekej nástennej maľby či gotickej architektúry Slovenska. Toto anektovanie umenia Slovenska českou medievistikou však neznamenalo jej imperiálne prisvojenie, ako tomu bolo v prípade nemeckých či maďarských bádateľov. České výskumy stáli na premise umenia Slovenska ako špecifického umeleckého celku a ich úbežníkom aj bolo túto svojbytnosť konkrétnie identifikovať. Že sa pritom na umenie Slo-

venska pozerali takpovediac českými očami, cez prizmu dejín českého umenia, že primárny komparatívny materiálom pre stanovenie slovenskej špecifity bola situácia v umení českých zemí, a že v dôsledku toho vyzdvihovali česko-slovenské umelecké vzťahy, bolo tou minimálnou daňou za enormné prehĺbenie poznania umeleckej minulosti Slovenska.

Pri výskume Pavlovho umenia ako vrcholu umeleckého vývoja na Slovensku kulminujúceho na zlome 15. a 16. storočia narazil Jaromír Homolka na pozoruhodný fenomén: Pavlov „historizmus“, sekundárne použitie sôch 12 apoštolov zo 14. storočia v nadstavci hlavného oltára levočského kostola sv. Jakuba.⁴ V tomto fakte však Homolka našiel dôležitú skutočnosť: Identifikoval „český vliv“, ktorý „se projeví... v Levoči... v cyklu dvanácti apoštola“, a ktorých „slohový pôvod (je) ...česká plastika let osmdesiatých“.⁵ Český impulz pritom neboli, ako zistil Homolka, izolovaným podnetom, ale prejavom trvalejšej súvislosti levočskej umeleckej tvorby s českým a moravským umením. Potvrdenie našiel v Ukrižovaní z levočského kostola sv. Jakuba,⁶ ktoré „souvisí se soudobou plastikou moravskou ... dílnou mistra michelské madony“.⁷ Homolka sa však neuspokojil so zistením intenzívnych kontaktov s českým umením. Išiel o krok ďalej: Dospel k názoru, že pôsobenie českého umenia bolo pri kolíske konštituovania domácej vývinovej kontinuity gotického sochárstva Slovenska. Levočské Ukrižovanie „je jedním z prvních článků umělecké tradice města“, ktorá „pokračuje skupinou Ukrižování v Dravcích a sochou sv. Mikuláše v Levoči“, a ktorú „dovršuje dílna působící zde na konci 14. století“.⁸ A hoci Homolka neskôr modifikuje svoj názor a dospeje k poznatku, že „vývojová línia gotického sochárstva na Slovensku sa ... dnes javí ako neprerušená ... od počiatku 14. storočia“,⁹ že sa teda konštituuje ešte pred príchodom maďarskej vývinovej kontinuity, ktorá v dôsledku západnejších, porýnskych inšpirácií, podnetom českého umenia v druhej polovici 14. sto-

ročia patrí zásluha pri upevňovaní súvislého domáceho umeleckého vývoja.¹⁰ A to napriek tomu, že vplyv pražského parlérovského kamenného sochárstva bol na Slovensku, ako konštatuje Homolka, celkom nevýrazný.¹¹ Identifikovanie dôležitosti českého vplyvu pre sochársky vývoj 2. polovice 14. storočia na Slovensku nezviedlo teda Homolku k jeho absolutizácii. Konštatuje: „Vzápäťi, kolem roku 1400 (bola) česká orientace zmätená“. „Umění krásného slohu ... nepřijímá Levoča písmo, nýbrž spíše prostredníctvím Slezska.“¹² Bol to nielen dôsledok zmenenej politickej situácie v strednej Európe, ale i prejav postupnej aktivizácie slovenských miest pri nadväzovaní kontaktov so svetom.

Homolkou primárnu ambíciu vo vztahu k výskumu umenia na Slovensku teda nebolo identifikovanie stôp českej radiácie. V prvom rade mu išlo o zrekonštruovanie vývinu domácej sochárskej tvorby Slovenska v jeho úplnosti, o pátranie po jej kontinuite. Preto svoju pozornosť rozšíril aj na plastiky 1. polovice 14. storočia. Pri skúmaní vzájomných vztahov medzi jednotlivými sochami tohto obdobia (madon z Ružbáča, Strážok, Úlože a ďalších) sa mu podarilo zistíť, že už pred a okolo polovice 14. storočia sa kladú základy „vznikajúcej domácej tradície“, „kontinuity domáceho vývoja“.¹³ Analýza štýlových prameňov plastík tohto obdobia ho však doviedla i k závažnému všeobecnejšiemu poznatku, ktorý svoju platnosťou presiahol rozmary Slovenska. A práve to bol krok, ktorým Homolka začlenil umenie na Slovensku do širšieho stredoeurópskeho celku ako jeho organickej súčasti. Skonštatoval: „Priebeh dejia, ktorý naznačilo porovnávanie niekoľkých spišských sôch je vo svojich základných črtách charakteristický pre vývoj výtvarného umenia v prvej polovici 14. storočia a v období okolo roku 1350 v mnohých stredoeurópskych krajinách, ležiacich vtedy na okraji veľkých kultúrnych centier, ako napríklad Sliezsko, Poľsko, Čechy, Morava a ďalšie. Podobný priebeh, že totiž sloh vychádza zo Západu a je sprostredkovany Porýnskom,

že však v novom prostredí zapustí pevné korene a stane sa základňou domáceho vývoja ... vzni-kajúcej domácej tradície“.¹⁴ Homolka tu sformuloval všeobecný mechanizmus transformácie slohových podnetov z centier, ku ktorému dochádza v tzv. okrajových oblastiach. Konkretizoval cestu tejto transformácie (ako spoločnú transformačnú stanicu identifikoval Porynie) a charakterizoval úbežník tohto procesu: Bolo ním práve vytváranie domácej tradície. Na konkrétnych príkladoch zistil, že gotické sochárstvo Slovenska sa na tomto dianí aktívne zúčastňovalo. Nie rustikalizácia, ale vytváranie vývinovej kontinuity domácej tvorby je podľa neho základným obsahom procesu osvojovania si vonkajších podnetov. Aplikovanie vývinovej matrice, sformulovanej českou historiografiou umenia v jej zápolení s nemeckou „*kunsthistoriou*“ (myšlienky vývinovej kontinuity a idey postupne vznikajúceho vývinového organizmu) na dejiny umenia Slovenska, vrátane jej intencie čeliť podceňovaniu tohto regiónu, je tu teda nielen evidentné, ale i efektívne.

Homolka, ako sme už konštatovali, využil pri interpretovaní Pavlovho umenia vasariovsko-jus-tiovskú paradigmu monografie o veľkom majstrovi, pravda, v jeho viedensky transformovanej (vývojovej) verzii, ako ju svojho času sformuloval Max Dvořák v práci o umení bratov van Eyck (kde bol geniálny majster interpretovaný ako zavŕšiteľ vývoja). Preto je len logické, že už v publikácii o majstrovi Pavlovi z roku 1961 je načrtnutý i syntetický obraz vývinu neskorostredovekého sochárstva na Slovensku. Homolka v ňom rozlišuje tri vývojové stupne: V prvom, počiatočnom, reprezentovanom oltárom sv. Kataríny v Levoči či mariánskym oltárom v Spišskej Sobote z roku 1464, zohrávalo pri sprostredkovaní kontaktov so západnými umeleckými ohniskami Sliezsko. Druhé štádium začína, podľa Homolku, oltári Vir dolorum (okolo 1480) a Sv. Alžbety (1492) v Levoči a trvá po celé deväťdesiate roky 15. storočia. V tom čase okrem miestnych majstrov na Slovensku pôsobí

rad významných umelcov z cudziny, ktorí prinášajú podnety z významných zahraničných stredísk. Okrem podnetov Krakova (V. Stossa) sú určujúcimi impulzy prichádzajúce z Rakúska a Nemecka. Už vtedy začalo hrať mimoriadnu úlohu švábske umenie, predovšetkým tvorba Gregora Erhardta, a to tak v Košiciach ako aj v Bratislave či Banskej Bystrici. V tretej vývojovej fáze na konci 15. a na začiatku 16. storočia došlo k rozmachu umeleckej činnosti, v ktorej „*se setkaly v pomérne krátkém časovém úseku umělecké prudy různé provenience*“, ale „*převažovaly vlivy švábské ... v souladu se vztahy hospodářskými*“.¹⁵ Vynára sa celý rad výrazných osobností, ako napríklad majster Alexander, sabinovský majster A. N., či prešovský Ján Weiss, aby celý vývoj vyvrcholil osobnosťou majstra Pavla z Levoče.

V jadre sú to už, i keď neskôr značne skoncretizované, ba i modifikované, kontúry syntetického obrazu dejín neskorostredovekého sochárstva na Slovensku, ktorý Homolka definitívne sformuloval v práci „Gotická plastika na Slovensku“. Dejiny tohto umeleckého druhu majú v Homolkovom podaní nie len podobu súvislého, ba progresívneho vývoja, ale i tvar polyfonickej štruktúry so simultánne jestvujúcimi regionálnymi okruhmi. V nich pôsobia početne dielne, medzi ktorými jestvujú čulé vzájomné kontakty, vzájomne ich viažúce do celku. Hoci základom tejto interpretácie je vývojová matrica (autorovi ide v prvom rade o zistenie štýlovej genézy, rekonštrukciu vývojových línii a vývinovej nadväznosti) nemáme dočinenia ani s jej lineárnym, ani odosobneným ponímaním. Homolka veľmi umne skálbil vývojovo-genetické traktovanie s topografickou ideou polyfonického organizmu. Adekvátnie skúmanému obdobiu akcentoval rozhodujúcu úlohu miest i iniciatívu z anonymity postupne vystupujúcich umeleckých individualít. Pôdorysom, na ktorom sa štýlový vývoj odohráva, je sústava relatívne špecifických regiónov s mestskými centrami ako určujúcimi ohniskami diania. Slovensko je sice

uznané za celkový rámec dejín gotického sochárstva, vnútorme je však diferencované na rad relatívne samostatných vývinových okruhov sústredujúcich v mestských centrach (Bratislava, Košice, banské mestá, Spiš s Levočou, Bardejov a Šariš). V nich pôsobia viaceré dielne na cele s výraznými osobnosťami ako uskutočňovateľmi vývoja, takže celkový dejinný obraz má charakter vývinovej polyfónie. Hoci J. Homolka sám s príslovečnou skromnosťou pokladá tento prístup, ktorým spojil výskum „najdôležitejších miest a najvýznamnejších osobností so snahou o určenie hlavných vývojových línii“¹⁶ za púhe „prolegomena“, možno s odstupom viacerých desaťročí konštatovať, že ním zrekonštruovaný dejinný obraz si dodnes zachoval platnosť.

Ale prv, než Homolka stihol skoncipovať syntetický obraz dejín stredovekého sochárstva Slovenska, vyšla publikácia Dénesa Radocsaya „Stredoveké uhorské drevené sochárstvo“.¹⁷ Homolka pochopiteľne pokladal za potrebné sa s touto súhrnnou, slovenský materiál zahrnujúcou prácou podrobne a principiálne vyrovnať. Učinil tak v recenzii „K některým otázkám středoevropské plastiky 15. století“,¹⁸ v rámci ktorej predostrel základné kontúry svojej predstavy o vývoji gotického sochárstva na Slovensku. Zásadne odmietol Radocsayovu premisu Uhorska ako „ucelenej umeleckej oblasti“. Uhorsko sa podľa Homolku členilo „v několik uměleckých okruhů spolu přímo nesouvisejících“. To spolu so skutočnosťou, že najvýznamnejšou a dominantnou časťou bolo práve Slovensko, oprávňuje skúmať stredoveké umenie Slovenska ako špecifický celok. Základom dominantného postavenia Slovenska v rámci Uhorska bol, podľa Homolku, predovšetkým „mohutný rozvoj hornouherských mest“, takže v Homolkovom poňatí umelecký vývoj nie je primárne determinovaný politicky, ako sa domnievajú maďarskí bádatelia, ale ekonomicky. Homolka však zamietol i tradičnú predstavu domáceho imanentného vývoja v jeho maďarskej i slovenskej mutácii. Zároveň sa – proti Pinderovej vízie autochtonnosti nemeckého umenia a jeho hege-

mónie v strednej Európe – priklonil ku koncepcii Theodora Mullera, stredoeurópskeho vývoja ako „siete vzájomných vzťahov“, v ktorej má svoje organické miesto i umenie českých zemí a Slovenska. „Neprerušená a od počiatku 14. storočia ustavične a takmer rovnomerne vzostupná vývojová línia gotického sochárstva na Slovensku“,¹⁹ ktorá je podľa Homolku „*dnes uměleckohistorický fakt zcela nepochybný*“, takže čini z umenia Slovenska umelecký organizmus, teda nevylučuje „intenzívni styky se západnejšími uměleckými centry“.²⁰ A vice versa: Styky so svetom nevylučujú domácu svojbytnosť práve preto, že domáce prostredie bolo schopné vytvoriť vývinovú nadväznosť a na jej základe založiť domácu tradíciu: „Týmto vývojom (dodajme: vývojom kontinuitným) sa Slovensko... včleňuje čoraz organickejšie a plnšie do stredoeurópskych výtvarných súvislostí a ako sa zdá, docieľuje čoraz vyhranenejšiu špecifickosť“.²¹ Toto špecifikum však podľa Homolku nespochívá iba v istom námetovom či formálnom konzervativizme, ale príznačne v špecifickom mieste, ktoré gotické sochárstvo Slovenska zaujímalo „v soudobé středoevropské umělecké topografii ... vytvářející určitou místně příznačnou tvůrčí vertikálu jih-sever“.²² Je to práve táto myšlienka, ktorou Homolka zásadne obohacuje výskum stredovekého umenia Slovenska: Myšlienka, že špecifikum gotického sochárstva na Slovensku spočíva práve v jeho špecifickej roli, ktorú hralo vo východostredoeurópskom regióne ako sprostredkovateľ medzi juhom a severom.

„Tato vertikála z jihu na sever se nám jeví jako jeden z předpokladů relativní svéráznosti a samostatnosti uměleckého vývoje ve východní části středoevropské oblasti a to v rámci obecnější slohové příslušnosti k středoevropskému uměleckému vývoji.“²³ Špecifikum je teda vymedzené ako špecifická geografická rola, ktorá je zároveň predpokladom relatívnej svojbytnosti v rámci prináležitosti k všeobecnému vývoju.

Úloha sprostredkovateľa má však v Homolkovom poňatí dynamický charakter, ktorý zabezpečuje Slovensku aktívnu rolu vo vzťahu k Malo-

poľsku: Vedie z juhu na sever! Celý vývoj gotického sochárstva na Slovensku v 15. storočí sa potom javí ako rozvíjanie, obohacovanie, rozširovanie či komplikovanie tejto základnej vývojovej vertikálnej vedúcej z juhu na sever. Slovensko sa podľa Homolku stalo v poslednej tretine 15. storočia sprostredkovateľom podnetov prichádzajúcich z Viedne (N. Gerhaert) či Norimbergu (V. Stoss), sprostredkovateľom „schopným tieto moderné podnety a vplyvy prijímať a tvorivo ich rozvíjať.“²⁵ „Tým nechceme, pravda, povedať,“ – dôvodí Homolka – „že pokladáme Slovensko iba za územie, kde tieto moderné prejavy zasiahli a zapôsobili a kde nenašli porozumenie a ohlas, že teda chceme popierať kontinuitu tunajšieho lokálneho vývoja a jeho umeleckú závažnosť. Skôr naopak. Práve sila domácej tradície sa stala podmienkou pre to, aby sa cudzie vplyvy prijímali s porozumením a tvorivo... V tomto tvorivom domácom vývoji bola dôležitá spolupráca severu a juhu, pričom juh bol dynamickejší, kým na konzervatívnejšom severe dozreli špecifické lokálne črty úplnejšie.“²⁶ Ako vidíme, nielen sprostredkovanie spojenia juhu so severom je podľa Homolku základom špecifickosti gotického sochárstva Slovenska, ale i naopak: Schopnosť konštituovať a udržovať domácu vývinovú kontinuitu je podmienkou plnenia tejto špecifickej funkcie umenia Slovenska vo východostredoeurópskom regióne na konci stredoveku. „Význam Slovenska“ možno podľa Homolku „hladať aj v tom, že sa na jeho území“ (a dodajme: konkrétnie v diele majstra Pavla) „uskutočnila umelecky dokonalá syntéza oboch vedúcich centier východnej Európy: (gerhaertovskej a pogerhaertovskej) Viedne a (Stossovo) Krakova“.²⁷ K domácej vývinovej kontinuite (ako fundamentu svojbytného celku) a sprostredkovateľskej funkcií medzi juhom a severom (ako základu špecifickosti) sa na samom záveru stredoveku pridružila i schopnosť vytvárať syntézu prijímaných a sprostredkovaných impulzov (ako doklad tvorivej svojbytnosti). „Tak vznikla situácia pre Slovensko celkom jedinečná, mimoriadne priaznivá aj preto, že významná do-

máca výtvarná tradícia a neobyčajný rozmach miest ... dosiahli taký stupeň rozvoja, že krajina bola schopná prijímať tieto moderné podnety a vplyvy a tvorivo ich rozvíjať.“²⁸ Tento viacvrstevný, polyfónny dejinný obraz je rezultátom súhry dvoch faktorov, historicky menlivého a historicky statického, vývojovej participácie a geografickej polohy.

Jaromír Homolka tak na prelome 60. a 70. rokov skoncipoval impozantný, dôsledne zdola vybudovaný panoramatický obraz dejín gotického sochárstva na Slovensku, založený na umnej kombinácii vývojového a geografického prístupu. Nesie v sebe potenciú všeobecnejšej platnosti pre celé stredoveké umenie Slovenska. Je príznačné pre sebäkritickosť a skromnosť dôsledného indukcionistu, ktorý žiadne bádanie nepokladá za definitívne, že sa Jaromír Homolka po viac než dvoch desaťročiach vrátil „K niektorým otázkám kolem mistra Pavla z Levoče“.²⁹ Táto útla, ale mimoriadne hutná štúdia je dôležitá nielen preto, že načrtáva nové možnosti interpretácie Pavlovho umenia, jeho genezy a vývoja, ale i preto, že tu tak-povediac v kocke formuluje stanovisko k „jedné ze základných otázek celkové konceptce či obrazu slovenské pozdné gotické plastiky“ (a dodajme: i stredovekého umenia Slovenska ako celku): „že se pozdné gotické sochařství vyvíjelo v rámci obecnnejšieho stylového pohybu poniekud odlišne např. v Bratislavě, Banské Bystrici, Bardějově nebo v Levoči“,³⁰ t. j. že predstavovalo vnútorné diferencovaný polyfónny organizmus. „V literatúre byly formulované“, konštatuje Homolka, „dva dosti diferencované návrhy na celkové pojetí slovenské pozdné gotické plastiky. Prvý vztahuje ... veškeré umělecké dění ... k předpokládané ústřední vývojové linii, kterou interpretuje ve smyslu souvislého kauzálního vývoje a v níž se snaží najít specifické kvality.“ „Druhý pohled zdůrazňuje více relativní samostatnost a také osobitost jednotlivých výrazně vyhraněných okruhů (podmienených hospodářskou a kulturní situací i ob-

chodnimi spoji apod.) a celkový vývoj hledá spíše v tom, jak se umělecké dění v těchto okruzích realizovalo v celé síti širších a vzájemných vztahů a jak na sebe případně navazovaly.“³¹

Prvý zo spomenutých prístupov (a dodajme: zastávaný pri výskume slovenského stredovekého umenia na slovenskej strane predovšetkým Karolom Vaculíkom)³² postráda, podľa Homolku, základné predpoklady: „Bud existenci jednoho dominujúciho uměleckého ohniska ... anebo integrální spolupráci, která by vedla k určité obecné umělecké jednotě.“ Preto sa jednoznačne prikláňa k druhému prístupu, ktorý zdôrazňuje „rolu tradice ... vícevrstevnosť tvorby a četné vzájemné vztahy jednotlivých škol a středisek ... a více se soustředí na přenášení určitých uměleckých ideí a jejich další život v novém prostředí“.³³ Jaromír Homolka s uspokojením konštatuje, že tento názor získava rastúcu podporu u mladších slovenských bádateľov. Skromne však pritom zamlčal, že on sám bol prvým formulovateľom tohto pluralitného, polyfonického chápania stredovekého sochárstva Slovenska.

POZNÁMKY

- [1] HOMOLKA, J.: *Mistr Pavel z Levoče*. Dizertač. práca, FF UK Praha, 1952; – Ten istý: *Priklad majstra Pavla. Poznámky k hlavnému oltáru v Levoči*. Výtvarný život, 2, 1957, č. 5-6, s. 173-176; – Ten istý: *Mistr Pavel z Levoče. Dějiny a současnost*, december 1959; – Ten istý: *Mistr Pavel z Levoče. Pozdně gotický oltář kostela sv. Jakuba v Levoči*. Praha 1961; – Ten istý: *Levoča – hlavný oltár v kostole sv. Jakuba*. Bratislava 1965; – HOMOLKA, J.- HORVÁTH, P.- KOTRBA, F.- KOTRBA, V.- PAŠTEKA, J.- TILKOVSKÝ, V.: *Majster Pavol z Levoče. Tvorca vrcholného diela slovenskej neskorej gotiky*. Bratislava 1961.
- [2] HOMOLKA, J.: *Mistr Pavel z Levoče*. Praha 1961, s. 23-25
- [3] BAKOŠ, J.: *Český dějepis umění a Slovensko*. Umění, 34, 1986, č. 3, s. 211-228
- [4] HOMOLKA, J.: *Cyklos dvanácti apoštoli z levočského hlavného oltára*. In: Rukopisný sborník k 60. narozeninám J. Květa. Praha 1956, s. 82 n.
- [5] HOMOLKA, c. d. (v pozn.2, 1961), s. 10
- [6] HOMOLKA, J.: *Ukřižovaný v kostele sv. Jakuba v Levoči*. In: Umění vekù. Sborník prof. dr. J. Cibulkovi k 70. narozeninám. Praha 1956, s. 68-75
- [7] HOMOLKA, c. d. (v pozn.2, 1961), s. 9
- [8] Tamtiež.
- [9] HOMOLKA, J.: *Gotická plastika na Slovensku*. Bratislava 1972, s. 338
- [10] Pozri tiež HOMOLKA, J.: *Přispěvek k poznání české plastiky na konci 14. století*. Umění, 7, 1959, s. 107-111.
- [11] HOMOLKA, J.: *Sur l'influence de la sculpture parlérienne en Slovaquie*. In: Mélanges offerts à René Crozet, II. Poitiers 1966, s. 1327 n.; – Ten istý: *Gotická plastika na Slovensku*, c. d. (v pozn.9, 1972), s. 338-339.
- [12] HOMOLKA, c. d. (v pozn.2, 1961), s. 9-10
- [13] HOMOLKA, J.: *Madona z Ponárovcie a jej vztah k niektorým slovenským plastikám okolo a po polovici 14. storočia*. In: Galéria. Staré umenie 3. Bratislava 1975, s. 19
- [14] Tamtiež.
- [15] HOMOLKA, c. d. (v pozn.2, 1961), s. 13
- [16] HOMOLKA, c. d. (v pozn.9, 1972), s. 12
- [17] RADOCSAY, D.: *A középkori magyarország faszobrai*. Budapest 1967
- [18] HOMOLKA, J.: *K některým otázkám středoevropské plastiky 15. století*. Umění, 17, 1969, č. 6, s. 539-573
- [19] HOMOLKA, c. d. (v pozn.9, 1972), s. 338
- [20] HOMOLKA, c. d. (v pozn.18, 1969), s. 543
- [21] Tamtiež.
- [22] HOMOLKA, c. d. (v pozn.9, 1972), s. 338
- [23] HOMOLKA, c. d. (v pozn.18, 1969), s. 543
- [24] Tamtiež, s. 544.
- [25] HOMOLKA, c. d. (v pozn.9, 1972), s. 342
- [26] Tamtiež, s. 346-347
- [27] Tamtiež, s. 347
- [28] Tamtiež, s. 342

[29] HOMOLKA, J.: *K některým otázkám kolem mistra Pavla z Levoče*. Umění, 34, 1986, č. 2, s. 103-106

[30] Tamtiež, s. 105

[31] Tamtiež.

[32] Podrobnejšie o koncepciách dejín stredovekého umenia Slovensku BAKOŠ, J.: *Dejiny a koncepcie stredovekého umenia na Slovensku*. Bratislava 1984.

[33] HOMOLKA, c. d. (v pozn. 29, 1986), s. 105

Jaromír Homolka – historian of medieval art in Slovakia

(Summary)

Jaromír Homolka, professor emeritus at Charles University Prague, is one of the leading specialists in medieval art in Bohemia. Nevertheless, he devoted a great deal of his writings also to medieval art in Slovakia. He is the author of a synthetic monograph *Gothic Sculpture in Slovakia*, Bratislava 1972. The present paper analyzes Homolka's conception of the history of

Gothic art in Slovakia. Homolka interprets Gothic sculpture in Slovakia as an organism that transforms external influences into continuity of internal evolution. In addition, late medieval towns regarded as Slovakia's cultural centers, played a particular role in the region according to Homolka: They mediated artistic gains of the southern parts of Central Europe to its northern parts.

Narativny cyklus zo života sv. Ladislava v ikonografickom programme gemerských kostolov

(poznámky ku vzťahu obrazov k textom)

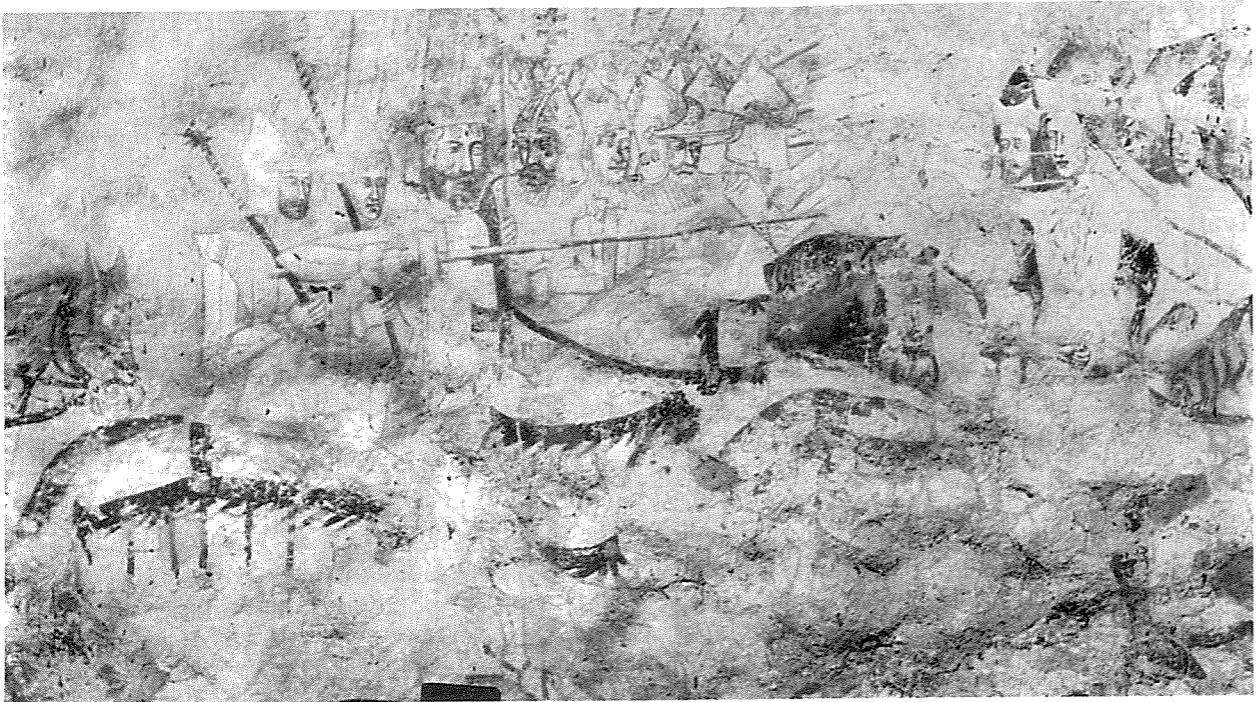
Ivan GERÁT, Bratislava

Čo je „ladislavská legenda“?

Pojem „ladislavská legenda“ sa v umeleckohistorickej literatúre udomácnil ako označenie istého, relatívne pravidelného zoskupenia výjavov zo života sv. Ladislava, ktoré sa často vyskytuje v uhorskej nástennej maľbe 14. a 15. storočia. V tomto zmysle ho používa dnes už klasická práca o stredovekých nástenných maľbách na Slovensku,¹ monografista gemerských nástenných malieb Milan Togner² a ešte i Zsuzsa Lukács,³ hoci práve ona poukázala na odlišný literárnohistorický zmysel tohto pojmu.⁴ Ernő Marosi asi pocítoval podobné rozpaky, keď pre tieto cykly zaviedol označenie *historia*, ktorého nepopierateľná umeleckohistorická elegancia spočíva v tom, že sa dá nájsť priamo pri zobrazení zápasu sv. Ladislava s Kumánom v augsburskom vydaní diela *Chronica Hungarorum* od Jána z Turca, ktoré pochádza z roku 1488 a môže teda slúžiť ako dobový doklad pre tento názov.⁵ Avšak aj slovo *historia* malo v stredoveku iný význam, práve pokiaľ ide o texty⁶ a i slovo *legenda* je – hoci nie priamo v niektorom z ladislavovských obrazov – dobovo doložiteľné.

Vrátme sa teda k otázke významu výrazu „ladislavská legenda“. Kedže adjektív „ladislavská“, označujúci spojenie „legendy“ s uhorským kráľom Ladislavom I. sa nezdá byť zdrojom problémov, musíme sa sústredit na substantív. Čo je „legenda“?

Pôvod slova je jasný: ide o nominatív plurálu latinského gerundíva „legendum“, teda pôvodne o označenie predmetov, ktoré „sa majú čítať“, určených na čítanie. Legendy – hlavne vybrané udalosti zo života svätých – boli pôvodne určené na čítanie počas stolovania v kláštore, alebo – a to je teraz rozhodujúce – počas liturgie. Pôvodná funkcia legiend pritom podmienila i niektoré vlastnosti tohto literárneho druhu, ako napr. používanie ostrých antitetických opozícií s nárokom na absolútну platnosť,⁷ alebo – čo je nateraz ešte dôležitejšie – sakrálné definovanie cnotí hlavnej postavy, teda príslušného svätca. Literárnovedné štúdie, ktorých cieľom bolo spresniť používanie tohto pojmu,⁸ pritom poukázali na rozhodujúcu úlohu sakrálnych momentov v štrukturálnej výstavbe legendy: základom pre tvorbu a recepciu legiend bola viera, poskytujúca vopred pripravený systém kategórií, po-kladaných za pravdivé výroky o bytí a nebytí, dobre alebo zle. Vlastnou náplňou textu sa potom stalo milostiplné stretnutie transcendentného Boha s omilosteným človekom, pričom ani omilostený človek, ani autor legendy nemohli spôsobiť toto stretnutie z vlastnej vôle. Táto črta odlišuje legendu napríklad od hrdinskej povesti. Kedže legenda ako literárny druh sa vyznačuje spomenutou vlastnosťou, mali by túto vlastnosť mať aj obrazy, ak ich chceme i nadalej nazývať „ladislavská legenda“, pretože inak by sme sa zmierili nielen so zmenou média, teda so zme-



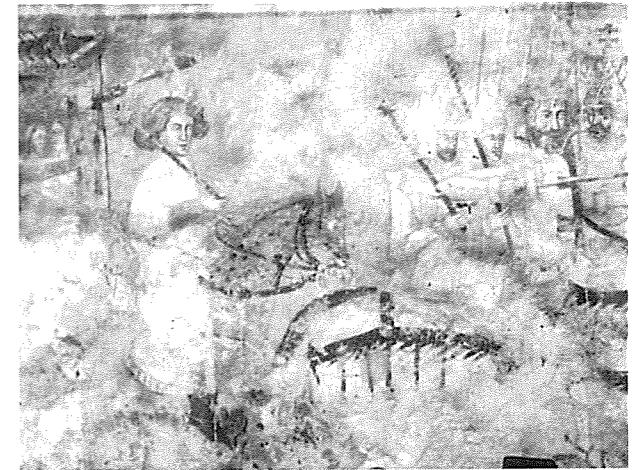
1. Kraskovo, sv. Ladislav so skupinou bojovníkov z ladislavovského cyklu na severnej stene lode

nou slovesného vyjadrenia na výtvarné, ale aj s významovým rozdielom, teda v konečnom dôsledku i s významovou infláciou použitého pojmu. Keď sa však pozrieme na obrazy, musíme sa spýtať: Dá sa krvavá bitka, v ktorej i sám svätec zabíja svojich protivníkov, považovať za sakrálnu definíciu, za obraz stretnutia s transcendentným Bohom? Ak áno, na základe čoho? Stačí na to svätožiara nad hlavou bojovníka? Alebo: dá sa jednoznačne definovať sakrálny význam jeho odpočinku po víťaznom zápase s hlavou v lone oslobođenej dievčiny? Ak má naša odpoveď na tieto otázky vyhovieť aspoň najelementárnejším nárokom na vedeckú exaktnosť, potom je potrebné osvetliť aspoň základné zložky kultúrnohistorického pozadia týchto diel. Rozhodujúcim problémom je pritom funkcia týchto diel. Výpoved' legend vo vlastnom slova zmysle spĺňala predovšetkým tri funkcie:⁹ bola

zjavovaním božského, svedectvom o svätosti istého človeka a chcela predovšetkým nábožensky vzdelávať členov kresťanskej obce. Bolo funkčnou náplňou ladislavovských cyklov v nástennom maliarstve práve toto? Pokial ide o samotný výraz „ladislavská legenda“ v zmysle označenia spomínaných obrazových cyklov, môže sa samozrejme používať i nadalej – napokon aj obrazový cyklus, venovaný sv. Ladislavovi vo Vatikánskom Legendáriu, obsahujúcim legendy v prísnom slova zmysle, obsahuje – ako uvidíme neskôr – aj epizódy zápasu s Kumánom, jeho sfatia i následného Ladislavovho odpočinku, hoci sú im venované len štyri z celkovo dvadsaťtichštyroch obrazov s temou ladislavskej legendy, ktorých rozhodujúcou temou sú zázraky. Zázrak ako rozhodujúca zložka textu legendy bol znakom svätosti i božskej moci. Obsahujú však naratívne cykly s temou Ladislavovho zápasu

s Kumánom zázraky? Ak áno, aké a v akom postavení v rámci celku týchto diel? Hoci teda samotný výraz „ladislavská legenda“ ako označenie témy spomínaných malieb nie je celkom nesprávny, treba si uvedomiť, že skrýva rôzne nebezpečenstvá a že v prípade hrozby nedorozumenia treba upresniť, v akom význame ho používame. Rozhodujúcim problémom tejto štúdie však nie je cirkevnohistorické hodnotenie malieb, ale umeleckohistorická analýza ich témy. Aj v tejto oblasti môže byť porovnanie s literárnovedným pojmom legendy užitočné: jej formálne členenie v zmysle pomerne volne za sebou radených scén, z ktorých každá sa koncentruje na osobu svätcu a nesie určitý symbolický význam¹⁰ totiž môže inšpirovať otvorenie otázky scénickej výstavby cyklu.

Pokračujme teda tam, kde sme pred chvíľou prestali: keďže boli legendy texty o príslušnom svätcovi, určené na čítanie v priebehu liturgie, treba sa spýtať, čo sa asi o Ladislavovi v priebehu liturgie čítao. Základným zistením je, že to neboli texty, ktoré najčastejšie číta a cituje moderný historik umenia, keď chce porozumieť týmto maľbám: ani rôzne varianty textov ladislavskej legendy (tu v pôvodnom literárnom zmysle), ani varianty iných textov o sv. Ladislavovi, čítaných alebo spievanych počas liturgie – konkrétno myslím na breviárové texty *Historia ritimica de sancto Ladislao*, na hymny, sekvencie a omšové texty¹¹ – neobsahujú žiadnen opis znázorneného príbehu, t.j. nemožno v nich nájsť jeho literárnu tému v zmysle Panofského definície ikonografického opisu.¹² (Táto literárna téma sa zvyčajne cituje – ako o tom bude podrobnejšie reč neskôr – z textov stredovekých kroník.) Napriek tomu sú však tieto liturgické texty veľmi zaujímavé vzhľadom na vyššie položenú otázkou sakrálnej interpretácie krvavého zápasu a jeho súvislostí – umožňujú nám priblížiť sa k tomu, čo si asi dobový vnímateľ mysel a čo prežíval pri pohlade na výtvarné podanie príbehu svätého Ladislava, čiže môžu byť základom pre – ak máme opäť použiť Panofského termín – ikono-



2. Kraskovo, „Záhadný jazdec“ na začiatku ladislavovského cyklu



3. Kraskovo, Zápas sv. Ladislava s Kumánom, stredná časť cyklu

logickú interpretáciu týchto diel. Aj približná rekonštrukcia pôvodného prežívania totiž vyžaduje výskum. Bolo by naivné domnievať sa, že existuje akási prírodne podmienená antropologická konštantá, akási od prírody každému človeku daná schopnosť, ktorá by aj modernému vnímateľovi umožnila reprodukovať si vo vlastnej mysli zážitok stredovekého človeka pred tý-



4. Kraskovo, druhá polovica ladislavovského cyklu: Stínanie, Odpočinok po boji

mito dielami jednoducho na základe toho, že by sa pred ne postavil a otvoril oči. Na premostenie pripasti, ktorá nás delí od pôvodného významu týchto diel v žiadnom prípade nestačia texty, reprodukujúce príbeh o zachránení dievčiny v priebehu boja s Kumánmi v jeho holej, neinterpretovanej či dokonca priam karikovanej podobe. Aj vtedy, keď sa takýto text cituje z dobovej kroniky, treba – pokial to len naše možnosti rekonštrukcie dovoľujú – prihliadať na jeho pôvodný kontext. Mnohé z významov, ktoré sa voľakedy zdali byť celkom samozrejmými, môžu na moderného vnímateľa pôsobiť dojmom svojvoľnej konštrukcie. Podobnej výčitky sa môže moderný bádateľ zbaviť len namáhavým dоказovaním skutočnosti, že prítomnosť istých významov je oveľa pravdepodobnejšia, ako ich absencia, že naša konštrukcia je oveľa skôr rekon-

štrukciou, než pôhym svojvoľným výmyslom. Kedže nám však nie sú známe žiadne priame výpovede stredovekých vnímateľov o týchto významoch,¹³ nemôže naše historické bádanie prekročiť sféru relatívnej istoty.

Prítomnosť a sprítomňovanie príbehu

Zo štrnásteho storočia, t.j. z doby, keď vznikali najvýznamnejšie z dnes zachovaných obrazových cyklov, rozprávajúcich príbeh svätého Ladislava,¹⁴ pochádzajú aj niektoré jeho literárne varianty. Z tzv. *Obrázkovej kroniky*¹⁵ pochádza najčastejšie citovaný text:¹⁶ „Vojvoda svätý Ladislav si všimol pohana, ktorý vliekol na svojom koni prekrásnu uhorskú devu. Nazdával sa, že je to dcéra varadínskeho biskupa, a hoci bol tažko zranený, dal sa ho čo najrýchlejšie prena-

sledovať na koni pomenovanom Zug. Keď sa však k nemu priblížil na dosah kopije, nič nezmohol, pretože jeho kôň už ďalej necválal rýchlejšie, no pohanov kôň v rýchlosť ani trochu nezaostával, a tak medzi kopijou a Kumánovým chrbotom zostávala vzdialenosť ramena človeka. Preto vojvoda svätý Ladislav zvolal na devu: ‘Krásna sestra, chyt Kumána za pás a hod sa na zem!’ Aj to urobila. Svätý Ladislav prišiel potom k ležiacemu na zemi a chcel ho kopijou usmrtiť. Deva ho však úpenivo prosila, aby ho nezabíjal, ale prepustil. Aj z toho je vidieť, že ženy nie sú verné, ak ste ho chcela osloboodiť kvôli zmyselnej láske. Svätý vojvoda s ním dlho zápasil, potom mu podrezal šlachu a usmrtil ho. Deva však nebola biskupovou dcérou“.¹⁷ Textová tradícia je však oveľa bohatšia. Samotný text Obrázkovej kroniky vychádza zo staršieho, dnes strateného záznamu Ladislavových činov *Gesta Ladislai regis*.¹⁸ Otázne však je, či možno Obrázkovú kroniku považovať za verného svedka, čo sa týka obsahu stratených *Gesta*, keďže iné stredoveké kroniky nám podávajú čiastočne odlišné, ba priam protikladné informácie. V *Chronicon Psoniense*¹⁹ sa napríklad nedočítame, kto napokon zabil Kumána, či Ladislav, či dievčina, zatiaľčo v *Chronicon Monacense*²⁰ sa podobne ako v Obrázkovej kronike tvrdí, že to bol Ladislav. Avšak v nemecky písanej *kronike Heinricha z Mügelnu*²¹ sa – práve v pasáži, ktorá je bohatšia, ako citované miesto Obrázkovej kroniky – nachádza i protikladná informácia ohľadom toho, kto zabil. Uvádzam v preklade iba pasáž, ktorá sa podstatne odlišuje od správy Obrázkovej kroniky, t.j. tú, ktorá nasleduje za mestom, keď už pohan leží na zemi a Ladislav ho chce zabiti. Tu dievčina nemodliká o jeho záchranu, ale pomáha: „Vtedy sa pohan rýchlo postavil a zápasil so svätým Ladislavom; tak dlho, až panna presekla pohana nohu sekerkou, takže padol. Tu ho svätý Ladislav držal za vlasy; tu mu deva presekla krk. Tak zachránil kráľ a vojvoda pannu od zajatia a s radosťou šli domov“. Táto správa je podstatne bližšia obrazom, pričom

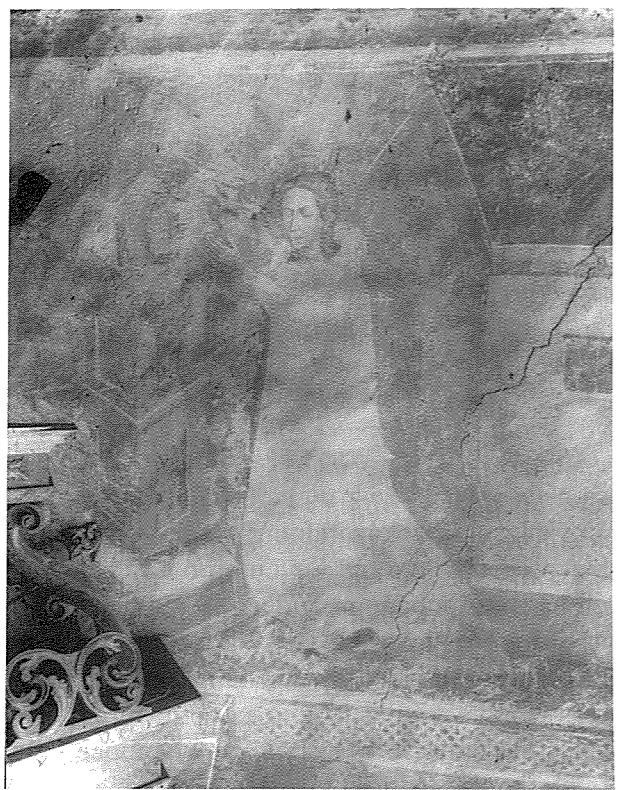


5. Kraskovo, sv. Helena a sv. Anna Samotretia

sa nedá vylúčiť, že z nich čerpala.²² Prífažlivou – avšak sotva dokázanou – hypotézou sa zdá byť predstava, že by dievčine bola nepríjemná úloha zabiti pohana prisúdená až v čase, keď sa už príbeh maľoval na steny kostolov a možno dokonca práve preto, že vizuálna podoba alebo jej príprava viedla k jeho novému precíteniu a premysleniu. Sotva by bolo prekvapujúce, keby sa niektorému klerikovi zdalo účelnejšie nechať vidieť a uctievať svätca, ktorý nevyzerať ako zabijak. Aby sa zabránilo nežiadúcemu účinku obrazov, mohli byť úlohy nanovo prerozdelené, inak ako v starších textoch. Takto by teda mohla výtvarná produkcia späť ovplyvniť slovesnú. Vzhľadom k tomu, že opísaný postup by bol prejavom v stredoveku výnimočnej neúcty voči slo-



6. Kraskovo, východná stena lode



7. Kraskovo, východná stena lode, postava Márie zo scény Zvestovania

vu, treba síce tento predpoklad posudzovať opatrne, ale súčasne sa treba i pýtať, či vieme najst' pravdepodobnejšie vysvetlenie rozporu medzi

správami zachovaných textov. Dalo by sa napríklad uvažovať o literátovi, ktorému fantázia pomohla dokresliť trochu pozmeneným spôsobom príbeh, ktorý si už nepamätał celkom presne a úplne. Takéto psychologizujúce vysvetlenie by nás zbavilo myšlienky na nie celkom čestné konanie objednávateľov malieb. Písal však niekterý kronikár dejiny spamäti? Sotva už nájdeme doklady, ktoré by nám pomohli jednu z uvedených hypotéz vylúčiť. V štrnáštom storočí už nikto nemal v čerstvej pamäti príbeh z obdobia vpádu čiernych Kumánov v roku 1068. Jedinou stopou tohto príbehu – popri nedoložiteľnej a nespôsahlivej ústnej tradícii – boli zachované texty (ak nechceme špekulovať o zmiznutých starších obrazoch, ktoré by však takisto – keďže sú sotva predstaviteľné pred koncom dvanásťteho storočia²³ – museli vychádzat len zo slovných opisov). Každý, kto sa s minulosťou nechcel zahrávať, musel tieto texty brať vážne. Na neúplné stopy zmiznutého príbehu teda nie sú odkázaní len moderní bádatelia, ale boli na ne odkázaní už i tvorcovia diel, v ktorých dnes príbeh nachádzame. A tito – pretože v ich dobe sa už oveľa častejšie ako v jedenástom storočí objavovali prvky humanistického uvažovania²⁴ – mohli byť úprimne presvedčení, že milosrdný svätec (jeho *misericordia* bola často ospevovaná v liturgických textoch)²⁵ neodtal hlavu ani pohanovi, hoci by si to tento i podľa vtedy panujúcich názorov plne zaslúžil.

Príbeh, o ktorom je reč, bol totiž prísně vzaté minulosťou už i pre kronikára, písuceho straneň *Gesta Ladislai regis*. V jeho dobe však boli podmienky rekonštrukcie minulého – prítomnosť živého rozprávania i aktuálne kontexty – iné ako v štrnáštom storočí, keď sa už pracovalo v podstate len s textami, ktoré sa pri opäťovnej rekonštrukcii príbehu riadili práve jeho dielom²⁶ a keď dávny príbeh nadobudol nový zmysel v pozmenených kontextoch. Táto štúdia si kladie za úlohu priblížiť kontexty stredovekej, obrazmi dokumentovanej rekonštrukcie, je teda v istom zmysle rekonštrukciou opäťovnej rekonštrukcie, pokra-

čovaním živého kontaktu so stratenou minulosťou premenlivého sveta.

Obraz príbehu a jeho kontext

1. Kraskovo

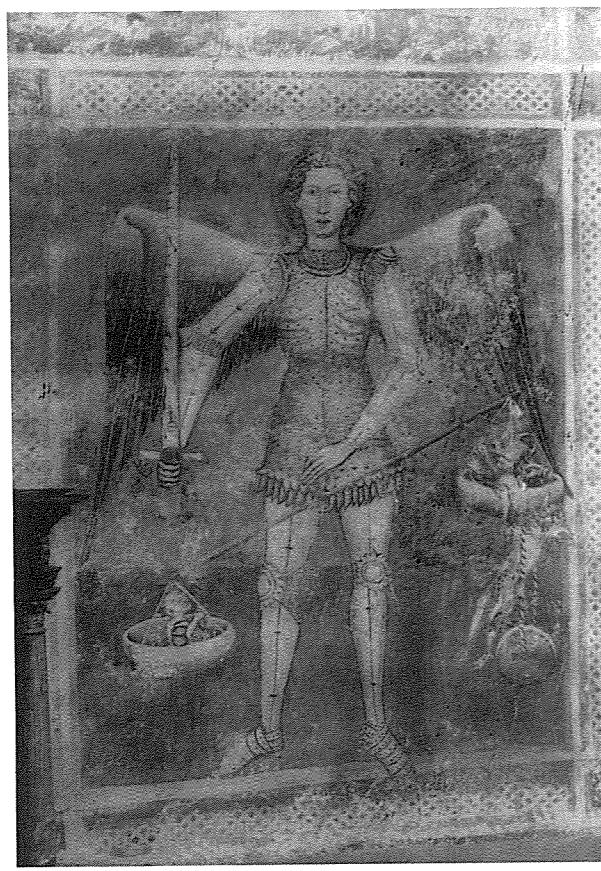
1. a) Severná stena lode, sféra historického

Najnápadnejším a každému návštěvníkovi kostola bezprostredne vnímateľným, aj keď nie vždy bezprostredne zrozumiteľným kontextom obrazov Ladislavovho hrdinského zápasu je ikonografický program celku výzdoby interiéru. Napriek zdanlivej trivialite tohto faktu považovali niektorí autori²⁷ za možné tento kontext zo svojich úvah vyniechať napriek tomu, že sa usilovali vyvoláť dojem komplexného uchopenia problému obrazov „ladislavskej legendy“. Nemôžem sa ubrániť dojmu, že podobné vytrhnutie z kontextu zvyšuje riziko tendenčnej interpretácie a oslabuje možnosti nášho chápania napäť, ktoré dobový vnímateľ mohol pocitovať pri pohlade na tieto obrazy. Uvažujúc o gemer-ských príkladoch sa teda pokúsim odpovedať na otázku, akú úlohu zohrávajú obrazy „ladislavskej legendy“ v danom kontexte. Predpokladom odpovede na túto otázku je vedieť, čo sa v príslušnom kontexte, teda na obrazoch „legendy“ nachádza.

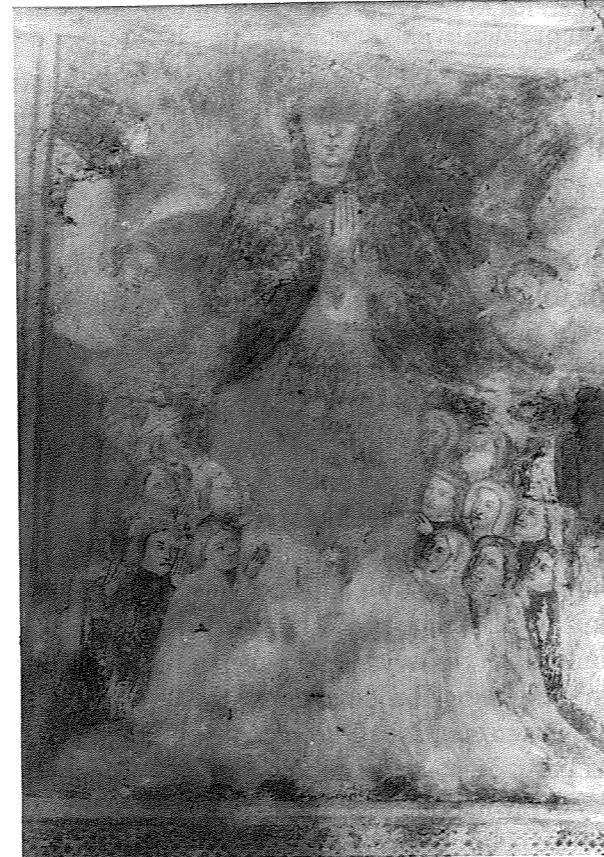
V Kraskove vidíme plne vyzbrojeného²⁸ sväteho kráľa²⁹ na bielom koni³⁰ vychádzajú z hradu, alebo opevneného mesta,³¹ prirodzene – ako sa na tak dôležitú postavu patrí – v prvom pláne pred svojou družinou rytierov. Kráľ je zobrazený v dôstojne vzpriamenom postoji (obr. 1) napriek tomu, že súčasne už prebodáva kopijou hrdlo Kumána, ktorý pred ním cvála na hnedom koni, takisto v prvom pláne pred svojimi spolu-bojovníkmi. Obraz nás prekvapí hneď v niekoľkých ohľadoch – jednak zvláštnou syntézou scény odchodu z hradu so scénou jazdeckého súboja, syntézou, ktorá si vyžiadala nielen spomenutý nerealistický postoj jazdca, ale spája sa s ešte väčšou hádankou. Interpretovi ju kladie výrazná postava jazdca medzi hradom a vý-

javom bitky (obr. 2), ktorá vyzerá ako na pokojnej prechádzke či priam – vzhľadom na účes, ľahký odev, palčát, pokojne položený na pleci a vzpriamené držanie tela – ako na akejsi prehliadke. Tohto mladého šľachтика³² ani v najmenšom nevzrušuje krvavý zápas, ktorý sa pri čítaní obrazu z hladiska dodnes dominujúcich novovekých konvenčí odohráva priamo pred jeho očami. To nás opäťovne upozorňuje na – pre moderného diváka neobvyklé – chápanie súvislostí obrazového priestoru a času v stredovekom diele: celkom sa nedá vylúčiť ani také čítanie³³ maľby, podľa ktorého by išlo o postavu, kráčajúcu na čele sprievodu bojovníkov, opúšťajúcich hrad³⁴ a pred týmto mladým mužom by vlastne neboli nikto – scéna bitky by sa čítala už ako samostatná. Tak by sme však museli nájsť iné vysvetlenie pre Ladislavov čudný postoj, vysvetliť kam mládenec zmizol, keď sa začalo bojovať a navyše prijať také znázornenie odchodu z hradu, v ktorom by najdôležitejšia postava chýbala. Dochované texty nám neposkytujú dostatočnú oporu ani na identifikáciu tohto mládenca ani na zistenie toho, čo vlastne v obrazе robí. Obrazy často vypovedajú i viac než známe texty a ich pôvodný kontext je neraz tak vzdialený, že im už nerozumieme, ba niekedy môže byť celkom stratený, takže úsilie o porozumenie stroskotáva s konečnou platnosťou.

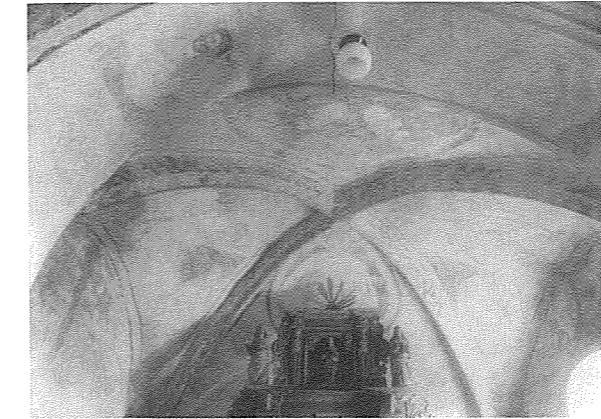
Ďaľšou záhadou je, prečo Ladislav prebodáva hrdlo kumánskeho bojovníka, znázorneného takisto v popredí pred svojou družinou, odlišenou od Ladislavovej výzbrojou a odevom.³⁵ Ak je tento naozaj úmoscom, s ktorým bojuje v nasledujúcich scénach, potom môže vzbudzovať údiv, že bodnutie do krku tak hravo preží – pri medicínskych znalostiach bežného stredovekého človeka, pri jeho viere v zázraky a rôzne magické sily sa to však ešte dá vysvetliť. Ovela prekvapujúcejšie je, že podľa vyššie citovaných textov (a iné k dispozícii nemáme) Ladislav Kumána vlastne nemal dobehnúť. Nebyť niektorých detailov – ako malej ruky vo výške Kumánovho opasku, náznaku opasu dievčiny a sotva tušiteľnej siluety jej ramena



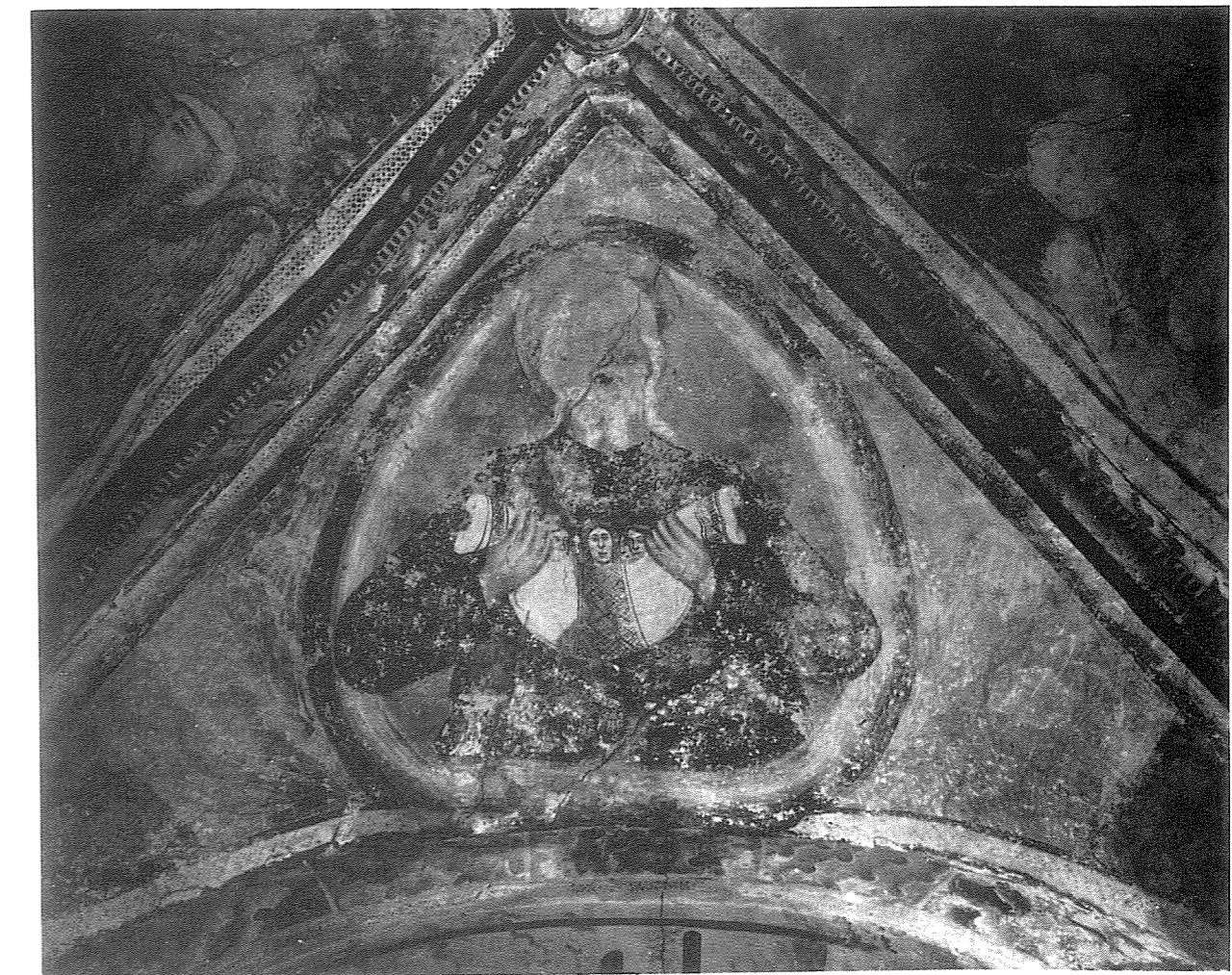
8. Kraskovo, východná stena lode, archanjel Michal



9. Kraskovo, východná stena lode, Mária Ochránkyňa



10. Kraskovo, krížová klenba presbytéria



11. Kraskovo, Lono Abrahámovo

Bezprostredne vpravo od skupiny kumánskych bojovníkov vidíme znova Ladislavovho bieleho koňa, ktorý stojí vedľa Kumánovho hnedého (z nášho pohľadu pred ním). Tieto kone už patria k scéne zápasu po zosadnutí, ktorú vidíme ďalej vpravo (obr. 3). Zaujímavá je však opäť absencia jasnej priestorovej hranice voči skupine bojovníkov – zadok Ladislavovho stojaceho koňa sa nachádza medzi hlavami dvoch bežiacich koní kumánskych bojovníkov, čo je prirodzene absurdita, ktorú vidíme len preto, že sme si medzičasom zvykli na iné ponímanie súvislostí priestoru a ča-

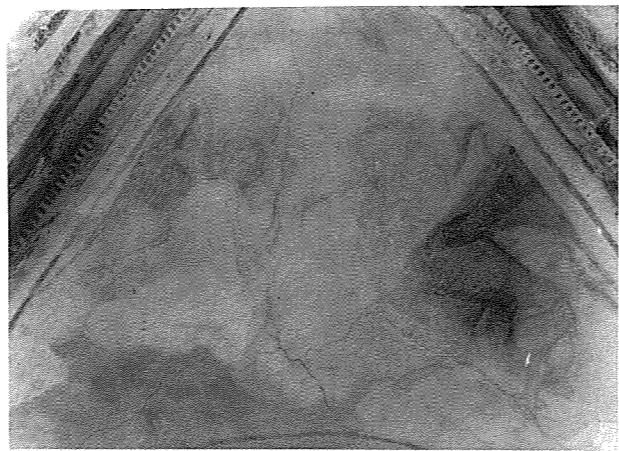
či sukne, museli by sme dokonca uvažovať i o tom, či vôbec ide o únoscu. Na istote nám nepridá ani fakt, že bol obraz práve v týchto miestach – ako dokazuje nielen jeho dnešný stav, ale i akvarelové kópie Istvána Gróha³⁶ z čias pred reštaurovaním – značne poškodený. Zohľadnenie zachovaných detailov však potvrzuje vyššie spomenutý rozpor voči nám známym textom: postava na koni je skutočne únosca, ktorého Ladislav nemal dobehnuť. Tento rozpor sa dá vysvetliť trojako: buď prítomnosťou iných textov – či už zapísaných a stratených, alebo len ústne tradovaných, alebo nepresnými pokynmi objednávateľa pre maliara a následným maliarovým samostatným dotvorením scény, alebo tým, že vôľa vidieť obľúbeného

svätca už i v tejto fáze zápasu ako víťaza bola silnejšia než vôľa vidieť logicky neprotirečivé rozprávanie.
Kedže kone obidvoch skupín bojovníkov majú hlavy z nášho pohľadu na pravej strane, teda kumánski bojovníci sa musia otáčať, nejde vlastne o scénu jazdeckej bitky v podobe, znácej dávnej tradície³⁷ (pretože tam zvyčajne i kone stoja oproti sebe), ale o spojenie bitky s prenasledovaním, ako na to napokon poukazujú i vyššie citované texty, opisujúce Ladislavov zápas.

Celá ľavá polovica obrazu sa preto môže chápať i ako svojská trojnásobná syntéza. Oproti tomu sa v pravej časti rozprávanie jednoznačne artikuluje do troch samostatných scén.

su: nie je pre nás ľahké vnímať časovú následnosť v zdanlivo jednotnom „simultánnom“ priestore. Pôvodnou funkciou takého usporiadania bolo zrejme optickým premostením naznačiť pokračovanie príbehu. Obidva kone sa neodlišujú len farbou či postrojom: možný symbolický význam obsahuje i kontrast, ktorý vzniká tým, že Ladislavov kôň sa popása na korune stromu, zatiaľčo Kumánov žerie zo zeme. Scéna zápasu, ku ktorej kone patria, vyvoláva tiež niekoľko tažko zodpovedateľných otázok: ak odhliadneme od toho, že zápasiaci muži vyzerajú skoro ako objímajúci sa párik (pričom by, prirodzene, bolo tažké vysvetliť, prečo Ladislav strká svoju nohu takým čudným spôsobom medzi Kumáneve lýtka, pretože to už je naozaj jasné náznak zápasu), prekvapí hlavne to, že obidvaja bojovníci sa nesústredujú na zápas, ale dívajú sa na útlu dievčinu v cudne dlhých šatách, ktorá práve – takisto bez akého-kolvek náznaku úsilia – pretína Kumánovu šlachu. Pri všetkej chvále, ktorá sa kraskovským maľbám pre ich štýl zaslúžene dostala, je táto scéna pôvabná práve svojou neumelou naivitou, ktorá spôsobuje, že prvok násilia vo výtvarnom podaní prakticky chýba a ani jedna z postáv neprejavuje výraznejšie úsilie, ako účastník nejakej policajnej rekonštrukcie násilného aktu, pri ktorej sa nikto nesmie poraníť. Možno by sa i Ladislavov neprirodzene dôstojný postoj v bitke dal vysvetliť týmto charakteristickým štýlom bez toho, že by bolo potrebné odôvodniť ho syntézou scén.

Ďalšia scéna – Stínanie (obr. 4) – nám však ukazuje, že kraskovský maliar vedel namaloval i poriadny rozmach, keď chcel – dievčina sa zaháňa mečom, čo jej len sily stačia. Nestačili pravda nato, aby pololežiacemu Kumánovi odtala hlavu naprvýkrát – to mu spôsobila iba veľkú krvácajúcu ranu na krku – preto sa musí ešte raz namáhať. A milosrdný svätec s nežne sklonenou hlavou musí o to dlhšie držať onoho syna smrti, ruky zaborené v jeho vlasoch, ktoré sa už ne-skryvajú pod typickou čiapkou, ako doteraz, pretože táto už leží pekne položená vedľa na zemi. I tu však chýba dôsledné vykreslenie obrazu



12. Kraskovo, symboly evanjelistov Matúša a Mareka

zápasu – pohan má ruky zložené pred telom, takmer by sme uverili, že sa modlí. A jeho gesto možno skutočne označuje niečo podobné, totiž modlikanie, nevypočuté prosby o milosť.³⁸ Ladislavovi zas akoby stačilo držať celú farchu svojho tela a čiastočne i tela Kumánovho prakticky na jednej nohe. Druhú si položil dozadu, za svoje vlastné nohy z posledného výjavu cyklu, čím opäť vzniklo optické premostenie susediacich scén prekrývaním predmetov. Keďže podobný postoj použil maliar u obidvoch postáv i v scéne zápasu, môžeme rátať s tým, že to bol jeho spôsob, ako znázorniť stojacu postavu z poloprofilu a pritom naznačiť námahu.

Posledným výjavom cyklu je scéna odpočinku po boji. Pokial v doteraz opísaných scénach často vyvolávalo otázky porovnávanie s textom, tu sa zas môžeme čudovať tomu, že nemáme s čím porovnávať. K tejto scéne sa totiž – s výnimkou piatich slov³⁹ mimo literárneho rámca – nezachovali žiadne literárne podklady. Tento fakt zdaleka nie je taký banálny a bezvýznamný, ako by sa zdalo: súvisí totiž s tým, že bežné kliše o Ladislavovi ako rytierskom svätcovi má svoje hranice, ktorým sa doteraz nevenovala pozornosť. V rytierskych románoch je totiž bežné opisovať lásku (dokonca i vo fyzickom slova zmysle), ktorá

sa rytierovi dostala ako odmena za všetko utrpenie, ktoré v boji podstúpil. V stredovekom Uhorsku však žánrový vývoj literárneho rozprávania nikdy nedosiahol stupeň, na ktorom sa historický príbeh alebo legenda mení na rytiersky román. Nedá sa však vylúčiť možnosť, že práve maliarstvo a konkrétnie scéna, o ktorej je práve reč, poukazuje na rozvinutejšie potreby objednávateľov, ktoré sa – pokial ide o texty – uspokojovali hovoreným, nezapísaným rozprávaním a ich stopa sa preto zachovala len vo výtvarnom prejave.⁴⁰ Čo teda rozpráva maľba?

Po výtaznom boji si Ladislav pohodlne ľahol a položil svoju hlavu do lona sediacej dievčiny. Zdá sa, že mu nevadilo, že nie je biskupova dcéra, ani že by myslel na skazenosť ženskej povahy. Napokon, tu by na to ani nemal dôvod, lebo dievčina mu na rozdiel od textu Obrázkovej kroniky pri jeho zápase vzorne pomáhala. Napriek tomu, že jeho vzťah k dievčine je oveľa lepší, nemalo by nás to viest k pochybnostiam ohľadom Ladislavovej svätosti – na to nás dôrazne upozorňuje svätožiara, ktorá jeho hlave nechýba ani v lone zachránenej dievčiny. Na rozdiel od vyššiespomínanej scény⁴¹ v o niečo asketickejšom legendáriu si však už odložil svoj štit a korunu, ktoré vidíme spolu s jeho pancierovými rukavicami zavesené na blízkom strome. Kraskovský maliar teda doprial svätcovi o niečo viac pohodlia. Zato sa však od neho už nežiadalo, aby namaľoval zázračné vyliečenie jeho rán samotnou Pannou Máriou (hoci táto v inej, nie však celkom nepodobnej funkcií nasleduje na vedľajšej stene mimo bezprostrednej súvislosti rozprávania) alebo jeho zázračné pozdvihnutie nad zem, bližšie k nebu (pri moditbe), ktoré v legendáriu nachádzame na tej istej strane, ako Odpočinok.⁴² Neprítomnosť týchto dvoch scén je len malou ukážkou vynechávania zázrakov pri znázorňovaní ladislavskej „legendy“ v nástennom maliarstve.⁴³ Toto vynechávanie zázrakov znamená z hľadiska literárnoviednej druhovej klasifikácie opúšťanie štruktúr, charakteristic kých pre legendu v prísnom slova zmysle, pre-

tože Ladislavovmu príbehu po vynechaní zázrakov chýba podstatnejší moment, ktorý by rozprávaním, opisom jeho činov poukazoval na transcendentné ukotvenie zmyslu príbehu. Ostáva len ikonický poukaz vo forme svätožiary. Táto transformácia v porovnaní s legendáriom, ktorého jedinou térou boli legendy v prísnom slova zmysle nie je až natoľko prekvapivá, pretože nástenné maliarstvo muselo splňať i iné funkcie, ako rozprávanie legiend. Pozoruhodné však je, že vynechávanie zázrakov môžeme konštatovať i v porovnaní s programom výzdoby Obrázkovej kroniky, ktorej hlavnou térou už neboli legendy, ale zdanlivo profánne rozprávanie o dejinách starých Maďarov a Uhorského kráľovstva: v kronike sa celému príbehu Ladislavovho zápasu s Kumánom venuje len jeden obrázok,⁴⁴ zatiaľčo samostatné znázornenie sa dostalo jeho vízii korunovania Gejzu anjelom,⁴⁵ vacovskému zjaveniu jeleňa s horiacimi sviečkami na parohoch, ktoré Ladislav vyložil ako zjavenie anjela,⁴⁶ Šalamúnovmu úteku pri bratislavskom hrade, keď nad Ladislavovou hlavou zbadal anjela s horiacim mečom⁴⁷ a takisto i spomenutému posmrtnému zázraku s vozom.⁴⁸ Kraskovské maľby však boli určené pre publikum, ktoré si nechcelo alebo nemalo (závisí na tom, ktorú časť publika myslíme) lámať hlavu s podobnými spletitosťami dejín ako boj svätca proti de iure legitimnému kráľovi, a chcelo alebo malo vidieť práve protipohanský boj, pretože – ako ešte uvidíme – čisto náboženský význam zázrakov mohli v programe výzdoby kostola suplovať iné motívy.

Najskôr k otázke protipohanského boja. Ako je známe, tento sa vo vrcholnom stredoveku spájal predovšetkým so zápasom za oslobodenie Svätej Zeme od Saracénov. Tento význam nesú i práve opísané kraskovské maľby. Aby ho však bolo možné dešifrovať, je potrebné uplatniť metodický princíp, na ktorý som poukázal už v úvode a interpretovať maľby v súvislostiach ikonografického programu. Severná stena lode kraskovského kostola obsahuje okrem vrchného pásu s ladislav-



13. Kraskovo, symboly evanjelistov Lukáša a Jána na klenbe presbytéria

skou „legendou“ i pás spodný, v ktorom je zoobrazené Klaňanie troch kráľov, Oplakávanie Krista a sv. Helena spolu so sv. Annou Samotretou. Priezime sa najskôr výjavu Klaňania. Na prvý pohľad nás zaujme veľký priestor, ktorý sa tejto téme dostał, predovšetkým jeho šírka, ktorá by sama osebe bola dostatočnou prekážkou vybudovania kompozične uzavretej scény, koncentrovanej na vlastný moment pocty. Takáto koncentrácia však nebola ani úmyslom kraskovského maliara či autora programu. Pri rozhodnutí poňať výjav širšie nehrali podľa mňa úlohu iba štylistické zretele, resp. viac rozprávačský spôsob znázornenia tejto scény v neskorom stredoveku. Je predsa dobre

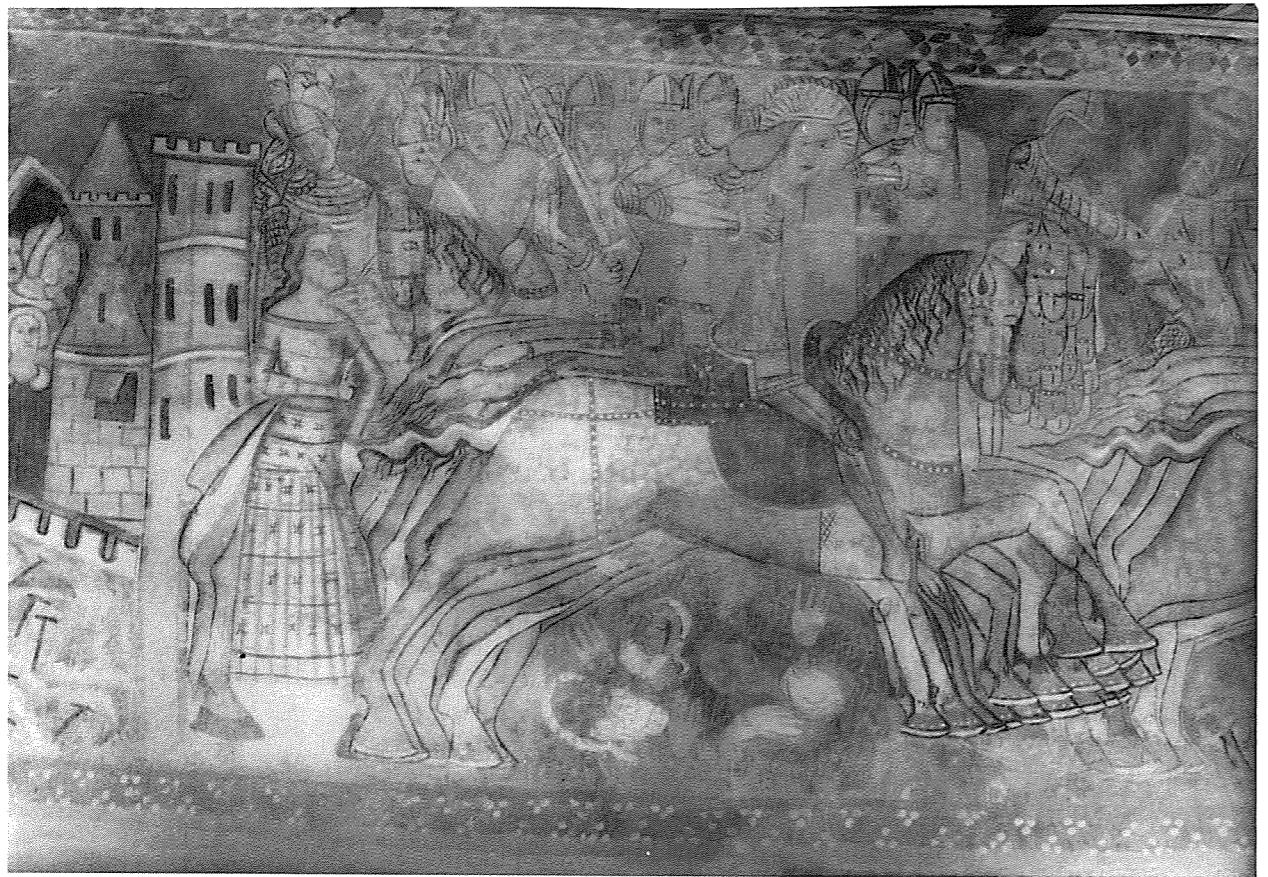
známe, že naratívne poňatie scény bolo v neskorom stredoveku iba jednou z možností, popri ktorej sa udržiaval tradičný typ koncentrovanej kompozície. V kraskovskom prípade teda išlo oveľa pravdepodobnejšie o vedomé rozhodnutie interpretovať scénu spôsobom, ktorý by zdôraznil jej význam v kontexte programu celej steny. Rozhodujúcim je pritom zdôraznenie momentu príchodu kráľov do Svätej Zeme. V prípade dvoch najlepšie zachovaných kráľovských postáv v ľavej časti obrazu moment príchodu dokonca prevláda nad vzdávaním pocty Ježišovi. Títo dvaja králi, prinášajúci dary v zlatých skrinkách sa zhovárajú, pričom prvý z nich ukazuje druhému anjela



14. Rimavská Baňa, pás s ladislavovským cyklom na severnej a východnej stene lode

na oblohe. Nezdá sa, že by si už boli všimli Madonu s Ježiškom, tróniacu upravo. Svätí králi, jednoznačne identifikovaní svojimi korunami i svätožiarami, ešte len prichádzajú do Svätej Zeme, aby sa poklonili a priniesli svoje dary nedávno vtelenému kráľovi kráľov, na ktorého sa pri odôvodňovaní svojej moci budú odvolávať ešte i králi po vyše trinástich storočiach, t.j. v dobe, z ktorej pochádzajú naše maľby. Výrazná úloha troch pôvabných tiav, ktoré práve privážuje sluha k jednému zo stromov⁴⁹ teda spočíva práve v tom, že majú podčiarknuť moment príchodu kráľov do Svätej Zeme. Pri postavách kráľov sa zasa nedá prehliadnúť paralela korunovaných hláv so svätožiarou⁵⁰ k podobnej hlave, ktorú už poznáme z vrchného pásu. Táto paralela sa dá interpretovať tak, že Ladislav bol vysvetlovaný v zmysle

polobiblickej typológie⁵¹ ako antityp vo vztahu k tom kráľom. Klačiaca postava svätého kráľa v pravej časti, pred veľkolepo znázorneným trónom Madony a pod žiariacou betlehemskej hviezdou, zasa podčiarkuje účel príchodu kráľov do Svätej Zeme a ich pokoru voči vyššej moci. Naznačuje, že boli i pohania, ktorí na rozdiel od Židov alebo Saracénov spoznali pravého Kráľa.⁵² Žehnajúce gesto Ježišovo zas označuje božské uznanie a priazeň, ktorej sa múdrym kráľom doštalo. Kto pritom mohol nemyslieť nato, že Svätá Zem bola neskôr obsadená menej pokornými kráľmi, rúhajúcimi sa Kristovi? Kto by v svätých kráľoch, prichádzajúcich do Svätej Zeme nevidel predobraz ich nasledovníkov, ktorí sa vydali na podobnú cestu napriek oveľa väčším fažkostiam? Spojenie obidvoch pásov je teda v ľavej časti sku-



15. Rimavská Baňa, ladislavovský cyklus, detail dievčiny a skupiny uhorských bojovníkov

točne dôsledne premyslené. Napriek tomu by sme si však nemali myslieť, že všetkému rozumieme, pretože i táto scéna obsahuje dokonca v svojom strede záhadnú postavu mladého šľachтика, ktorá oddeľuje prichádzajúcich dvoch králov od krála kľačiaceho a ktorej identifikácia je takisto problematická, ako v prípade záhadného jazdca vo vrchnom páse. Žeby prítomnosť mladého šľachтика v obidvoch pásoch bola zvláštnym osobným želaním nám neznámeho objednávateľa, želaním, smerujúcim už k vyzdvihnutiu individuality nejakého známeho súčasníka prítomnosťou podobnej osoby v slávnych dejoch?

V pravej časti, bližej k oltáru, ktorej sa do stalo osobitné orámovanie, sa zasa vyzdvihujú

rôzne momenty úcty, spojené so Svätou Zemou v aktuálnej cirkevnej symbolike. Nie náhodou dominuje obidvom poliam tejto časti veľký kríž – kríž, ktorý sa popri svojej čisto náboženskej funkcií stal i znakom výprav, ktoré dodnes podlia neho nazývame a niekedy býva i v jednodu chej podobe znázorňovaný na Ladislavovom štíte.⁵³ Položme si však najskôr otázku úlohy spomenutého viacnásobného orámovania. Z pohľadu nášho skúmania⁵⁴ spočíva vysvetlenie v prerušení súvislého prúdu rozprávania, ktorým sa vyznačovali scény, o ktorých bola reč dote raz. Medzi Ježiškom, sediacim v lone svojej matky a medzi mŕtвym Kristovým telom v rukách tej istej matky v scéne Oplakávania sa odo

hrala obrovská dráma, o ktorej nám severná stena kraskovskej lode nepovie nič: tento obrovský skok vzhľadom na kontinuitu doterajšieho rozprávania, vyjadrovanú často syntézou scén alebo optickým premostovaním, bolo taktiež potrebné i výtvarne označiť a v tom je práve zmysel onoho výrazného orámovania.

Obidve scény vo výrazne orámovanom poli poukazujú podobne ako naratívne poňatie Klanenia na dobu vrcholného či neskorého stredoveku; motív Oplakávania sa v zaalpskom umení rozšíril až v gotike⁵⁵ s jej pochopením pre ľudskú stránku utrpenia Krista a jeho matky, a uvoľnenosť ikonografickej schémy znázornenia sv. Anny Samotrej je príznačná už pre neskory stredovek. Scéna oplakávania je žiaľ veľmi pošodená, čo stava jej úplné rozlúštenie: postava stojaca z nášho pohľadu vpravo od Kríža drží nádobu, na základe ktorej by sme sa mohli domnievať, že ide o Máriu Magdalénu, označenú jej typickým atribútom – nádobou s olejom, ktorým natierala Kristove nohy. Ak však je toto Mária Magdaléna, ako potom identifikovať postavu, o ktorej sa na základe viditeľného zvyšku jej plášta môžme domnievať, že kľačí pri Kristových nohách, t.j. na mieste, ktoré tradičná ikonografia Oplakávania prisudzuje práve Márii Magdaléne? Svätou postavou stojacou na opačnej strane kríža je na základe knihy v jeho rukách apoštol Ján (u Jozefa z Arimatie, či Nikodéma, ktorí by v scéne takisto mohli byť prítomní, by kniha nemala zmysel). Výjav z Kristovho pochovávania je navyše poukazom na jeho hrob vo Svätej Zemi a tým opäť vyvláva asociácie s križiackymi výpravami.

V prípade pravého pola tejto výrazne orámovej plochy môže vyvstať problém, aký je tu vziať medzi sv. Helenou a sv. Annou Samotrefou (obr. 5). Kedže tieto postavy nepochádzajú historicky z rovnakého obdobia a tento fakt bol známy i v stredoveku, ostáva jedine možnosť, že ide o ich nadčasové, nebeské stretnutie v zmysle *sacra conversatione*,⁵⁶ teda o výjav, ležiaci už za hranicami „historického“ prog

ramu steny. Možnože sa dvojnásobným podčiar knutím úlohy materstva v prípade Anny i Márie už vytvára myšlienkové premostenie k motívu *mater omnium*, ktorý sa vedľa tejto scény nachádza na východnej stene lode. Takto by i v spodnom páse vzniklo myšlienkové prepojenie obidvoch stien a jednota ikonografického programu by teda na tomto mieste našla dvojnásobné potvrdenie. Helena ako matka Konštantína, ktorý v istom slova zmysle za ložil líniu svätých kráľov v pozemských podmienkach, mohla byť ponímaná aj ako žena, schopná precítiť obrovskú bolest, ktorú materstvo so sebou potenciálne prináša a ktorá je osobitne zreteľná v prípade nevinne usmrteného vnuka sv. Anny: Helenin pohľad na sv. Annu a predovšetkým obrovský kríž v jej rukách by mohol odôvodniť i takúto interpretáciu. Úloha tohto veľkého kríža práve v Heleniných rukách však oveľa výraznejšie poukazuje na príbeh o jeho nájdení v Svätej Zemi, teda opäť na význam, súvisiaci tentokrát na základe mimobilickej typológie s protipohanským bojom vo vrchnom páse a dôležitý pre križiacku ideológiu. Agresivita sa však oproti zabijaniu vo vrchnom páse už nepropaguje, naopak nachádza svoju emocionálnu protiváhu a tým i isté ospravedlnenie: hore unesená dievčina zabíja s pomocou svätca pohana, ktorý sa voči nej previnil. Čo je to v porovnaní so smrťou nevinného zakladateľa kresťanstva a s utrpením jeho matky? Istotne nie náhodou sú tieto scény pod sebou.

1. b) Triumfálny oblúk – tranzitívna sféra

Krvavý boj, ktorého obraz ponúka vrchný pás malieb severnej steny lode, nie je sám osebe schopný vypovedať o všetkých rozhodujúcich zložkách vlastného zmyslu. Svoj zmysel totiž nadobúda v určitom ideo-v kontexte: scéna odpočinku nie je preto vlastným zavíšením Ladislavovho príbehu a ani scény spodného pásu neposkytujú o tomto kontexte ucelenú predstavu. Ladislavov príbeh sa totiž v stredovekom

chápaní nevyčerpáva tým, čo sa odohralo v „pozemskej“ sfére ľudských dejín, ale je komplexným znakom, poukazujúcim za časové a priestorové hranice ľudskej historickej existencie, smerom k hodnotám, interpretovaným ako transcendentné a večné. Dvojté chápanie, v ktorom sa každý predmet, udalosť i inštitúcia hodnotí nielen immanenticky, ale aj *sub specie aeternitatis*, bolo rozhodujúcou konštantou myslenia stredoveku, pretrvávajúcou v najrôznejších individuálnych formách, tvoriacich historickú skutočnosť tejto formy myslenia. Zdvojenie poľa pritom – ako to dokumentujú i zachované juristické texty⁵⁷ – výrazne ovplyvnilo i každodenňý praktický výklad vzťahov medzi jednotlivými ľuďmi, skupinami i inštitúciami tejto spoločnosti. Nevyhnutným logickým dôsledkom narábania s predstavou transcendentnej sféry je potreba vysvetlenia jej vzťahu k sfére historickej, potreba objasnenia prechodu medzi týmito sférami. Tomuto objasneniu slúži v Kraskove triumfálny oblúk, presnejšie východná stena lode. Architektonická funkcia tejto steny, ktorá umožňuje i faktický prechod do presbytéria, pritom názorne vyzdvihuje tranzitívne motívy v tematike malieb na tejto stene, čím sa maľby späť stávajú potenciálnym dokladom pre ikonologickú interpretáciu⁵⁸ jednoduchej architektúry kostola.

Výzdoba steny (obr. 6) sa opäť člení do dvoch pásov, pričom pás spodný prichádza uprostred takmer o polovicu svojej dĺžky spomínaným vstupom do kňažišta a pás vrchný je v priestore nad vstupom zúžený. I tieto zdanlivo obmedzujúce momenty sa v koncepcii maľby tvorivo využívajú. V hornom páse, v ktorom scéna Zvestovania⁵⁹ označuje prechod z nebeskej sféry do sféry pozemskej je práve ono zúženie pásu využité ako určitá „cesta“, spájajúca ľavú i pravú časť, nebo so zemou. Tento výklad má prirodzené svoje mērce, lebo rovnako anjel z nášho pohľadu vľavo ako i Mária vpravo kľačia na jednej rozkvítutej lúke. V anjelovej časti je súčasťou kvetov oveľa viac, ale to ešte nemôže odôvodniť tézu, že ide o stretnutie

dvoch zásadne odlišných sfér. Viacero obrazových znakov však predsa len poukazuje na takého stretnutie, ktoré je napokon už i po myšlienkovej stránke, známej z textov evanjelií a príslušných výkľadov vlastnej tému scény vtelenia. Váza s ťažami symbolizujúcimi Máriiu nevinnosť je na anjelovej strane – možno ako znak večnej hodnoty, možno kvôli potrebe kompozičného vyváženia oboch častí. Klasická nápisová páska s anjelovým pozdravom nás takisto ešte o nebeskosti daného priestoru celkom nepresvedčí. Avšak pomere výrazná polopostava staršieho sivovlasého muža v purpurovom plášti s krížovou svätožiarou, držiaca vo svojej ľavej ruke knihu a pravou „ukazujúcu“ smerom k Márii, polopostava znázornená na oblohe pred anjelom a obklopená niečim ako oblakmi je už jednoznačným výtvarným poukazom na sféru, v ktorej dominuje Boh-Otec. V priestore nad oblúkom, ktorý som vyšie označil slovom „cesta“ vidíme na oblohe letiacu postavu malého dieťafa. Táto sa nachádza v rovnej výške ako „ukazujúca“ pravica Otca, z čoho je zrejmé, že sa nejedná o ukazovanie, ale o príkazové gesto⁶⁰ so vztýčeným ukazovákom, ktoré sa vzťahuje na letiacu postavu božského Syna. Vedla knihy sa toto gesto dá čítať priam ako príkaz pre dielu, ktorým ho otec posielal do pozemskej sféry. Mária kľačí pred domom pri čítacom pulte, na ktorom je položená otvorená kniha (obr. 7). Prítomnosť knihy v obidvoch sférach, v ľavej dokonca priamo v božích rukách zdôrazňuje jej sakrálny význam, pričom nemožno nemyslieť na rozšírenosť tohto významu knihy ako objektu v stredovekej kultúre. Holubica pred Máriinou tvárou symbolicky pripomína formu sv. Ducha, v ktorej môže byť božské prítomné i v pozemskej sfére.

Zatiaľčo vo vrchnom páse bolo označené spojenie z neba na zem, poukazujú obidve polia pod ním na obavy i nádej, ktoré stredoveký kraskovský veriaci spájal s uvažovaním o svojej ceste opačným smerom. Obavy pripomína archanjel Michal, impozantná okrídlená postava so svätožiarou (obr. 8). Výber archanjela Michala väzia-

ceho duše ako zástupnej témy za celok Posledného súdu neboli v kraskovskom kostole dielom náhody, ale výsledkom dobre premysленého rozhodnutia, pri ktorom pravdepodobne hrali svoju úlohu formálne i obsahové dôvody: z formálneho hľadiska je plocha venovaná tejto téme vzhľadom na svoje rozmeru nevhodná pre rozsiahlu kompozíciu úplného znázornenia Posledného súdu, ktorá by mohla obavy i nádeje spojené s opustením pozemského života. Obsahové dôvody viedli k výberu postavy, ktorá sa dokonale začleňuje do kontextu rytierskej ideológie, ovládajúcej program lode: Michal ako bojovník boží a vodca nebeských vojsk predstavuje ideálnu paralelu k pozemským kresťanským bojovníkom či vodcom a bol preto už v stredoveku často pokladaný za prvého rytiera.⁶¹ Jeho brnenie i veľký meč s náznakmi plamienkov nenecháva nikoho na pochybách, že anjeli nemusia byť len nežné bytosti, ale že v prípade potreby môžu byť i poriadne nepríjemní⁶² – obraz bojovného archanjela mohol byť ideálnym protiargumentom proti akejkoľvek sentimentálnej, pacifistickej interpretácii kresťanského učenia v zmysle akéhosi neprotivenia sa zlu násilím, ako ju poznáme z neskorších období. Jeho brnenie a meč je zároveň i priamym poukazom na prispôsobenie obrazu archanjela dobovému kontextu rytierskej kultúry: v starších znázorneniach bojovala proti diablu jeho vznešená postava, často oblečená v bielej tunike a okrem štítu vyzbrojená kopijou,⁶³ v neskorších sa zasa Michal objavuje napríklad v brnení s krátkou suknicou a krátkymi rukávmi podľa dobovej módy.⁶⁴ Z hľadiska tranzitorického programu východnej steny triumfálneho oblúka je zasa rozhodujúca váha, nežne pridržiavaná Michalovou ľavou rukou. Malý modliaci sa človečik v jej pravej miske, predstavuje ľudskú dušu,⁶⁵ ktorá bola dosť fažká, ktoréj zásluhy dosť zavážili. Avšak podivná bytosť s dlhým nosom v druhej miske označuje už i svojou znetvorenou podobou zlo, ktoré sa s pomocou svojho patróna diabla, zaveseného i s veľkým závažím na jej miske, usiluje o prevahu.



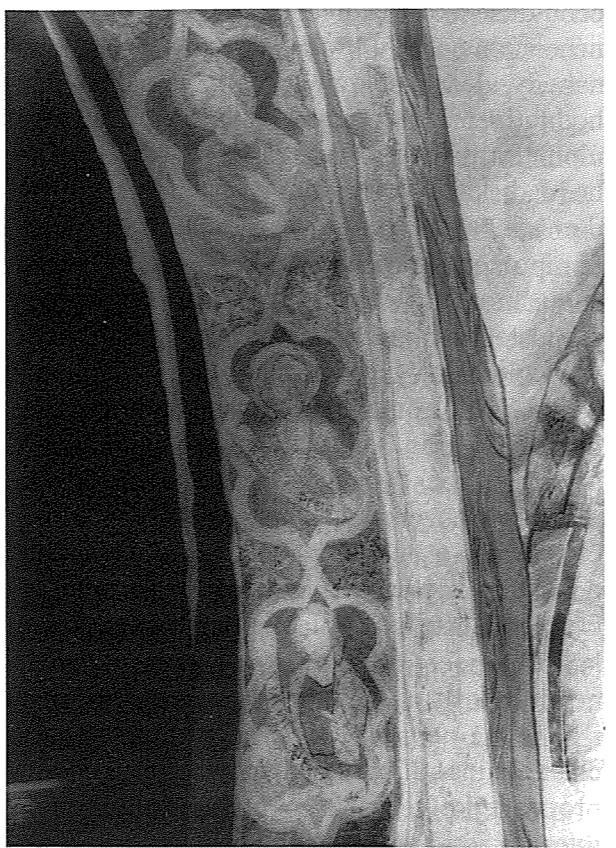
16. Rimavská Baňa, detail postavy svätca na severnej stene (sv. Ludovít z Anjou?)

Miska však napriek tomu stúpa.⁶⁶ Okrem tohto svojho primárneho, textami priamo dokumentovateľného obsahu mohla mať scéna i istý skrytý význam, o čom bude reč v podkapitole 1. d) tejto štúdie.

Stredoveký divák nemal prepadnúť beznádeji ani vtedy, ak si uvedomil svoju malosť v porovnaní s božským: na Boha sa potom nemusel obraciať priamo, ale mohol sa odvolať na niektorého svätého patróna, ktorý ako človek mal väčšie pochopenie pre drobné ľudské slabosti a zároveň mal v nebeskej hierarchii natoliko významné postavenie, že sa mohol za hriešnika úspešne prihovoriť. Na opačnej strane triumfálneho oblúka vidíme najobľúbenejšiu svätú pomocníčku Pannu Máriu, predstavenú v úlohe ochrankyne



17. Rimavská Baňa, detail postavy svätej na severnej stene



18. Rimavská Baňa, polpostavy prorokov v kvadrilóboch na špalete triumfálneho oblúka

(obr. 9). Na základe toho, že pod jej modrým pláštom, ktorého okraje na každej strane pridržiava zhora prichádzajúci aniel, vidíme príslušníkov rôznych stavov – popri typoch, ktoré nie sú špecificky charakterizované napr. mnícha s tonzúrou, biskupa s mitrou ako i korunovaného kráľa – a nie iba členov istého rádu alebo bratstva, priradujeme gemerský obraz k typu *mater omnium*.⁶⁷

Nádej, spájaná s Máriou sa teda vzťahovala na celú obec, nie iba na istú skupinu. Pomerne schematické podanie tvári robí pravdepodobným, že pritom nikto so znázornených nemal byť svojou portrétnou podobou vyzdvihnutý ako individualita. V súvislosti s problémom legendy sa môžeme spýtať, prečo pod jej pláštom

nevidíme žiadneho špecifickým atribútom označeného zástupcu rytierov (ak nechceme špekulať o tom, že korunovaná hlava predstavuje Ladislava). Pravdepodobnou odpoveďou je, že Ladislav bol pokladaný za osobu, ktorá vzhľadom na svoju svätość už podobnú ochranu nielenže nepotrebuje, ale môže ju dokonca iným príslušníkom rytierskeho stavu sám poskytnúť. Táto pravdepodobnosť sa dá odôvodniť pôvodnou úlohou ukrytie pod pláštom, ktoré malo – ešte predtým, než bolo prenesené ako náboženská metafora na Máriu – okrem iných funkcií aj tú, že označovalo ochranu bezprávnych. Takto vzal Karol Veľký – ktorý ako svätý⁶⁸ panovník bojujúci proti pohanom bol v mnohom analogickou postavou ku sv. Ladi-

slavovi – v *Piesni o Rolandovi* pod svoj plášť pohanskú kráľovnú, aby ju ochránil.⁶⁹ A vobec – keďže oficiálne hlásanou úlohou rytierov bolo bojovať za ochranu ostatných stavov, možno by svoj obraz pod pláštom tejto sice jedinečnej, ale predsa len ženy neprežívali iba ako poctu.

Postavy prorokov s nápisovými páskami či atribútmi v medalónoch na spodnej časti triumfálneho oblúka môžeme *cum grano salis* chápať i ako symbolickú oporu stretnutia obidvoch sfér, keďže na toto stretnutie či už priamo, alebo nepriamo poukazovali ešte pretým, než došlo k vteleнию. Ich svedectvo podopiera bránu, ktorou sa dá vstúpiť do raja.

1. c) Presbytérium – Nebeský Jeruzalem

Zatiaľko ešte i v prechodnej sfére sme v rukách obrneného archanjela videli ohnivý meč, po prejdení víťazným oblúkom sa ocítame v sfére plnej pokoja a žiarivého svetla, chránenej pevnými múrmami, v ktorej už pozemské starosti nemali rušíť meditáciu o božských veciach. Najvýznamnejšie postavy tejto časti sa objavujú na štyroch sférických trojuholníkoch krízovej klenby (obr. 10). Významovo rozhodujúcou je postava Boha Otca s krízovým nimboom, tróniaca s otvorenou knihou a žehnajúcim gestom v mandorle, vypĺňajúcej takmer celú východnú štvrtinu klenby. Drobné hviezdičky, ako i väzne tváre Slnka a Mesiaca naznačujú, že mandorlu treba chápať ako otvárajúce sa nebo.⁷⁰ Náznaky zeleného terénu v spodných častiach trojuholníka umožňujú predstaviť si, že nebo sa otvorilo nad tou istou lúkou, ktorú už poznáme zo scény Zvestovania, ba i z pásu s ladislavskou legendou a z Klaňania. Táto poetická maliarska protipozícia sivomodrého neba a špinavozelenej lúky sa objavuje i v obrazoch Psychostázy i Márie Ochránkyne a svojou prítomnosťou vo väčšine obrazov výtvarne podčiarkuje myšlienkovú jednotu výzdoby. I v polkruhovej vrchnej časti východnej steny pod mandorlou je táto lúka porasťa kvetmi. Dvaja anjeli tu nad lúkou rozpre-

stierajú Veronikinu šatku so zázračne vzniknutým portrétom, akoby nás chceli provokovať k porovnaniu tejto podobizne s tvárou, ktorú sme zahliadli po otvorení neba. Obrazu na šatke sa tým dostáva výnimočný charakter predpovede toho, čo sa má zjavit na konci dní – toto protipostavenie, predstavené ako anjelský poukaz na minulý zázrak a jeho význam pre budúlosť, mohlo slúžiť ako odôvodnenie úcty, ktorá sa *Veraikonu* v stredoveku dostávala.⁷¹ V západnej časti klenby presbytéria, prilahajúcej k triumfálnemu oblúku, sa v podivne vajcovito mandorlovitom útvare objavuje obraz Lona Abrahámovho (obr. 11), symbolický poukaz na raj, známy z mnohých znázornení Posledného súdu. Abrahám drží v rukách podobnú šatku. V nej drží duše spravodlivých, takže keby sme si zo žartu chceli odmyslieť tradíciu tohto obrazu, mohli by sme ho nazvať i „Šatka Abrahámove“. Podobnosť obidvoch šatiek je pozoruhodným výkonom poeticky kristologickej interpretácie tradičného výjavu: Kristov obraz sa pripodobňuje náznaku raja. Viacero poetických motívov obsahujú i obrazy symbolov evanjelistov, ktorí sa so svätožiarimi a latinskými nápisovými páskami so svojimi menami (nie so svojimi knihami!) zjavujú na hviezdnej oblohe v bočných častiach klenby: naľavo sa detsky nežný Matúšov aniel konfronтуje s mohutným okrídleným levom Marekovým (obr. 12), ktorý sa zlostne mračí a navyše vyplazuje jazyk. Jánov orol napravo je tak obrovský, že keby svoj pootvorený zobák otvoril naplno, pokojne by sa mu doň zmestila hlava pokojného okrídleného býka Lukášovho (obr. 13). Približne rovnaká veľkosť je znakom približne rovnakého významu – preto stredoveký maliar nehľadal na prirodzený pomer veľkosti zvierat.

Mimoriadnu citlivosť pri komponovaní motívov v súvislostiach architektúry dokazuje i lavá bočná stena presbytéria s veľkými figúrami apoštолов pod arkádami Nebeského Jeruzalema: nie náhodou sa Peter s veľkým klúčom objavuje práve nad dverami, vedúcimi do sakristie, ktoré sa vzhľadom k logike výzdoby dajú chápať i ako raj-



19. Rimavská Baňa, Zajatie Krista na východnej stene triumfálneho oblúka



20. Rimavská Baňa, sv. Juraj na východnej stene triumfálneho oblúka

ské dvere. S vedľa stojacim Pavlom, ktorý drží nástroj svojho martýria, spolu vytvárajú prostrednú dvojicu, spojenú smerom svojich pohľadov. Ešte subtílenejšia, hoci už takmer ambivalentná⁷² súvislost vzniká medzi gotickou monštranciou položenou na oltári v maľbe arkády nad skutočným pastofóriom, a vedľa stojacim Jánom, ktorý práve žehná svoj kalich s otráveným nápojom. (Záhadná postava z druhej strany pastofória, ktorá svojou orientáciou vytvára dvojicu s Jánom, je svojou svätožiarou a knihou vo všeobecnosti charakterizovaná ako apoštol, pričom v ruke drží niečo ako šíp. Ak by sa tento predmet dal prečítať ako štetec, „apoštol“ by sa dal určiť ako evanjelista Lukáš, ktorý niekedy zvykol nahrádzat Jakuba väčšieho. Pravý z dvojice apoštolov na opačnej

strane steny môže predstavovať svätého Tomáša, dívajúceho sa na krvavé prsty svojej ruky, ktorú bol vložil do Kristovej rany. Druhý apoštol sa vyznačuje latinským krížom, čo je sice všeobecným atribútom apoštolov, ale pri takomto vyzdvihnutí môže poukazovať na apoštola Ondreja, ktorý cestou na popravisko zložil gnosticko – kozmonický inšpirovaný hymnus na Sv. Kríž.⁷³ Za cimburím, uzatvárajúcim stenu nesenú spomenutými arkádami vidíme opäť známu hnedastú lúku s trsmi zelených rastlín kvitnúcich bielymi kvetmi. Nad ňou sa – v mieste, kde je polkruh najširší – v kvadrilóbne objavuje postava staršieho sivo-vlasého bradatého muža so svätožiarou a nápisovou páskou. Vlasta Dvořáková identifikovala túto silne poškodenú postavu ako Boha Otca, ktorý

čený predovšetkým nápisovou páskou pri svojich nohách. Predmetom sporu⁷⁵ sa stala identifikácia svätcov na stene triumfálneho oblúka pri pohľade z presbytéria: pravý je najmä v oblasti tváre a rúk natoľko zničený, že sa o jeho tematickom určení okrem identifikácie svätožiary, dlhých vlasov a dlhého rúcha prepásaného opaskom v oblasti bedier tažko dá čokolvek určitého povedať; podobný lavý, ktorý sa zdá byť nepoškodený, drží v rukách okrúhu skrinku.

Pripodobňovanie kresťanskej svätyne k Nebeskému Jeruzalemu korení ešte v neskoroantickej tradícii – túžbu vybudovať pozemský obraz neba potvrdzujú i liturgické texty, používané pri vysväcaní chrámu.⁷⁶ Maľby kraskovského kostola však jednoznačne dokladajú tieto asociácie iba pokial ide o najsvätejšiu časť kostola – presbytérium. V obraze Nebeského Jeruzalema sa pritom nezdôrazňujú motívy, ktoré by ho spájali s Jeruzalemom pozemským. Na možnú inštrumentalizáciu pre účely propagácie križiackej ideológie v tomto najsvätejšom priestore už na rozdiel od lode nič priamo nepoukazuje. Avšak každodenný život rolníckeho obyvatelstva tejto oblasti ovládali i iné starosti – maľby presbytéria ako istý druh prostriedku na vyvolanie predbežného zážitku neba neviedli svojho vnímateľa len k vnútornému oslobodeniu sa od dobovej vojensko-politickej problematiky, ale i od týchto každodenných starostí. Maľby lode tomuto psychologickému efektu napomáhali tým, že každodennú skúsenosť prekladali do iného jazyka, všeličo zamlčiavalí a zdôrazňovali žiaduce súvislosti, čím mnohokrát otupovali ostrie fažívych pozemských problémov. O tom teraz podrobnejšie.

1. d) Ideologická transformácia znaku potenciálneho násilia ako špecifická funkcia obrazov legendy v ikonografickom programe výzdoby kostola

Na záver predstavenia ikonografického programu kraskovského kostola treba spomenúť nie-

koľko téz, dôležitých pre jeho interpretáciu. Je zrejmé, že vynechávanie zázrakov, konštatované pri porovnaní programu znázornenia ladislavskej legendy vo *Vatikánskom legendáriu* a obrazov z Ladislavovho života v *Obrázkovej kronike* nie je dostatočným dôvodom nato, aby sme kraskovský naratívny cyklus pokladali za profánnejšiu variantu príbehu. V programe kostola totiž Ladislavov príbeh nie je jediným nosným prvkom výzdoby, nie je odkázaný iba sám na seba: špecificky náboženské významy, ktoré konštituujie ich vzťah k transcendentnej sfére teda nezahŕňa do svojho rámca, pretože celok programu výzdoby obsahuje iné témy, ktoré tieto významy vyjadrujú priamo. Obraz Ladislavovho príbehu teda nemusel zahrnúť teologické interpretačné vzorce do svojho vlastného rámca vo forme osobitných obrazových jednotiek rozprávania.

Vzájomná podmienenosť medzi ladislavovským naratívnym cyklom a celkom ikonografického programu výzdoby kostola však funguje i opačným smerom: autori programu výzdoby sa usilovali zastúpiť každý želaný význam obrazom, ktorý tento význam obsahuje bezprostredne, názorne, prvoplánovo. V tomto zmysle bola z celej ladislavskej legendy dôležitá predovšetkým téma protipohanského boja (a sice nie iba v abstraktej podobe, pretože tejto funkcie by postačoval i jednoduchý obraz jednej scény a nebol by potrebný naratívny cyklus), pretože na jej vyjadrenie inak neexistoval taký alternatívny príbeh, ktorý by v podmienkach stredovekého Uhorska mohol byť nositeľom analogických významov: napr. v mnohom analogické významové štruktúry, ktoré sa v prostredí západnej Európy vykryštalovali okolo postavy Karola Veľkého boli aktuálne spájané s politickými záujmami francúzskych či nemeckých štátnych útvarov, teda so záujmami cudzími, ktorých propagovanie v Uhorsku bolo politicky nežiadúce. Pretože však záujmy istých spoločenských vrstiev stredovekého Uhorska vo vztahu k vrstvám ostatným – t.j. záujmy aristokracie vo vztahu k cirkvi a naopak, ako i záujmy obidvoch tých-



21. Rimavská Baňa, sv. Barbora na východnej stene triumfálneho oblúka

to skupín voči vrstve rolníkov⁷⁷ boli analogické, mohli na svoje ideologicke pretransformované vyjadrenie použiť analogicky štrukturovaný príbeh. Pre štúdium tejto ideologickej transformácie môžu byť podnetné najnovšie literárnovedné výskumy, realizované na analogickom materiáli *Piesne o Rolandovi*.⁷⁸ Použitie niektorých motívov literárnovedného myslenia organicky vplýva do našich úvah o vzťahu obrazov k textom. Pre uvažovanie o programe výzdoby jednoduchého dedinského kostola postačí azda reprodukovať len najvýznamnejšie motívy spomenutej literárnovednej analýzy, akokoľvek nám pritom môže byť ľuto zanedbávania jemných semiologických úvah, ktoré dodávajú spomenutému literárnovednému uvažovaniu jeho intelektuálny

lesk. Postava ozbrojeného rytiera splňala svoju pravidelnou kavalkádou v priestoroch obývanych rolníkmi ako znak potenciálneho násilia v reálnom živote spoločenstva takpovediac policajnú funkciu: pragmatickým efektom znaku v „sociohistorickom texte živej skúsenosti“ bol vyvolávať strach. V obrazovom cykle kraskovského kostola videl jednoduchý veriaci podobnú postavu ozbrojeného rytiera, avšak už v radikálne odlišnej úlohe: záchranca dievčata symbolizoval ochranu, ktorú podobne vyzerajúci jazdci mali poskytovať rolníckemu obyvateľstvu. To mu malo pomáhať tak, ako dievčina pri súboji s pohanom, reprezentujúcim osoby nerešpektujúce daný poriadok. Za svoju statočnosť mal byť dokonca tak nežne priyatý ako v scéne odpočinku. Obraz násilníckeho bojovníka sa napokon svojimi sakrálnymi aspektami pevne začlenil i do celku dobového vysvetlenia zmyslu sveda a ľudského života presne tak, ako obraz jeho príbehu do ikonografického programu výzdoby kostola. Súčasťou ideologickej transformácie je teda i zmena objektu násilia: jeho obetou sa stáva iný ozbrojený jazdec, a nie bezbranný rolník: „Potláčajúca funkcia násilia, v danej spoločnosti vnútorene zameraná proti jej vlastnej produktívnej zložke, je transformovaná do heroickej obrany náboženstva“⁷⁹ proti násilníckym inovercom. Kontrola nad komunikačným médiom – v našom prípade nad nástennou maľbou – umožnila kultúrnu hegemoniu skupín, ktoré určovali, čo môže a čo nemôže byť v týchto médiach znáronené.⁸⁰

Skrytý ideologickej význam sa, ako som už naznačil, nedá vylúčiť ani v prípade iných scén lode. Tento niekedy vystúpi až vtedy, ded' myslíme na poriadok uctievania svätcov v rámci liturgického roka. Sviatok sv. Michala sa napríklad oslavoval 29. septembra, pričom práve na tento deň pripadalo vo väčšine polnohospodárskych oblastí odovzdávanie feudálnych dávok.⁸¹ Ak to bolo tak aj v Kraskove, potom si treba opäť spomenúť na zobrazenie sv. Michala na východnej stene lode. Táto súvislosť môže byť utvrdená i zdvojením významu vás-

v Michalovej ruke – ak sa odovzdávané dávky väžili, mohol rolník myslieť priamo na archanjela, väžiaceho jeho dušu. Metafyzické obavy by sa takto aj pri tejto scéne spájali s konkrétnym strachom a s legitimizovaním konkrétnego usporiadania dobovej spoločnosti.

Teória ideologickej transformácie ako funkčné vysvetlenie tematiky naratívneho obrazového cyklu z Ladislavovho života má oproti starším teóriám tú výhodu, že vie poskytnúť vysvetlenie pre všetky scény cyklu: bojovníci vychádzajú z hradu tak ako faudálni páni na koňoch pri svojich kavalkádach.⁸² Objednávateľovo želanie vidieť svoj obraz v tejto situácii možno vysvetlúť i tažko interpretovateľnú postavu mladého rytiera v prvej scéne kraskovského cyklu, o ktorej už bola reč. Scéna Bitky zasa transformuje znak, hroziaci aktuálnym násilím voči poddaným do polohy ochrany a objekt násilia situuje mimo vlastnú obec. Scéna zápasu, pri ktorej dievčina pomáha, sa zase dá vysvetliť ako pripomínanie povinnosti pomáhať ochrancom poriadku. Scéna odpočinku sa napokon vysvetluje poukazom na to, že poddaní mali svojich ochrancov milovať a pocitovať voči nim vdak.

Nesporná prítomnosť erotických momentov pritom dodáva tejto scéne ešte komplikovannejšie denotačné možnosti a obsahuje tak v zárodku už celú zložitú problematiku vztahu mocienskej sféry k oblasti erotickej, problematiku, ktorá intenzívne zamestnáva ľudskú fantáziu a provokuje rôzne túžby aj v tak moderných a sekularizovaných prejavoch „ľudového“ (v zmysle populárneho) umenia, akými sú rôzne filmové varianty na tému amerického sna.

Ďalšou výhodou funkčného vysvetlenia je, že vie objasniť i fakt, prečo bola týmto maľbám venovaná práve severná stena lode: jej veľkosť, dostatok svetla a najmä jej poloha presne oproti vstupu do kostola boli ako najlepšie vnímateľné a neprehliadnutelné optimálnym miestom pre dosiahnutie maximálnej funkčnosti znaku.

Predložená funkčná teória vie navyše odpovedať i na otázku, prečo bola táto tematika rozšíre-



22. Rimavská Baňa, Mária Ochránkyňa a archanjel Michal v exteriéri

ná práve v drobných vidieckych kostoloch a nie v mestských.⁸³ Jedine vo vidieckych kostoloch sa totiž mohlo rátať s obyvateľstvom, ktoré malo podobnú každodennú skúsenosť a potrebovalo zodpovedajúcu ideologickú interpretáciu. V mestských kostoloch bola táto tematika bez opory v spomenutom „sociohistorickom texte každodennej skúsenosti“ a teda zbytočná. Preto ju tam nebolo potrebné maľovať a všetky špekulácie o stratených mestských cykloch lepšej kvality sa ukazujú ako nadbytočné.

Nemám v úmysle redukovať význam malieb ladislavovského cyklu v kraskovskom kostole na ich ideologickú funkciu. Táto sa však predsa ukazuje byť rozhodujúcou, pokiaľ ide o volbu tematiky. Ako základ pre túto funkciu sa v uhorskom písomníctve tých čias sotva dal nájsť vhodnejší motív, ako príbeh sv. Ladislava.

Za veľmi dôležitú pokladám komplexnosť navrhnutej teórie ideologického významu malieb. Staršie teórie túto komplexnosť nikdy nedosiahli, aj keď už pracovali s pojmom ideologickej (sociálnej, či propagandistickej) funkcie. Myslím hlavne na rozšírenú teóriu „strážcov hraníc“⁸⁴ či na teóriu o zakladaní nových tradícií v etnicky odlišnom prostredí,⁸⁵ ktoré sú oproti vysvetleniu funkciou ideologickej transformácie argumentačne slabšie podložené, odporujú novým

náležom ikonografického motívu na území dnešného Maďarska⁸⁶ a nevedia vysvetliť úlohu všetkých zložiek cyklu, ani ich prítomnosť práve v kostoloch vidieckych.

Tieto teórie však nie sú čistým výmysлом a preto môžu tu a tam postihnúť niečo pravdivé – ako primárne vysvetlenie sú však nedostatočné. Predložená funkčná teória pomáha napokon objasniť i vyššie konštatovaný fakt odlišnej podoby Ladislavovho príbehu v knižnom maliarstve. Obrazové cykly z Ladislavovho života v spomínaných rukopisoch splňali iné funkcie, boli určené pre iné publikum a preto je ich ikonografický program odlišný.⁸⁷

2. Vyžarovanie a variácie

2. a) Rimavská Baňa

Kedže Rimavskú Baňu delí od Kraskova len pohodlná prechádzka, museli byť kraskovské malby v obci známe. Výmalba kostola v Rimavské Bani sa zvykne datovať do záveru štrnásťteho⁸⁸ alebo začiatku pätnásťteho⁸⁹ storočia, čo viedlo k oprávnenému predpokladu, že kraskovský príklad mohol napriek závažným a neprehliadnutelným rozdielom v kvalite a štýle maliarskeho výkonu rimavskobanské malby ovplyvniť.⁹⁰ Podobnosť ikonografického programu, o ktorú nám teraz ide, bola už neraz konštatovaná.⁹¹

Bez zbytočného opakovania známeho teda pristúpme k otázke dôsledkov tejto nadváznosti i premien pre nás problém kontextu ladislavovského naratívneho cyklu a jeho vzťahu k textom.

Najskôr k samotnému rozprávaniu „legendy“, ktoré sa takisto odvíja na severnej stene, hoci sa tam na rozdiel od Kraskova celkom nezmestil a scéna Odpočinku sa dostala na stenu východnú (obr. 14). Syntetické podanie prvých troch scén (Odchod z hradu, Bitka, Prenasledovanie) je ešte zrejmäjšie, ako v Kraskove: Ladislavovi obrnení bojovníci sa tlačia priamo pri muroch hradu či mesta, kde – ako nás presviedča postava s trúbou na veži – ešte nedo-



23. Rákoš, časť severnej steny lode: pás s ladislavovským cyklom, Posledný súd, svätci



24. Rákoš, Stigmatizácia sv. Františka na severnej stene lode



25. Rákoš, postavy svätcov na severnej stene lode

znel zvuk fanfár, sprevádzajúci ich odchod a niektorí z nich sa obracajú k dievčine, ktorá stojí v úzkom priestore, deliacom múry opevnenia od výjavu bitky a – ako naznačuje rečnícke gesto jej pravej ruky a pohľad smerujúci nahor k postavám sediacim na koňoch – dôrazne sa im prihovára (obr. 15).

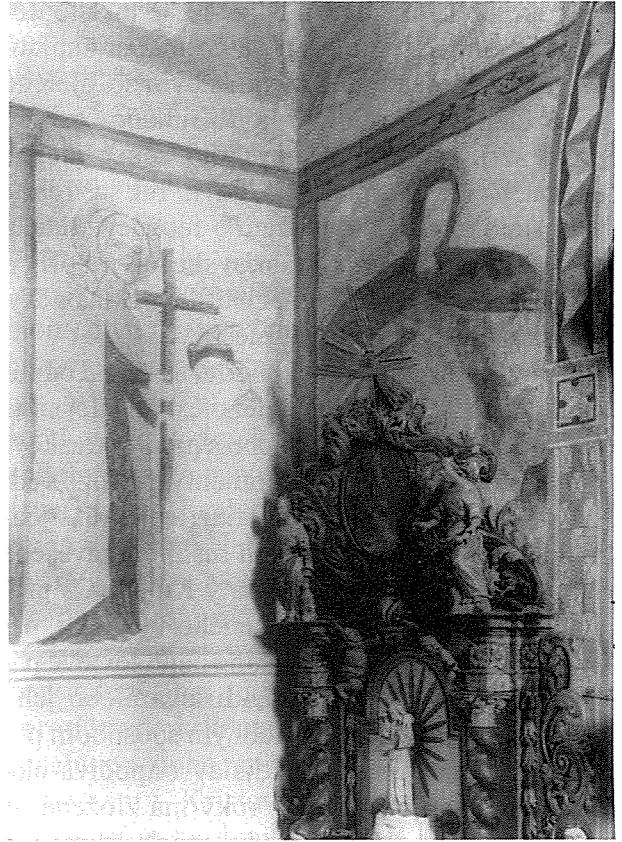
Kto táto dievčina je, prečo sa ocitla na tomto mieste obrazu a čo vojakom vraví – to všetko sú otázky, pri ktorých sme pre nedostatok písomných prameňov odkázaní na našu fantáziu. Tažko si pri tejto postave nespomenúť na oslobodenú dievčinu, stojacu vedľa výjavu Ladislavovho zápasu v Obrázkovej kronike, avšak táto spomienka nám vzhľadom k viacerým nepopierateľným rozdielom

príliš nepomôže. Dievčina či mladá žena s pieskovobledými vlasmi spadajúcimi jej na plecia, odhalené v duchu dobovej módnosti jej ornamentálne zdobených šiat totiž neposkytuje pre identifikáciu s unesenou žiadnu spoľahlivú oporu, najmä vzhľadom nato, že na chrbe Kumánovho koňa tušíme takmer priesvitnú siluetu akéhosi iného žieňafa a pomocníčka v scéne zápasu má šaty z očividne inej látky. Výrazná záhadná žena, ktorú maliar zrejme zamýšľal znázorniť ako krásnu, teda – pokial ide o jej presnú identifikáciu – ostane i nadálej záhadou. Vyššie uvedený funkčný model však ponúka hypotetické vysvetlenie, že ide o obraz ženy prosiacej rytierov o ochranu. Zároveň však mohlo ísť aj o celkom svetské záuj-

my aristokratov: dalo by sa napríklad uvažovať i o tom, že už i uhorskí rytieri potrebovali nežné publikum, ako bojujúci básnici heidelbergskej *Knihy piesní*.⁹² Rimavskobanská žena však napriek svojím šatám s plecami odhalenými v duchu dobovej módy nie je vizuálne jednoznačne definovaná ako vznešená dáma ani svojím výzorom, ani pozíciou v obraze – ako ukazuje spomenutý rukopis, vznešené dámy sa ovela lepšie cítili za cimburím alebo na balkóne. Poloha v bezprostrednej blízkosti bojujúcich strán, ktorú sa domnievame v obraze vidieť mohla byť – ak bola naozaj tak mysená a nie je opäť iba výsledkom konvenčnej priestorovej koncentrácie – svojou nebezpečnosťou istým zdôraznením významu ochrannej funkcie. Z hľadiska argumentačnej štruktúry obrazovej témy predsa nie je žiadен dôvod nato, aby táto funkcia bola v obraze stelesňovaná jedine osobou unesenej dievčiny.

Komu jedna záhadná postava nestačí, môže v priestore pred hradbami, vyplnenom náznakmi terénu v tvare písmena T nájsť učupenú či usadenú ďalšiu, ktorá je však už natoľko zničená, že – s možnou výnimkou trojuholníkovitého útvaru v priestore nad sotva tušiteľnou hlavou, ktorý sa prípadne dá (ale nemusí) čítať ako kumánska čiapka neposkytuje našej interpretačnej fantázii dostatočnú vizuálnu oporu.⁹³ O vzťahu tejto postavy k znáym textom platí pritom to isté, čo v prípade záhadnej ženy pred bráiami mesta: texty nám nevravia kto to je, prečo sa v obraze ocitol ani čo tam robí. Útecha, ktorú by bádateľovi mohla poskytnúť absencia záhadného kraskovského jazdca je teda v rimavskobanskej maľbe dostatočne vyvážená novými problémami.

Vlastná scéna bitky sa lísi od podobnej kraskovskej vo viacerých detailoch, z ktorých sa žiada spomenúť, že hoci zásah Ladislavovej kopije nemá taký zreteľný krvavý účinok, na zemi nájdeme ovela viac odfatých hláv, často s výraznou sivou bradou, i ufatých rúk. Pritom královskému jazdcovi opäť nechyba jeho svätožiara, ved napokon ani nie je jasné, nakolko bol spoluviníkom masakry.⁹⁴



26. Rákoš, sv. Helena s krížom a Mária Ochránkyňa – roh severnej steny a triumfálneho oblíka



27. Rákoš, P. Mária: Ochránkyňa na stene triumfálneho oblíka v lodi, detail

Pokračovaniu zápasu na zemi sa takisto do stalo oveľa menej miesta, za čo maliar zaplatil o.i. tým, že čakajúceho Ladislavovho bieleho koňa vidno len napoly a kôň Kumánov asi len preto žerie zo stromu, aby bolo vôbec možné ukázať v obraze aspoň jeho hlavu. Tak sa zrejme nedostalo miesta ani úvahám o možnej strate či dokonca prekrútení kraskovskej symboliky. I Kumána musel maliar nechať stať poklačiačky, aby sa na túto stenu ešte zmestil.

Pri vsetkej priestorovej nûdzi sa scéna odpočinku už na severnú stenu nezmestila.⁹⁵ Jej silne poškodený obraz však v porovnaní s kraskovským isto priniesol nové momenty, pretože vedla odloženého Ladislavovho štítu (tentokrát s jednoduchým krížom) v pozadí tušíme i zavesené šaty, ktoré sa podobajú na šaty Kumána z predošlých scén. Prečo popraveného vyzliekli, osťáva neobjasnené – nepoznáme napr. textové pamiatky, ktoré by pre sv. Ladislava alebo jeho okolie dokladali zvyk podobným spôsobom potupovať popravených. Ladislav odpočíva ako obvykle v svojom brnení, ruky má zložené na prsiach a nohy pokrčené v kolenách, čo možno opäť súvisí so strachom rimavskobanského maliera z prázdnych plôch. Či mu ostala svätožiara sa však už nedá vidieť. Z postavy dievčiny vidno akurát spodok šiat a nohu.

Pokiaľ ide o znázornenie legendy možno teda v Rimavskej Bani súhrnnne konštatovať dve základné premeny: jednak išlo maliarovi predovšetkým o obrovskú bitku, ktorá svojou veľkosťou obmedzuje priestor pre ostatné scény, jednak sa v tomto obraze objavuje žena v pozmenenom počte a možno i v pozmenenej úlohe. Obidva elementy môžu poukazovať na želania objednávateľa – šľachtica o niečo svetskejšieho, ako jeho kraskovský predchodca.

Teraz k otázke kontextu v rámci programu výzdoby kostola. Výzdoba severnej steny je oveľa chudobnejšia: namiesto opticky súvislého spodného pásu tu nachádzame len tri orámované polia s postavami svätcov, ktoré sa zvyknú interpretovať ako sv. Ľudovít či Ladislav (obr. 16), sv.

Helena (obr. 17) a Umučenie sv. Vavrinca,⁹⁶ pričom istota takéhoto určenia nie je príliš veľká.⁹⁷ Karel Stejskal podnikol zaujímavý pokus o typologickú interpretáciu súvislostí tejto steny,⁹⁸ keď postavu svätca identifikoval ako Krista a na základe blízkosti jeho obrazu k vyššie znázorenému Ladislavovi vyvodil možnosť vidieť v bojujúcim svätcovi, oslobođiteľovi od pohanských nájazdov záchrancu, t.j. jednoznačnú typologickú paralelu k Spasiteľovi, označenému nápisom *Salvator mundi*. Identifikácia svätca ako Krista je však extrémne nepravdepodobná: spomínany nápis je modernou rekonštrukciou⁹⁹ a aj keby neboli, bolo by potrebné odpovedať na otázku, prečo v obraze Krista vzniká rozpor voči tradičnej ikonografii tým, že chýba krížový nimbus a postava drží laliové žezlo.

Negatívne súdy sú o niečo spoľahlivejšie: v porovnaní s Kraskovom sa dá konštatovať neprítomnosť Klaňania i opakovanej poukazu na úlohu sv. Kríža. Momenty polobiblickej a mimobiblickej typológie, ktoré súviseli s križiacou propagandou, sú teda v programe steny v porovnaní s Kraskovom výrazne oslabené. Táto zmena veľmi pravdepodobne súvisí so zmenou aktuálnej politickej situácie: v roku 1396 skončila posledná Žigmundom vedená križiacka výprava pri Nikopolise katastrofou.¹⁰⁰ Po tomto stroskotaní zrejme nemala šľachta záujem križiacke výpravy ďalej propagovať. Na základe programu severnej steny lode rimavskobanského kostola treba teda v otázke datovania malieb rátať i s hypotézou, považujúcou rok 1396 za terminus post quem.

Výzdoba triumfálneho oblúka sa obmedzuje na vnútornú špaletu zdobenú opäť polopostavami prorokov so svätožiarami a nápisovými páskami v kvadrilóboch (obr. 18) a na stranu presbytéria, ktorá prináša výjavu v Kraskove neprítomné: okrem scény Zajatia Krista s Judášovým bozkom a Petrom, odtínajúcim Malchusovo ucho vo vrchnej časti (obr. 19) ešte postavy sv. Juraja (obr. 20) a sv. Barbory (obr. 21) po stranach. Na severnej strane prezrádzajú zachované

zlomky (architektúra Nebeského Jeruzalema a anjel, pravdepodobne privádzajúci blažených) na – v podstatných zložkách zničenú – kompozícii Posledného súdu. Scéna Zajatia, ktorá bola pravdepodobne súčasťou kristologického cyklu, prezrádza pomerom svojich rozmerov k veľkosti ostávajúcich dvoch stien presbytéria cyklus s malým počtom scén. Sv. Juraj v brnení prikrytom v oblasti pliec a trupu červeným pláštom stojí na porazenom drakovi, v ktorého papuli je zabodnutá kopja, pridržiavaná svätcovou pravou rukou rovnako nežne, ako štit v druhej ruke. Obluba svätca v rytierskych kruhoch je dostatočne známa. O jeho kult v stredovekom Uhorsku sa výrazne pričinil sám Karol Róbert, ktorý už roku 1318 založil rytiersky rád sv. Juraja.¹⁰¹ Že sa populárному svätcovi na rozdiel od Kraskova dostalo miesto v programe výzdoby interiéru, možno tiež súvisí s výraznejšou úlohou žien v Rimavskej Bani: na rozdiel od archanjela Michala – ktorému sa v Rimavskej Bani ušlo už iba miesto v exteriéri (na vonkajšej stene kostola spolu s Pannou Máriou Ochrankyňou – obr. 22 – a sv. Krištofom, umiestneným podobne už i v Kraskove) – je Juraj totiž i legendárny záchrancom princezny. Navyše sa už vyjadrenie eschatologických významov, ktoré v Kraskove niesol sv. Michal, realizovalo spomenutou kompozíciou Posledného súdu.

Zo silne poškodených motívov neúplnej výzdoby presbytéria je ešte čiastočne čitateľný i drobný obraz *Imago pietatis*. Silueta postavy nahého Krista na červenom pozadí v rámci ilúzivnej architektúry tabernákula má podobný eucharistický význam a podobný – aj keď zdaleka nie tak výtvarne kvalitný vztah k architektúre skutočnej (t.j. k pastofóriu), ako v Kraskove.

Ikonografický program výzdoby rimavskobanského kostola sa napriek fragmentálnemu stavu, v ktorom sa zachoval, vyznačuje viacerými zhodnými črtami s kraskovským. Ladislavská legenda v ňom obsahuje analogické scény a splňala zrejme podobnú funkciu ideo-logickej transformácie všednej vizuálnej skú-

senosti. Napriek tomu sa však v rimavskosobotskom programe nájdú viaceré zásadné odlišnosti, ktoré by nemali nadalej byť zahmlievané vägymi poukazmi na akúsi všeobecnú zhodu: Prvou a najdôležitejšou odlišnosťou je, že v rimavskobanskom kostole hrajú oveľa slabšiu úlohu momenty spojené s predstavou sakrálnej úlohy Jeruzalema – severná stena, ako sme videli, vynecháva z politických príčin momenty križiackej propagandy a oslabuje tak prepojenie s predstavou historického Jeruzalema. Avšak ani presbytérium, akokoľvek už vyzeral nezachovaný kristologický cyklus, určite nebolo obrazom Nebeského Jeruzalema, ako kraskovské: Judášov bozk ani Posledný súd nemá v obraze Nebeského Jeruzalema čo hľadať. Naopak – Nebeský Jeruzalem hrá už iba čiastkovú úlohu ako mesto, očakávajúce blažených v rámci obrazu Posledného súdu, je teda podriadený inej téme. Presbytérium má teda oproti kraskovskému zásadne odlišný význam: obsahuje mnohé momenty, ktoré ho pevne viažu na zem – Kristov historický život je s pozemskostou spojený rovnako, ako predstava konca pozemského života. Ďalej chýba postava mladého elegantného šľachтика, čo je možno pre nároky objednávateľov rimavskobanských malieb rovnako symptomatické ako fakt, že sa uspokojili i s oveľa menej náročným výtvarným riešením i pokiaľ išlo o štýl malieb.

2. b) Rákoš

Vo vzdialenejšom Rákoši nachádzame Ladislavov príbeh v rámci originálneho a bohatého kontextu, ktorý vyzdvihuje do popredia nové stránky jeho súvislostí. Avšak i podoba vlastného naratívneho cyklu, ktorý sa nachádza opäť vo vrchnom páse steny oproti vstupu do kostola (obr. 23) je originálna. Samotná stena je oveľa vyššia a pás s „legendou“ oveľa užší, čo znižuje jeho vizuálnu dostupnosť.¹⁰² Samotný fakt zniženia vizuálnej dostupnosti môže byť nositeľom významných implikácií i pokiaľ ide o úvahy



28. Rákoš, polpostava proroka v špalete triumfálneho oblúka

o možnej funkcií cyklu v Rákoši, pretože predpokladom analogického fungovania legendy ako v dvoch predchádzajúcich príkladoch je práve vizuálna dostupnosť: od slabo viditeľných maleb sa sotva dal očakávať žiadúci efekt pri propagovaní ideologickej transformovaného obrazu reality. Ak je teda „legenda“ v Rákoši vizuálne ľahko dostupná, znamená to nevyhnutne i zmenu funkcie. V ďalšom texte sa pokúsim opísať, či a ako sa táto zmena funkcie prejavila v podoobe cyklu, na jeho mieste v celku výzdoby kostola a azda aj – ak sa nájde nejaký záchytný bod – nielen konštatovať absenciu funkcií skôr menovaných, ale aj naznačiť pozitívne kontúry funkcie novej.

Cyklus začína vľavo obrazom jazdcov, vyzbrojených kopijami, vychádzajúcich spoza

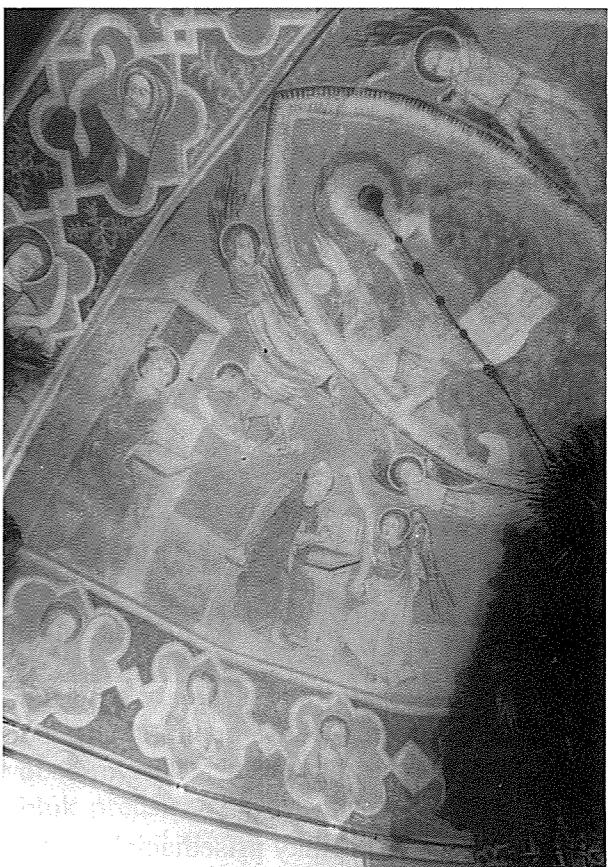
akejsi skaly, naznačenej tradičným byzantinizujúcim spôsobom. Postava k nám najbližšia ale nie je Ladislav, pretože sedí na pieskovožltom grošovanom koni. Ladislava vidíme až kúsok vpred: spoznávame ho nielen podľa typického bieleho koňa, ale i podľa výraznej svätožiary. Obrnený svätec však nemá na hlave korunu, ale prilbu: nebolo teda dôležité ukázať ho ako kráľa. Netypické a navyše bez akejkoľvek opory v známych textoch je i jeho konanie: jednou rukou drží za vlasy Kumána, ktorého práve dobiera a druhou v rozmachu drží akýsi bojový nástroj, pravdepodobne sekertu, známu ako jeho artibút z ikonických (v zmysle nenarátivnych, devocionálnych) obrazov, ktorou sa podľa všetkého už v tejto scéne chystá odtat Kumánovu hlavu. Kumán v zelenom pláštii cvála na hnedom grošovanom koni pred svojim druhom. Pred nimi cválajú ďalší tria kumánski bojovníci, pričom sa za jazdy typickým spôsobom otáčajú dozadu a napínajú veľké luki. Ešte bližšie k nám, ako táto skupinka však cvála biely kôň s veľkými krvavými ranami po úderoch meča, pred ním ďalší hnedastý, nesúci bezvládnú ranenú, ba možno i mŕtvu postavu. Nad (ciže vlastne za) touto postavou pokračuje surový jazdecký súboj, pričom uhorský bojovník, ktorý bol na začiatku cyklu v popredí, doráža úderom do hlavy Kumána, ktorého už predtým zasiahol Ladislav. Pod (či pred) Kumánovým koňom vidíme na zemi pohodenú ufatú ruku a krivú šablu. Pred Kumánom na skalnatom teréne uháňajú opäť jeho dozadu strieľajúci spolubojovníci. Zvyšok maleby je ešte výraznejšie poškodený, takže len s námahou identifikujeme na zemi stojaceho Ladislava, pravdepodobne v súboji s Kumánom. Táto fragmentárne zachovaná časť je takto jedinou výnimkou z impozantného cvalu, v ktorom prebieha rozprávanie rákošského maliara, cvalu, v ktorom vzhľadom na blízky obraz Posledného súdu nemôžeme nepocitovať niečo apokalyptického, niečo pripomínajúce desivých apokalyptických jazdcov.¹⁰³ Po nám známom prí-

behu tu teda neostalo veľa stôp. Najviac prekvapuje neprítomnosť dievčiny, čo takmer vyvoláva pochybnosť, či pri toľkých rozdieloch ešte ide o identický príbeh.¹⁰⁴ S istotou sa dá povedať len toľko, že ide o obraz protipohanského, pravdepodobne protikumánskeho boja svätého kresťanského rytiera, pravdepodobne Ladislava. Vynechanie obrazu dievčiny je pri tom poukazom na takú interpretáciu pôvodného rozprávačského vzorca, v ktorej už nebolo potrebné podčiarkovať jej prítomnosťou v obrese ochrannú funkciu šľachty. Podobne chýbajúca scéna výjazdu z hradu znižuje možnosť asociovať maľbu s pánskymi kavalkádami a absencia scény Odpočinku – pokiaľ nie je len výsledkom spustnutia obrazu – môže byť nielen výsledkom chýbajúcej funkcie ideologickej transformovať všednú skúsenosť, ale – ako napokon i neprítomnosť dievčiny vôbec – i znížením záujmu o erotické momenty príbehu. Popis cyklu teda jednoznačne potvrdil v úvode úvahy o Rákoši rozvinutý predpoklad vymiznutia funkcie dôrazného ideologickej apelu, obhajujúceho záujmy šľachty a vedie k uzáveru, že ani pre šľachtické publikum by zrejme obraz nebol osobitne príťažlivý. Obraz cyklu teda v tomto prípade poukazuje skôr na klerikálneho, ako na šľachtického objednávateľa.

Severná stena poskytuje ďalšie indície, potvrdzujúce tento predpoklad. Rozmerný obraz Posledného súdu v druhom a treťom páse z vrchu predvádzza na rozdiel od kraskovských náznakov obšírny opis udalostí posledného dňa. V strede vrchnej sféry týchto udalostí je situovaný obraz Krista v mandorle, ktorý na rozdiel od tradicionalisticky prísneho kraskovského *Maiestas* ukazuje svoje krvavé rany, vyzdvihujúc tak svoju ľudskú prirodzenosť a ľudské utrpenie Krista v duchu gotickej spirituality, rozvíjanej predovšetkým v prostredí tak citovo orientovaných rádov, akými boli cisterciáni či františkáni. Tenučkú, červeno-modro-bielou trikolórou tvorenú mandorlu pridržiavajú ruky štyroch útlych anjelov medzi Máriou a Jánom,



29. Rákoš, Múdre panny na východnej stene triumfálneho oblúka



30. Rákoš, časť klenby apsydy

ktorí prosia o zlúčenie za ľudí, vstávajúcich v spodnom páse z hrobov. Po stranách Krista



31. Rákoš, Maiestas Domini na klenbe apsydy

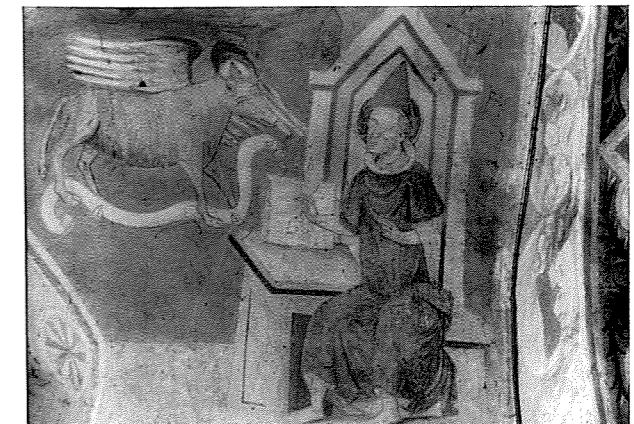
ďalej vidno dve skupinky príslušiacich svätých apoštolov, za ktorými sa vznášajú anjeli s *arma Christi*, ktoré opäť podčiarkujú motív Kristovho utrpenia. Osud zmŕtvychvstalých v spodnom pásme je poňatý v druhu tradičnej dvojčlennej schémy s peklom v heraldickom zmysle

vľavo (ktoré je podobne ako nad ním sediaci apoštoli z väčej časti zničené neskôr prerazeným oknom) a Nebeským Jeruzalemom vpravo, do ktorého sa sv. Peter za asistencie anjelov práve chystá vpustiť prichádzajúcemu skupinku spravodlivých v bielych rúchach, privádzanú

archanjelom Michalom. Avšak archanjel, určený nápisom nenesie na rozdiel od kraskovského vo svojom nežnom výzore žiadnu stopu agresívnej rytierskej ideológie. Dôraz na ľudské utrpenie i na anjelovu krehkosť nás opäťovne utvrdzuje v myšlienke, že rákošský obraz neboli dielom ľudí, milujúcich ozbrojený boj a ospevujúcich rytierske cnosti.

Podnetom pre špekulácie, snažiace sa pochopiť duchovný svet autorov (včítane objednávateľov) rákošského diela sa môže stat i výrazná, čiastočne zničená pravdepodobne nahá postava s rohmi(?) v kompozícii Posledného súdu na strane pekla. Keby sme túto postavu, prepásanú v oblasti pása akýmsi lanom a s rukami zloženými či zviazanými za chrbotom mohli čítať ako spútaného Antikrista, potom by sa otvorila príťažlivá interpretačná možnosť v duchu joachimistickej ideológie, ktorá mohla v Rákoši zanechať stopy vzhľadom na blízky františkánsky kláštor,¹⁰⁵ pretože bola rozšírená práve v prostredí radikálnych spirituálov. Jej pozícia v obraze na spojnici Krista a práve stigmatizovaného Františka v spodnom registri (obr. 24) by potom nebola náhodná, ale zodpovedala by názorom spirituálov, podľa ktorých František, chápány práve na základe svojich stigmami ako *alter Christus* má Antikrista poraziť.¹⁰⁶

Spodný register steny neprináša súvislé rozprávanie ani jednotnú scénu, ale je tvorený radom nerovnako veľkých samostatne rámovaných obrazov. Ich očividné štýlové rozdiely, poukazujúce na rôzny čas vzniku pritom nevyhnutne provokujú otázku, ktoré z nich treba chápať ako súčasť pôvodného programu výzdoby steny a ktoré boli na stenu dodatočne doplnené (pričom otvorenou ostáva otázka, či nahradzali obrazy staršie). Z hľadiska ikonografických kritérií hodnotenia sa pôvodným zdá hlavné obraz svätej Heleny (obr. 26), keďže ho poznáme z podobnej súvislosti v rámci starších príkladov. Obraz sv. Františka by mohol takisto patrí do pôvodného programu, pokial by sa potvrdili vyššie naznačené špekulácie o súvislosti s prostre-



32. Rákoš, evanjelista Lukáš na klenbe apsydy

dím spirituálov. Prítomnosť sv. Bartolomeja v súvislosti s obrazom Posledného súdu nie je prekvapujúca, ak by sme ho však chápali vo vzťahu k bitke vo vrchnom registri, mohol by byť ďalším akcentom, podčiarkujúcim násilím spôsobené ľudské utrpenie. Prítomnosť svätých klerikov (obr. 25) zasa zvýrazňuje na cirkev orientované momenty programu. Najtažšie by sa konštruovala súvislosť s výjavom Madony v mandorle, pridržiavanej anjelmi medzi svätcami z nášho pohľadu úplne vľavo, ktorá sa však i zo štýlistických dôvodov zo súvislosti steny vymyká.¹⁰⁷

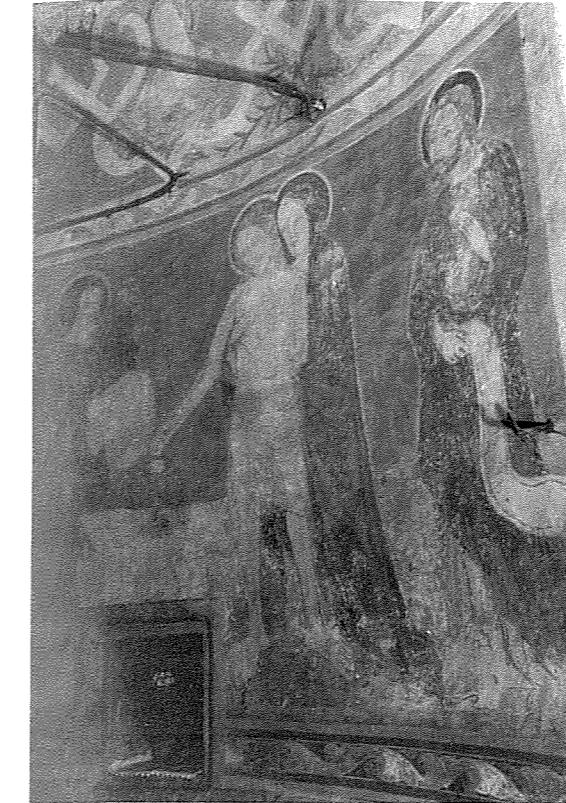
Čiastočne zachovaná výzdoba triumfálneho oblúka v Rákoši zachováva v obraze Márie Ochránkyne s naširoko roztvoreným pláštom (obr. 27) jeden moment kraskovského programu. Jeho tranzitívny význam však v Rákoši treba chápať v súvislosti s blízkou severnou stenou, pričom nie je isté, či naň autori programu vôbec mysleli. Napriek tomu však triumfálny oblúk predsa uchováva napäť medzi ľuďom „dostupnou“ sférou pod pláštom Ochránkyne a tajomstvom sféry čisto božskej: práve na toto tajomstvo poukazuje fantastický a teologicicky sporný obraz sv. Trojice ako sediacej mužskej postavy s krížovým nimboom, držiacej v jednej ruke otvorenú knihu, žehnajúcej rukou druhou,

ktorý sa nachádza vpravo z pohľadu vnímateľa. Táto konvenčná formula znázornenia Boha získava spomínanú fantastickú dimenziu v oblasti „trojjedinej“ tváre, ktorej výstavba sa dá približne opísť nasledovne: uprostred si treba predstaviť čelne znázornenú úzku, preduchovnélú mužskú tvár s dlhou bradou, učesanou do dvoch pramienkov. Lavé oko prostrednej tváre je súčasne i okom tváre znázornenej z poloprofilu naľavo a pravé oko patrí súčasne obdobnej tvári napravo. Výsledný útvar má teda štyri oči, z ktorých dve prostredné sú znázornené čelne, ďalej tri nosy a trojúst, z ktorých bočné vidno z poloprofilu. Geometricky tento útvar získava jednotu ako zjednotenie trojuholníka s ostrým uhlom dole, vyplneným bradou a polkruhu, uzatvárajúceho vrch hlavy. Čudesný útvar vznikol pokusom o vizuálne názorné zobrazenie tajomstva, dostupného len špekulácii, prekračujúcej hranice tradičnej formálnej logiky. V plnosti svojho štrukturálne zložitého obsahu sa teda ani tento útvar nedá pochopíť len ako pokresťančená forma prežívania pohanskej tradície,¹⁰⁸ pretože je komplexným vizuálnym znakom tajomnosti božského. Pre našu problematiku je dôležité uvedomiť si, že táto téma už nemôže niest tie skryté ideologické významy, o ktorých bola reč pri figúre sv. Michala, ktorá sa v Kraskove nachádza na rovnakom mieste kostola. I triumfálny oblúk teda poukazuje na zmenu funkcií ikonografického programu v Rákoši.

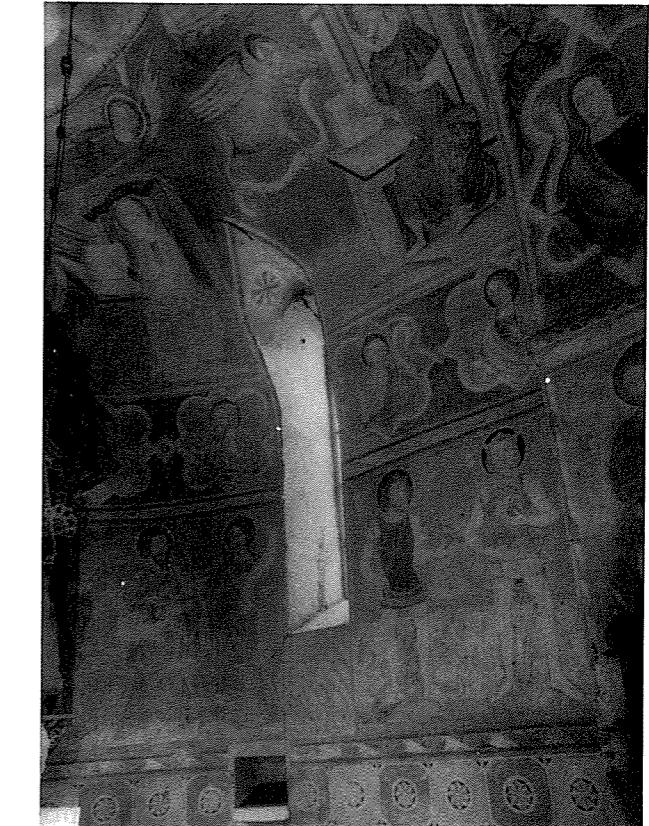
Na vnútorej špalete triumfálneho oblúka nachádzame tradičných prorokov v kvadrilóboch (obr. 28), pričom spodná časť patrí pravouhlo rámovanému obrazu Krista, ktorý má v ruke knihu (kódex) na rozdiel od púhych nápisových pásiek prorokov. Kristus je predstavený ako v istom zmysle súčasť tradičného radu prorokov, prinášajúca významnú inováciu: nová forma knihy naznačuje zásadnú novosť jeho Slova. Východná strana triumfálneho oblúka (zo strany presbytéria) obsahuje motívy, ktoré opäťto varne variuje eschatologickú tému: sériu mű-

rych (obr. 29) a pochabých (smutných, s lampášmi otočenými nadol) panien v kruhových medailónoch – podobenstvo, ktoré sa neraz stalo podstatou súčasťou stredovekých obrazov Posledného súdu, takže tento mohlo občas i zastupovať (napríklad už na známom Gallusovom portáli Bazilejského dómu). Kruhové medailóny s pannami stúpajú až k vrcholu triumfálneho oblúka, kde ich staby svorník spája rozpriesťty Veraikon, nahrádzajúci takto v analogickej súvislosti tradične prítomného Ženícha. Ďalší tradičný motív – dvere – je možno suplovany samotným triumfálnym oblúkom, pričom by však bolo nelogické, že sa panny objavujú zvnútra (v tomto zmysle bolo umiestnenie Juďášovej zradu v Rimavskej Bani oveľa logickejšie). Séria polopostáv prorokov a sibyl v kvadrilóboch (tentokrát už i s knihami) sa však v Rákoši neobmedzuje len na triumfálny oblúk, ale pokračuje i po obvode presbytéria tak, že stenu člení do dvoch registrov (obr. 30). Vrchný register ovláda mohutný obraz vízie: *Maiestas Domini* (obr. 31). V mandorle, nesenej štyrmi anjelmi sedí postava Boha, držiaca v ľavej ruke otvorenú knihu a žehnajúca pravou obdobne ako v spomínanom obrazze Trojice. Vízu Maiestas sprevádzajú opäť symboly evanjelistov, tentokrát však znázornené v úlohe inšpirátorov, diktujúcich text mužom, sediacim pri písacích pultoch (obr. 32). Zobrazenie píšucich evanjelistov môže byť chápane ako ďalší poukaz na sakralitu slov evanjelií. Ich pulty – z ktorých bočné musel maliar z kompozičných dôvodov neprirodzene zvýšiť – sú postavené na zemi, kde uprostred, v priestore pod mandorlou vidíme navyše kľačiacu postavu so svätožiarou a nápisovou páskou.¹⁰⁹ Keďže obraz oproti kraskovskému získal na pozemskosti (napr. už len realistickejším – t.j. nielen symbolickým – zobrazením evanjelistov), nie je umiestnenie tejto postavy natoľko rušivé, ako by mohlo byť napríklad v Kraskove.

V spodnom registri sa opäť v bezprostrednej blízkosti pastofória nachádza eucharistický vý-



33. Rákoš, eucharistický výjav v apside



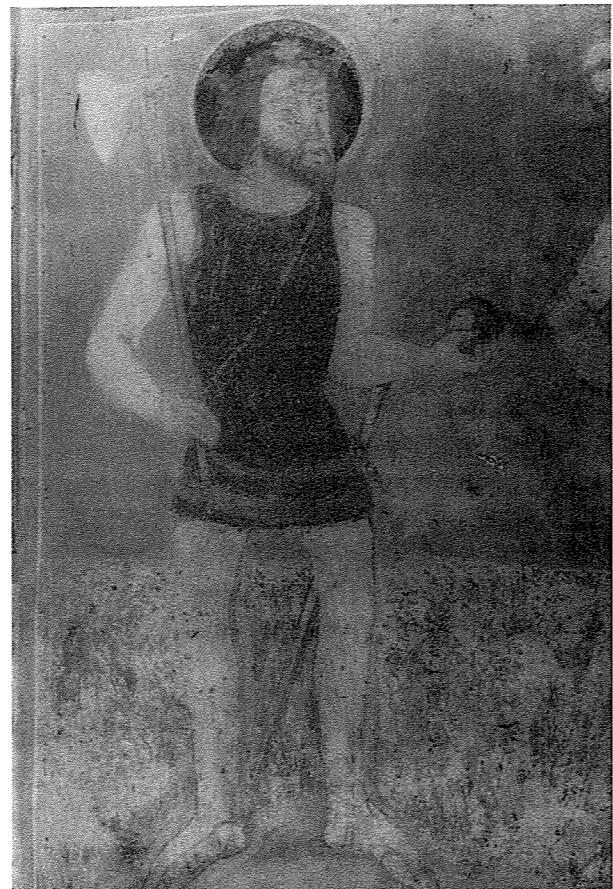
34. Rákoš, juhovýchodná časť apsydy, pohľad z lode

jav (obr. 33). Na rozdiel od kraskovských symbolov a čiastočne i od nevýrazného rimavskobanského *imago pietatis* je výjav komponovaný s nesmiernym dôrazom na ľudské prežívanie bolesti, spojenej s Kristovou obetou: vyzlečenú stojaciu postavu Syna pridržiava jeho matka v modrom plášti, stojaca tesne pri ňom. Kristus dvíha svoju pravú ruku nad kalich, postavený na oltári presne nad pastofóriom. Aniel, ktorý stojí na opačnej strane oltára, drží bielu plachtu a vyvažuje takto kompozíciu scény, takže kalich sa nachádza presne uprostred. Výrazný obraz *Imago pietatis* je ďalším dôkazom prítomnosti momentov spirituality, pestovanej vo františkánskom prostredí.¹¹⁰

Ďalší motív spodného registra sa v rámci našich príkladov nachádza takisto len v Rákoši a zaujme v bezprostrednej súvislosti s ladislavovským cyklom:¹¹¹ myslíme na trojicu svätcov z arpádovského kráľovského rodu, Štefana, Imricha a Ladislava (obr. 34), ktorá sa niekedy interpretuje i ako symbol troch rôznych ľudských vekov, troch temperamentov, ako i troch spôsobov služby cirkvi a štátu:¹¹² sivá brada Štefanovej hlavy (obr. 35), ozdobenej i korunou a svätožiarou charakterizuje uprostred stojaceho prvého uhorského kresťanského kráľa, označeného i žezlom a kráľovským jablkom ako starého múdreho panovníka. Svätožiara, kráľovské jablko, krátke brnenie prepásané v oblasti be-



35. Rákoš, detail postavy sv. Štefana v apside



36. Rákoš, postava sv. Ladislava v apside



37. Rákoš, detail postavy sv. Imricha v apside

dier opaskom, na ktorom visí veľký meč pri tom charakterizuje každého z tejto trojice. Ostatné prvky variujú: Ladislav (obr. 36) napríklad ešte má královskú korunu, princ Imrich (obr. 37) už nie. Ladislavova brada ešte nie je sivá, no mladučkému Imrichovi ešte žiadna nenarastla. Ladislav ako povestný bojovník drží namiesto královského žeza svoju sekertu, Imrich, chápaný napriek svojmu manželstvu ako ideálny paní, má namiesto neho symbol nevinnosti – do podoby žeza štylizovanú laliu. Miesto Ladislava v tejto trojici zároveň vypovedá i o úlohách naratívneho cyklu kumánskej bitky, ktorý je obrazom špecifickej formy *vita activa*, odlišnej tak od Štefanovho múdreho panovalia, ako i od Imrichovho *vita contemplativa*. Toto rozdelenie úloh vykazuje istú paralelitu k deleniu sociálnych funkcií, pričom sa zamilčiava úloha *laboratores*.¹¹³ Tak ani v Rákoši sa v programe výzdoby kostola nedostalo miesto pre témy, v ktorých by sa vizuálne poukazovalo na rolnícku prácu.¹¹⁴ Pritom sa podobný po-

ukaz v rámci sakrálneho kontextu predsa vyskytol v časovo i miestne blízkej výmaľbe štítnického kostola v rámci zobrazenia Podobenstva o hrivnách.¹¹⁵ Pozoruhodné je, že sa tak stalo práve v mestskom kostole, a nie v kostoloch dedinských. Ak v stredovekom Gemeri existovala istá vôľa priblížiť sakrálné témy každodennej skúsenosti veriacich, tak je isté, že mala svoje zreteľné medze.

Záver

Pri uvažovaní nad miestom bojov svätého Ladislava v programe výzdoby troch gemerských kostolov sa ukázalo, že ani v rámci tej-

zdanlivu vládne homogenita. Práve v súvislosti so stredovekou kultúrou umožňuje rešpektovanie tohto princípu uvidieť popri jej údajnom či skutočnom strnulom dogmatizme i jej slobodu a tvorivosť.

Napriek tomu však nie je potrebné zabudnúť na isté pevné hranice, ktoré dobová kultúra uplatneniu slobody a tvorivosti kládla. Možno si to povšimnúť i na práve analyzovaných príkladoch. Aká priečasť ešte delila sféru sakrálneho od každodennej skúsenosti návštěvníkov týchto kostolov! Ako ďaleko ešte mali tu pracujúci maliari k znázorňovaniu prítomnosti božského v tichej existencii každodenných predmetov, ktoré vychutnávali ich nizozemskí kolegovia so svojimi meštianskymi zákazníkmi už v pätnástom storočí, keď sa v Rákoši ešte maľovalo.

Odstup od každodennej skúsenosti bol v istých momentoch hlavne výsledkom ideologicke-propagandistického úsilia o zamlčanie, nepriame vyjadrenie či posunutie významových akcentov pri niektorých fažívych skutočnostiach dobového spoločenského života za účelom legitimizácie jestvujúceho rozdelenia politickej i hospodárskej moci, v momentoch iných zasa vyplýval z dôrazu, ktorý dobová kultúra kládla na skúsenosť s transcendovaním empirického sveta, na náboženskú extázu, ktorá bola často i oslobodzujúcim únikom z trpkej prízy každodennej existencie a živým zážitkom platného vysvetlenia zmyslu bytia. Program maliarskej výzdoby troch kostolov, o ktorých bola reč, sa teda dá chápať i ako istá obdivuhodne ambivalentná pomôcka či opora pri kultúrne akceptovanom opúštaní hlbším významom neprežiarennej sféry každodennosti za účelom vstupu do sféry jasného zmyslu. Odstup sakrálnie orientovanéj maliarskej výzdoby kostolov od sféry profánnej každodennosti však neboli absolútne: aristokratom, ktorí sa podobali svätému bojovníkovi, prepožičiaval jeho obraz už i v rámci viditeľného sveta istý odlesk sakrality.

Prítomná štúdia vznikla v rámci riešenia grantovej úlohy VEGA čís. 2/3019/96 na Ústavе dejín umenia SAV v Bratislave. Ďakujem všetkým, ktorí mi pri mojej práci pomohli, osobitne však Mgr. Dušanovi Búranovi za jeho cenné príponienky k pracovnej verzii štúdie.

POZNÁMKY

- [1] DVOŘÁKOVÁ, V. – KRÁSA, J. – STEJSKAL, K.: *Stredoveká nástenná maľba na Slovensku*. Praha – Bratislava 1978, s. 29: „Jadrom legendy zakaždým ostával stručný svetský príbeh zachránenia kresťanskej dievčiny, ktorú uniesol Kumán. Ladislav sa s ním pustí do súboja, dievčina zotne únoscovu hlavu a kráľovi potom dovolí, aby si odpočínil na jej lone.“
- [2] TOGNER, M.: *Stredoveká nástenná maľba v Gemeri*. Bratislava 1988. Autor v tomto diele najčastejšie používa výraz „cyklus legendy o sv. Ladislavovi“ (napr. s. 33, 120). Výraz „ladislavská legenda“ používa na s. 65, kde je reč i o svätcovej kanonizácii „okolo 1180“. (Tento nesprávny údaj sa nachádza už i v práci GÜNTHEROVÁ, A. – MIŠIANIK, J.: *Stredoveká knižná maľba na Slovensku*. Bratislava 1977, s. 14.) Autorovi teda pravdepodobne neboli známy presný dátum kanonizácie (27. jún 1192 – viď napr. v TÖRÖK, J.: *Szent László liturgikus tisztelete*. In: MEZEY, L., vyd.: Athleta patriae. Budapest 1980, s. 139). V o rok staršej práci autora je okrem „ladislavskej legendy“ reč i o „ladislavskej bitke“ (TOGNER, M.: *Stredoveká nástenná maľba na Slovensku*. Bratislava 1988, s. 8, 13).
- [3] LUKÁCS, Zs.: *A szent László legenda a középkori magyar falképfestészettel*. In: Athleta patriae. Tanulmányok szent László történetéhez. Budapest 1980, s. 61-204. Relativne invariantnú zložku umeleckohistorického významu pojmu „ladislavská legenda“ tvoria podľa nej (s. 163-164, reprodukujem stručnejšie) nasledovné výjavy: 1. Odchod z hradu (Rozlúčka sv. Ladislava); – 2. Bitka, ktorá sa niekedy nahrázda samostatným výjavom Prenasledovania, prípadne sa s ním spája; – 3. Zápas (súboj); – 4. Stínanie; – 5. Odpočinok.
- [4] Tamtiež, s. 163. Čitateľ, ktorému sa úvahy o takom či onakom zmysle pojmu zdajú zbytočne pedantným chytaním za slovo, si môže význam uvedeného rozdielu sprítomníť vlastnou trpkou skúsenosťou, keď sa pokúsi nájsť v českom preklade legendy sv. kráľa Ladislava (v: PRAŽÁK, R. a kol.: *Legends a kroniky koruny uherské*. Praha 1988, s. 132-144; tu i úvod, komentár a bibliografia k legende) textovú paralelu pre spomenuté nástenné maľby: nájde len text, v ktorom sa spomínané výjavy nevyskytujú.
- [5] MAROSI, E.: *Der heilige Ladislaus als ungarischer Nationalheiliger. Bemerkungen zu seiner Ikonographie im 14.-15. Jh.* Acta Historiae Artium, 33, 1987, s. 211-255; – k označeniu pozri s. 223 a obr. 18 na s. 220. Na drevoreze v menovanej kronike doslova stojí: „hystoria sancti ladislai“.
- [6] Ako historia, často aj historia rhythmica, h. rhythmata alebo h. rimata sa v stredoveku označoval liturgický text, vo viazanej reči pisaná breviárová modlitba, ktorá obsahuje nielen hymny, ale i iné spievane texty (okrem žalmov, čítaní a orácií) – pozri v *Lexikon für Theologie und Kirche VII.*, Freiburg 1936, stl. 740, heslo *Reimoffizium*; – porov. aj diel V., Freiburg 1933, stl. 81. – *Historia rhythmica de sancto Ladislao* (porov. nižšie pozn.7) – podobne ako legendy vo vlastnom slova zmysle – však príbeh o Ladislavovom zachránení dievčiny neobsahuje.
- [7] K problému legendy ako druhu pozri WYSS, U.: *Die Legenden*. In: Mertens, V. – Müller, U. (Hrsg.): *Epische Stoffe des Mittelalters*. Stuttgart 1984, s.40-60.
- [8] Myslím hlavne na štúdiu RINGLER, S.: *Zur Gattung Legende. Versuch einer Strukturbestimmung der christlichen Heiligenlegende des Mittelalters*. In: Kesting, P. (ed.): *Würzburger Prosastudien II*. München 1975, s. 255-270.
- [9] Tamtiež, s. 259.
- [10] Tamtiež, s. 262-264.
- [11] K liturgickým textom pozri štúdie MEZEY, L.: *Athleta patriae. Szent László legkorábbi irodalmi ábrázolásának alakulása a TÖRÖK, J.: Szent László liturgikus tisztelete, in: Athleta patriae (ako v pozn.2), s. 21-55; 137-159 (s. 148-159 latinské texty, najmä *Historia rhythmica de sancto Ladislao, Sequentia de Sancto Ladislao rege a modlitby z Prayovo kódexu*). Niektoré liturgické texty, hlavne z 15. storočia, zachované v slovenských zbierkach spomína i MOKRÝ, L.: *Kult kráľa Ladislava*. Historická revue, 7, 1996, č.2, s. 3-4.*
- [12] Pozri v PANOFSKY, E.: *Význam ve výtvarném umění*. Praha 1981, s. 33-54.
- [13] A to ešte nie je reč o zmene vzhladu obrazov vplyvom prírodných procesov a neskorších ľudských zásahov – tento zaujmavý problém ponechám v priebehu tejto štúdie, pokiaľ to len bude možné, bokom.
- [14] Pri najstaršom z cyklov, ktoré sa zachovali na slovenskom území – na severnej stene sakristie kostola vo Veľkej Lomnici – existujú argumenty pre datovanie do druhého alebo tretieho desaťročia 14. storočia. – Pozri napr. DVOŘÁKOVÁ a i., c. d. (v pozn.1), s. 168.
- [15] Budapešť, Széchényiho knižnica, sign. 404. Úvod ku kronike, slovenský preklad časti textu ako i základnú literatúru pozri v SOPKO, J.: *Kroniky stredovekého Slovenska*. Budmerice 1995, s. 26-67, 288-300. – Najnovšia umeleckohistorická interpretácia Obrázkovej kroniky v MAROSI, E.: *Kép és hasonmás*. Budapest 1995, hlavne strany 31-66, 185-208.
- [16] SOPKO, c. d., s. 39.
- [17] „Vidit denique beatissimus Ladizlaus dux unum pagorum, qui super dorsum equi sui ducebat unam puellam Hungaram speciosam. Sanctus ergo dux Ladizlaus putans illum esse filiam episcopi Waradiensis, et quamvis esset graviter vulneratus, tamen illum celerrime persecutus est super equum illum, quem Zug nominabat. Cum autem attingeret, ut eum lancearet, minime poterat, quia nec (equis) eius celerius currebat, nec equus illius aliquantulum remanebat, sed quasi brachium hominis erat inter lanceam et dorsum Cuni. Clamavit itaque sanctus dux Ladizlaus ad puellam et dixit: ‘Soror speciosa, accipe Cunum in cingulo et iacta te in terram’. Quod et fecit. Cumque beatus Ladizlaus dux procul illum lanceasset in terra iacentem, voluit eum interficere. Quem puella valde rogavit, ne eum interficeret, sed ut dimitteret. Unde in hoc notatur, quod fides in mulieribus non sit, quia forte amore stupri illum liberare voluit. Sanctus autem dux diu cum eo luctando et absciso nervo illum interfecit. Sed illa filia episcopi non fuit.“ – SZENTPÉTERY, I. (ed.): *Scriptores rerum Hungaricarum tempore ducum regumque stirpis Arpadianae gestarum I*, Budapest 1937, s. 368-369. Kritické vydanie latinského textu (na rozdiel od Szentpéteryho iba jednej varianty) súbežne s madarským (i verzia s anglickým) prekladom, spojené i s fotokópiou originálu: DERCSÉNYI, D.-CSAPODINÉ GÁRDONYI, K.-MEZEY, L.-GERÉB, L.: *Képes krónika*. Budapest 1964; – Citovaný text na oboch stranách fol. 37. Prepis i preklad v II. dieli, s. 124-125. Pri preklade absolútneho ablatívus sa v maďarskej literatúre (MÁLYUSZ, E.: *A Képes Krónika kiadásai*. In: KÖZÉPKORI KÚTFŐINK kritikus kérdései. Budapest 1974, s. 167 a.d.; s. 182-183) vyskytol i pokus „implantovať“ do textu i spoluúčasť dievčiny, a sice tak, že by bola podmetom onoho „absciso nervo“. Čisto filologicky vzaté – hoci ide práve o bod, v ktorom textová tradícia nie je jednotná – by táto interpretácia vniesla do daného textu zbytočný rozpor vo vykreslení charakteru dievčiny. (Ku kritike tohto stanoviska pozri i LUKÁCS, c. d. v pozn.3, s. 165.)
- [18] O tom napr. SOPKO, c. d. (v pozn.15), s. 17; – MEZEY, c. d. (v pozn.11), s. 21.
- [19] SZENTPÉTERY, E. (ed.): *Scriptores rerum Hungaricum tempore ducum regumque stirpis Arpadianae gestarum. Vol. 2.*, Budapest 1938, s. 39.
- [20] Tamtiež, s. 75.
- [21] *Chronicon Henrici de Mügeln*. In: SZENTPÉTERY, c. d. (v pozn.19), s. 177. Kvôli porovnaniu citujem celú relevantnú pasáž: „An dem selben tag sah der herczog Ladisla, daz ein hayd ein junckfrawen furte hinter ym auf einem rosz, die was gar schone. Dem eylt er noch auf seim rosz, daz was Zaug genant. Do kupt der herczog des heyden nit erreyten. Do ruft sand Lasla die junckfrawen an und sprach: ‘nym den heyden pey der gurtel und val mit ymauf das ertreich! Das tet die selv mayt. Do wünte der heilig herczog Lasla den heyden, do er lag auf den erden, und wolt in haben getot. Do fur der haiden auf und ringt lang mit sant Lasla; alz lang, das die junckfrawe dem heyden ein paynn abschlug mit einer streitaxten, das er viel. Da hielt sant Lasla yn pey dem hore; do slug ym die mayt den hals ab. Also erlost der kunig und der herczog die junckfrawen von dem gevengnusz und czugen heim mit frewden.“ Heinrich z Mügeln je autorom i latinskej verzie tejto kroniky (relevantná pasáž SZENTPÉTERY, c. d., s. 270).
- [22] Tento názor zastáva i LUKÁCS, c. d. (v pozn.3), s. 165. Nedá sa však vylúčiť ani možnosť, že Heinrich priamo počul ústne tradovanú verziu, z ktorej obrazy vychádzali, alebo že mal niečo spoločné s ľudmi, ktorí niektoré z týchto obrazov koncipovali (pôsobil v 3. štvrtine 14. storočia).
- [23] Tieto obrazy sú totiž funkčne viazané na kult kráľov, bojujúcich proti pohanom, ktorého liturgická podoba i obrazové cykly sa v latinskej Európe presadili až v 12. storočí (porov. i pozn. 40).
- [24] K tomu pozri napr. KARDOS, T.: *Über die Bilderchronik des Markus von Kált*. In: Die ungarische Bilderchronik. Budapest 1961, s. 5-30 (napriek istej dobovej tendencnosti ide o text informovaného autora, ktorý témam stredovekej kultúry a uhorského humanizmu venoval i samostatné monografie).
- [25] Príklady z *Historia rhythmica*, vydanie v MEZEY, c. d. (v pozn.11), s. 50: *Lenitatem misericordiae/ Praeferebat*; – s. 151: *Hunc cicundat veritas/ Et misericordia*; – s. 154: *O misericors,/ misericordiam consecutis*.
- [26] Týmto v žiadnom prípade nechcem popierať možný význam pokračujúceho ústneho tradovania ako inšpirátora variability textov. Faktom však je, že väčšina kronikárov opisovala, t.j. že viac verila starším textom ako pokračujúcej ústnej tradícii, ktorá je navyše nášmu skúmaniu – na rozdiel od textov – priamy spôsobom nedostupná.
- [27] Tak napr. LÁSZLÓ, G.: *A Szent László középkori falképei*. Budapest 1993.
- [28] Na tomto mieste azda nemá veľký zmysel opakovávať zaujímavé fakty o jeho oblečení a výstroji, ktoré môžu mať veľký význam i pre datovanie diel. O tom podrobnejšie MAROSI, c. d. (v pozn.5, 1987), najmä s. 234-238.
- [29] Ladislav má na hlave korunu vyzdobenú drahými kameňmi, hoci 1) v čase bitky ešte neboli kráľom; 2) ani neskôr sa za kráľa korunovať nedal. Ako nás informuje Obrázková kronika: „Hoci ho Maďari proti jeho vôle zvolili za kráľa, nikdy si nepo-

ložil korunu na hlavu“ („Et quamvis ipsum Hungari in regem absque voluntate sua elegerunt, numquam tamen in capite suo coronam posuit...“ – In: DERCSÉNYI – CSAPODINÉ GÁRDONYI – MEZEY – GERÉB, c. d. v pozn.17 – I., fol. 47r; – II., s. 140).

[30] Biela farba koňa nie je ani náhodná, ani nezaujímavá. V citovanom texte Obrázkovej kroniky sa predsa zdôrazňovalo, že koňa nazývali „Zug“, čo zodpovedá maďarskému „Szög“, po slovensky „hnedko“. Táto odchýlka od textu môže tiež súvisieť s jeho výtvarným znázornením, ktoré vedome pracuje s bielou farbou, lebo biely kôň bol v európskom stredoveku tradičným symbolom spravodlivosti jazdca (napr. v ilustráciach rytierskych románov) – ak pravda nemyslíme na zložitejší prípad bieleho koňa, za ktorého podľa mienky autorov Obrázkovej kroniky predal Svätopluk Panóniu starým Maďarom. (- k tomu SOPKO, c. d. v pozn.15, s. 31 a 290)

[31] V maďarskej literatúre, ktorá na rozdiel od slovenskej či českej už roky mohla vychádzat z ľahko dostupných edícii prameňov, sa tento opevnený objekt zvykne identifikovať ako hrad. Vlasta Dvořáková ho identifikovala ako „úvodný obraz mesta Varadína, odkiaľ Kumán uniesol biskupovu dečeru“ (DVOŘÁKOVÁ, c. d. v pozn.1, s. 109). Takto by maliar musel – posudzujúc na základe textu Obrázkovej kroniky – vychádzat z Ladislavovho neskôr korigovaného omylu, čo je nanajvýš nepravdepodobné. Rovnako sa bitka podľa textu kroniky neodohrala pri Varadíne. Takisto Dvořákové následné datovanie Obrázkovej kroniky do roku 1357 je nepresvedčivé už len z toho dôvodu, že hned prvá veta kroniky nás informuje o jej začiatí roku 1358. K ďalším argumentom pri datovaní kroniky pozri SOPKO, c. d. (v pozn.15), s. 26-27.

[32] Vlasta DVOŘÁKOVÁ (c. d. v pozn.1, s. 109) identifikuje záhadnú postavu ako „prostovlasého kráľa Ladislava“. Postave však na rozdiel od Ladislava nasledujúcich scén chýba kráľovská koruna. Naviac má Ladislav hned v susednej scéne hustú bradu a sedí na inom koni s iným postrojom.

[33] Hovorí o „čítaní“ maľby môže viesť k prehliadaniu jej výtvarných kvalít (porov. PICKERING, F. P.: *Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter*. Berlin 1966, s. 16-18; – pozri ale aj tamtiež, s. 47). V našom prípade, keď ide o určenie témy, a teda v istom slova zmysle o pokus maľbu opäťovne previesť na literatúru, sa však tento výraz zdá byť namieste.

[34] Samostatnému čítaniu scény v istom zmysle nahráva i fakt, že maľba je v priestore za jazdcovým chrbotom a pod vežou s troma postavami (pravdepodobne dvoma ženami a jedným trubačom) na pomerne veľkej ploche poškodená. Za chrbotom jazdca sa pritom dajú rozoznať malé trojuholníkové útvary, v ktorých by sme mohli vidieť i uši inak zničeného koňa.

[35] Kumáni bojujú lukmi, Ladislavova družina hlavne kopijami, hoci má i sekertu (tentototo Ladislavov atribút však nenesie sám

svätec, pretože má v jednej ruke kopiju a v druhej štit, ktorý potrebuje v boji. Aby však atribút predsa nechybal, bol vložený do rúk bezprostredne nasledujúcej postave, ktorá ho navyše nesie tak, že Ladislavova ruka prekrýva porisko sekerty) a palcát, podobný ako v úvode niesol mladý šľachtic. Uhorskí bojovníci nesú i typickú vlnku s nám dobre známym dvojitým križom a sú na rozdiel od Kumánov v prilbách – Kumáni majú pre nich typické špicaté čiapky.

[36] Kópie pochádzajú z r. 1906 a nachádzajú sa dnes v archíve Országos Múzeálkvédelmi Hivatal v Budapešti, sign. FM 307.

[37] Pozri napr. obrázky v: LEJEUNE, R.- STIENNEN, J.: *Die Rolandsage in der mittelalterlichen Kunst*. Brüssel 1966, 2. diel.

[38] Otázka milosti vo vzťahu k porazeným pohanom bola pre rytiersku kultúru vážnym problémom. Napríklad v nemeckom rytierskom románe Willehalm sa – na rozdiel od jednoznačnejšie protipohanský militantnej Piesne o Rolandovi – objavujú vo vykryštalizovanej podobe dva rozdielne náhľady na túto otázkou: jednak kresťanský rytier Willehalm, v úvode oslavovaný ako svätý, nevypočuje modlikanie porazeného Saracéna Arofela a utne mu hlavu (táto scéna býva i ilustrovaná v dvoch fázach: Arofeloje prosby a Sťatie), jednak jeho manželka Giburg prosí bojovníkov o to, aby s porazenými Arabmi nakladali ako s božími tvormi, keďže i prvý človek bol stvorený ako pohan i každý kresťan sa narodil ako pohan. – K tomu von ESCHENBACH, W.: *Willehalm. Nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Mittelhochdeutscher Text, Übersetzung, Kommentar*. Hg. von J. Heinze. Mit den Miniaturen aus der Wolfenbütteler Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothea Diemer. Frankfurt a. M. 1991.

[39] Myslím na titulus k zobrazeniu základnej schémou totožnej, významovo však zásadne odlišnej scény vo Vatikánskom legendáriu: quomodo iacebat in gremio puellae. – Pozri napr. *Heiligenleben. „Ungarisches Legendarium“*. Codex vat. lat. 8541. Faksimileausgabe, Zürich 1990, fol. 83v. U nás je dostupnejšie o niečo menej reprezentatívne vydanie – LEVÁRDY, F. (ed.): *Magyar Anjou Legendárium*. Budapest 1973, s obsiahľou štúdiou vydavateľa.

[40] Týmto problémom sa podrobnejšie zaoberám v štúdii „*Willehalm und Ladislaus – Liebe und Kampf in Text und Bild*.“

[41] Pozri pozn. 39

[42] Tamtiež. – Okrem spomenutých obrázkov obsahuje táto stránka legendária i scénu sfatia, pri ktorej je rovnako ako v nástenných maľbách aktívnejšia dievčina.

[43] Oproti legendáriu chýba – čo sa zázrakov týka – i zázračné nasýtenie hladujúcich vojakov (pozri faksimile, c. d. v pozn.

39, fol. 80r, obr. III); Ladislavov boj s diablon (tamtiež, fol. 81v. a 82r, obr. VI – IX) a posmrtné zázraky, ako príjazd voza so svätcovou miestvolou do Varadína bez ľudskej či inej pomoci (fol. 84r, obr. XIX), alebo zázračné potrestanie chamtvica pri jeho hrobe (fol. 85v., obr. XIII a Ultima).

[44] V iniciále na fol. 36v. – Pozri DERCSÉNYI a. i., c. d. (v pozn. 17).

[45] Tamtiež, fol. 42r. Tento obrázok slúži podobne ako zázračné korunovanie Ladislava anjelmi na fol. 46v potrebe transcendentnej legitimizácie uchopenia kráľovskej moci v čase keď obidvom bratom konkuroval de iure panujúci kráľ Šalamún. K juristickému pozadiu tejto problematiky v stredoveku pozri KANTOROWICZ, E.: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. München 1990 (= The King's Two bodies. Princeton 1957, 21966). Funkciu Obrázkovej kroniky v zmysle legitimizácie panujúcej dynastie predovšetkým na základe obrázkov ikonického charakteru detailne interpretoval i MAROSI, c. d. (v pozn.15, 1995).

[46] Fol. 44r.

[47] Fol. 46r.

[48] Fol. 51r; hoci tento sa v texte kroniky – ako správne posprehla už Ilona BERKOVITS (in: *Die ungarische Bilderchronik*. Budapest 1961, s. 313-314) vôbec nevyskytuje.

[49] Vlasta DVOŘÁKOVÁ (c. d. v pozn.1, s. 109) v nich – nehladiac na jednoznačné hrby – videla kone. Milan Togner si správne uvedomil maliarov zápas o znázornenie exotických zvierat, no celkom nezavrhol možnosť, že ide o kone so svojráznymi špicatými výbežkami na chrbotoch. – TOGNER, *Stredoveká nástenná maľba v Gemeri*, c. d. (v pozn.2), s. 73.

[50] Úloha ich svätožiar v kraskovskej maľbe vystupuje ešte zreteľnejšie, keď si uvedomíme, že Traja králi neboli nikdy oficiálne uctievani ako svätí, že cirkev ich kult iba tolerovala. Porov. LCI – Lexikon der christlichen Ikonographie. (E. Kirschbaum, ed.) Rom – Freiburg – Basel – Wien 1968, Bd. I, s. 539 (heslo sprac. A. Weis).

[51] K polobiblickej typológií pozri OHLY, F.: *Halbbiblische und außerbiblische Typologie*. In: F. Ohly: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Darmstadt 1977, s. 361-400.

[52] Porov. Aug. Serm. 202: *Primitiae Gentium*.

[53] Napr. vo Vatikánskom Legendáriu; – c. d. (v pozn. 38).

[54] Popri orámovaní sa tieto maľby od zvyšku steny odlišujú i štylisticky. Podľa zistení Milana Tognera sú maľby v orámovaných plochach dielom majstra ochtinského presbytéria, zatiaľco ostat-

né prácou majstra kraskovských maľieb. – TOGNER, *Stredoveká nástenná maľba v Gemeri*, c. d. (v pozn.2), s. 72. Zistený rozdiel nepoukazuje na väčší časový odstup, takže nás nenutí uvažovať o rôznych variantách programu v rôznych etapách výzdoby. Na datovanie týchto maľieb do časovo oveľa mladšej vrstvy (DVOŘÁKOVÁ, c. d. v pozn.1, s. 111) neexistujú jednoznačne presvedčivé dôvody.

[55] Porov. LCI, c. d. (v pozn.50), Bd. I., stl. 278. Tu sa žiada pripomenúť, že táto premena nie je iba štýlovou záležitosťou. Aktivita sv. Bernarda z Clairvaux či sv. Františka poznačila stredovekú kultúru oveľa komplexnejšie. Tento vplyv potom mohol byť sprostredkovany i textami ich nasledovníkov (napr. pre františkánov *Meditationes Vitae Christi* od Pseudo-Bonaventúra).

[56] K tomu pozri GOFFEN, R.: *Nostra Conversatio in Caelis Est. Observations on the Sacra Conversatione in the Trecento*. The Art Bulletin, LXI, 1979, s. 198-222.

[57] Mnoho dokladov pre túto tézu predovšetkým s ohľadom na výklad inštitúcie kráľovstva prináša klasické dielo KANTOROWICZ, c. d. (v pozn. 45).

[58] K ikonológií stredovekej architektúry pozri BANDMANN, G.: *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungssträger*. Berlin 1951; a KRAUTHEIMER, R.: *Introduction to an „Iconography of Medieval Architecture“* (1942). In: R. Krautheimer, Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art. London – New York 1969, s. 115-150.

[59] Analogicky sa Zvestovanie umiestňovalo v talianskej nástennej maľbe začiatku 14. stor.; z najvýznamnejších príkladov pripomeňme padovskú kaplnku Scrovegniovcov alebo spodný kostol sv. Františka v Assisi. – K tomu pozri LAVIN, M. A.: *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches, 1311-1600*. Chicago and London 1990, s. 44-48, 60-61.

[60] K významu gest v stredovekom umení pozri AMIRA, K. von: *Die Handgebärden in den deutschen Handschriften des Sachsen Spiegels*. In: Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philos.-Philolog. Kl., Bd. 23/2. München 1909, s. 161-263; a GARNIER, F.: *Le language de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique*, I. Paris 1982, predovšetkým s. 133-246; – 2., Paris 1989, s. 67-159. – D. Búranovi dakuju za upozornenie na knihu SCHMITT, J. C.: *Die Logik der Gesten im Mittelalter*. Stuttgart 1992.

[61] LCI, c. d. (v pozn.50), Bd. III., stl. 267.

[62] Obraz nielen ozbrojených, ale priam bojujúcich anjelov má v stredoveku hlboké korene – už v karolínskej dobe, ako nás presvedča veľká časť ilustrácií Utrechtského žaltára, táto výtvarná podoba anjelov jednoznačne dominovala (Utrecht, Univerzitná knižnica, Ms.32; dostupné v *Utrecht-Psalter*. Fak-

simileausgabe, Graz 1982). Vo vzťahu k téme Psychostázy je tento žaltár zaujímavý i tým, že v ňom neváži duše Michal, ale samotný Boh. Michal ako vážič duši sa objavuje až v byzantskom maliarstve 11. stor. (Hag. Stephanos, Kastoria, Macedónsko, pred 1040; – porov. LCI, c. d. v pozn.50, Bd. IV, 1972, stí. 144).

[63] LCI, c. d. (v pozn.50), Bd. III., stí. 255-265.

[64] Pozri napr. v *Bona Sforza Stundenbuch*. Londýn, British Library, Additional Ms. 34294, archanžel Michal fol. 186v, okolo 1490 (Faksimile strany: Stuttgart 1987).

[65] Podľa Vlasty Dvořákovéj (c. d. v pozn.1, s. 108) predstavuje ľudskú dušu iba postavička v miske z nášho pohľadu vľavo, v čom korigovala svoj starší názor, podľa ktorého mal predstavovať ľudskú dušu i diabol na druhej miske – DVOŘÁKOVÁ, V.: *Talianiske vývinové prúdy stredovekej nástennej maľby na Slovensku*. In: Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1965, s. 225-244, na s. 235. – Milan TOGNER (*Stredoveká nástenná maľba v Gemeri*, c. d. v pozn.2, s. 91) vidí napriek tomu dušu zatrateného nielen v diablovej podobnej postave na druhej miske aj na podobnom znázornení v Šiveticiach ale dokonca i v postave diabla, usilujúceho sa stiahnuť misku nadol. Na mojej pomerne kvalitnej snímke obrazu (ani na Tognerovej – ibid., s. 27) sa mi však napodarilo nájsť diabla, ktorý by hodil na misku mlynský kameň, ako oňom Vlasta Dvořáková hovorí – ako mlynský kameň by sa prípadne dalo interpretovať závažie, ktoré má diabol na krku, avšak toto v žiadnom prípade nehádže. Nepodarilo sa mi nájsť ani autorkou spomínaný ruženec, hoci sa priznávam, že pomerne veľký a dobre viditeľný predmet, ktorý má modliaca sa postavička prehodený cez ruky v oblasti laktov neviem dešifrovať.

[66] Stúpanie misky s dušou zatrateného nie je pravidlom, hoci vychádza zo starozákonného textu (Dan. 5, 27). – K tomu pozri LCI, c. d. (v pozn.50), Bd. IV, 1972, stí. 144-145 (heslo sprac. W. Kemp).

[67] Tak i DVOŘÁKOVÁ, c. d. (v pozn.1), s. 108.

[68] Svätošť Karola, opierajúca sa o svätorečenie protipápežom Paschalismom II. (1165) na podnet Friedricha Barbarosu, nedosiahla všeobecné uznanie. Napriek tomu, a dokonca ešte pár (asi sedem či osiem) rokov pred svojim svätorečením a navyše vo Francúzsku, sa Karol objavuje v prvom – žiaľ iba sprostredkovane zachovanom monumentálnom maliarskom znázornení protipohanských bitiek v Saint-Denis. (K tomu: BROWN, E. A. R.- COTHERN, M. W.: *The Twelfth-Century Crusading Window of the Abbey of Saint-Denis: Praeteritorum enim recordatio futurorum est exhibito*. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institute, XLIX, 1986, s. 1-40). Nedá sa vylúčiť, že bitevné scény obsahoval už i silne poškodený cyklus nástenných malieb v rímskom kostole S. Maria in Cosmedin, ktorý vznikol pred 6. májom 1123 (k tomu LEJEUNE

– STIENNIN, c. d. v pozn.37, 1. diel, s. 47-56; – 2. diel, obr. 20-29). Najznámejším zachovaným príkladom obrazu Karola ako sväteho bojovníka sú scény narativného cyklu okna v Chartres (pozri MAINES, C.: *The Charlemagne Window at Chartres Cathedral: New Considerations on Text and Image*. Speculum, 52, 1977, s. 800-823) a bitevná scéna v rámci cyklu strechy reliktívá v Aachene (o tom bližšie: MÜLLEJANS, H. (ed.): *Karl der Große und sein Schrein in Aachen*. Aachen 1988; k otázkam ikonografie hlavne článok Ernsta Günthera Grimmeho tamže, s. 124-135).

[69] K tomu pozri SCHUÉ, K.: *Das Gnadenbitten in Recht, Sage, Dichtung und Kunst*. In: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, 40 (1918), s. 143-286, najmä od s. 270. Na s. 272 citovaná vízia cisterciána Caessaria z Heiterbachu (pribl. 1180 – 1240/50), v ktorej sa prvýkrát hovorí o ochrannom plásti Márie. Štúdia obsahuje i mnoho príkladov iného výskytu a funkcií ochranného plášta.

[70] K tomu pozri DENKSTEIN, V.: *K vývoji symbolů a k interpretaci děl středověkého umění*. Praha 1987, s. 32-50.

[71] O tom: BELTING, H.: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990.

[72] O ambivalentných obrazoch v stredovekom umení pozri PICKERING, c. d. (v pozn.33), s. 60-66.

[73] Porov. AURENHAMMER, H.: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Wien 1959 – 1967, I., s. 133

[74] DVOŘÁKOVÁ, c. d. (v pozn.1), s. 107

[75] Vlasta DVOŘÁKOVÁ (tamtiež, s. 107) videla v týchto poslavách sv. Ladislava a Imricha, pre túto identifikáciu však neposkytla žiadne argumenty. – TOGNER (*Stredoveká nástenná maľba v Gemeri*, c. d. v pozn.2, s. 73 a 85) toto určenie opravnenne korigoval, keď tvrdil, že ide o „mladicke typy s lekárnicími nádobkami v rukách“, teda o svätých liečiteľov Kozmu a Damiána. Poskytol teda i isté, hoci nie jednoznačne presvedčivé argumenty.

[76] Porov. SEDLMAYR, H.: *Die Entstehung der Kathedrale*. Graz 1988, hlavne kap. 24-48.

[77] K tomu pozri napr. DUBY, G.: *Die drei Ordnungen. Das Weltbild des Feudalismus*. Frankfurt a. M. 1981. Nasledujúca úvaha je pokusom o konkrétnе rozvinutie sociologicko-funkcionálneho modelu výkladu malieb, ktorých zásadný metodologický význam pre štúdium stredovekej maľby na Slovensku vyzdvihol Ján BAKOŠ (*Dejiny a koncepcie stredovekého umenia na Slovensku*. Bratislava 1984). K sociálnej štruktúre na území dnešného Slovenska v 11. až 15. stor. pozri MARSINA, R. a kol.: *Dejiny Slovenska I. (do roku 1526)*. Bratislava 1986, predovšetkým s. 343-360.

[78] Myslím hlavne na knihu HAIDU, P.: *The Subject of Violence. The Song of Roland and the Birth of the State*. Bloomington and Indianapolis 1993; k problému ideologickej transformácie najmä s. 49-52.

[79] Tamtiež, s. 53.

[80] Tamtiež, s. 221.

[81] PERNODU, R.: *Die Heiligen im Mittelalter*. München 1988, s. 25

[82] Pritom samozrejme nemienim popierať, že táto scéna má svoju ikonografickú tradíciu, v ktorej sa objavuje bez spomínamej ideologickej funkcie: porov. napr. scénu výjazdu kopijami ozbrojených rytierov na koni z hradu – Karlovo vojsko sa vydáva na cestu do Španielska, titulus: „Karoli magni exercitus“ (*Codex Calixtinus*. Santiago de Compostela, Archivo Catedral, fol. 162v; koniec 12. stor.).

[83] Otázku, prečo sa „ladislavská legenda“ maľovala v malých dedinských kostoloch formulovala prof. Karlovská-Kamzová v diskusii po príspevku A. Vízkeletiho na konferencii v Kolíne n. R. r. 1978 a nedostala na ňu uspokojivú odpoveď, pretože v „okrajových oblastiach“ stredovekého Uhorska predsa určite boli aj mestá! – Pozri *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*. Bd. 4., Köln 1980, s. 148; – MAROSI, c. d. (v pozn.5, 1987), s. 225 sa domnieva, že väčšina malieb s ladislavovou historiou sa preto zachovala v dedinských kostoloch, lebo kostoly mestské boli oveľa viac zničené.

[84] Vtipnú, ironickú kritiku tejto teórie môže čitateľ nájsť u MAROSHO, c. d. (v pozn.5, 1987), s. 233.

[85] TOGNER, *Stredoveká nástenná maľba na Slovensku*, c. d. (v pozn.2), s. 8

[86] K najnovším nálezom tejto tematiky v madarskom vnútrozemí, ktoré svedčia proti obidvom zmieneným teóriám pozri: LÁNGI, J. D. – MEZEY, A.: *Beszámoló a türjei volt premontréi prépostágí templomban feltárt Szent László-legenda falképciklusról*. Műemlékvédelmi szemle, 5, 1995, č. 1-2, s. 130-140. Za poskytnutie tohto textu srdečne ďakujem Dr. Terézii Kerny z Umeleckohistorického ústavu Maďarskej akadémie vied v Budapešti.

[87] V legendáriu išlo o ilustráciu príbehu v jeho náboženskom význame vzhľadom k didaktickým cielom tohto nádherného rukopisu, pri ktorom už i bezprostredne vnímateľná početnosť a kvalita miniatúr, ich umiestnenie na obidvoch stranach listov, rovnako ako množstvo v nich použitého zlata poukazuje na mimoriadne náročného objednávateľa. – Pozri LEVÁRDY, c. d. (v pozn.39), s. 35; – Od tohto autora aj: *Il Leggionario Ungherese degli Angioi conservato nella Biblioteca Vaticana, nel Morgan Library e nell'Ermitage*. Acta Historiae Artium, 9, 1963, s. 75-138. Účelom Kroniky bola zas ideologickej legitimizácia vládnucej dynastie prostredkami his-

toriografie – analogicky ako v Grandes Chroniques de France. – K tomu pozri: HEDEMAN, A. D.: *The Royal Image. Illustrations of the Grandes Chroniques de France, 1274-1422*. Berkley – Los Angeles – Oxford 1991; a MAROSI, c. d. (v pozn.15, 1995).

[88] TOGNER, *Stredoveká nástenná maľba v Gemeri*, c. d. (v pozn.2), s. 181. (V. Wagner datoval maľby už do roku 1375, čo, ako ešte uvidíme, je veľmi nepravdepodobné.)

[89] DVOŘÁKOVÁ, c. d. (v pozn.1), s. 137 a 138; – MAROSI (c. d. v pozn.5, 1987, s. 231) vyvodzuje z prítomnosti Stiborovho erbu na svorníku klenby chóru v Rimavskej Bani datovanie na koniec prej štvrtiny 15. storočia, ktoré by podľa jeho mienky malo platíť dokonca i pre maľby v Rákoši.

[90] DVOŘÁKOVÁ, c. d. (v pozn.1), s. 137

[91] Tamtiež.

[92] K tomu pozri: *Die Manessesche Lieder-Handschrift. Faksimile-Ausgabe*. Einleitungen von R. Sillib, Fr. Pauzar und A. Haseloff. Leipzig 1929. – Scéna podobného rozhovoru dámky s rytieri (kedy by rytieri ako bojová družina sedeli na koňoch a dámka stála na zemi) sa však v tomto rukopise, pokiaľ ma pamäť neklame, nenájde, čo by mohlo byť nepriamym potvrdením hypoteticky konštatovanej narázky na ochrannú funkciu v rimavskosobotskej scéne. Na odlišné sociálne ukotvenie obrazu poukazuje prirodzenie i štýlový rozdiel, siahajúci od štýlu odievania a pohybového prejavu postáv až po maliarsky štýl.

[93] Vlasta DVOŘÁKOVÁ (c. d. v pozn.1, s. 137) v postave videla ukrývajúceho sa kumánskeho vyzvedača.

[94] Veta Obrázkovej kroniky: „... Ladislaus quatuor ex fortissimis paganorum primo impetu interfecit at a quinto eorum sagitta graviter est vulneratus eodem mox ibidem interfecto“ (v rukopise trinásť riadkov pred textom citovaným vyššie v pozn. 17) sice túto hrdinskú spoluvinu sčasti vymedzuje, nie je však isté, či mala nejaký vzťah k analyzovanému obrazu.

[95] Pozoruhodné pritom je, že maľba napriek nedostatku priestoru nevyužíva celý priestor steny. V tejto súvislosti by boli zaujímavé poznatky o pôvodnej dĺžke kostola.

[96] DVOŘÁKOVÁ, c. d. (v pozn.1), s. 138; – TOGNER, *Stredoveká nástenná maľba v Gemeri*, c. d. (v pozn.2), s. 39 a 181.

[97] Scéna so sv. Vavrincom je silne poškodená a nedozvieme sa napríklad ani to, prečo má údajný sv. Ladislav Italiovité žezlo, ani prečo bolo potrebné maľovať jeho ikonický obraz priamo pod náročného objednávateľa. – Pozri LEVÁRDY, c. d. (v pozn.39), s. 35; – Od tohto autora aj: *Il Leggionario Ungherese degli Angioi conservato nella Biblioteca Vaticana, nel Morgan Library e nell'Ermitage*. Acta Historiae Artium, 9, 1963, s. 75-138. Účelom Kroniky bola zas ideologickej legitimizácia vládnucej dynastie prostredkami his-

nie sa nájde i v staršej práci citovanej autorky (DVOŘÁKOVÁ, c. d. v pozn.65, 1965, s. 236). Vnímanie obrazov navyše stažuje vstavaná tribúna, v prípade obrazu s údajným sv. Vavrincom navyše i masívne zvyšky demontovaného organu, za ktorými je obraz skrytý. Na definitívne posúdenie týchto malieb by bolo potrebné spojené prekážky odstrániť.

[98] STEJSKAL, K.: *K obsahovej a formovej interpretácii stredovekých nástenných malieb na Slovensku*. In: Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1965, s. 175-223, cit. názor s. 185. Stejskala na túto myšlienku priviedol zápas sv. Juraja ako typu Krista – „neporaženého rytiera“ proti násilníckemu zvodcovi (paralele diabla) v Pasionáli Abatyše Kunikundy. Tu sv. rytier osloboďuje svoju nevestu (v ktorej možno vidieť i Panu Máriu, Ecclesiu či Evu). K tomu pozri URBÁNKOVÁ, E.-STEJSKAL, K.: *Pasional Přemyslovny Kunhuty. PASSIONALE ABBATISSAE CUNIGUNDIS*. Praha 1975, s. 13-14, 30, 32, 33, 48, 51-56, 60, 73-76 a obr. 3b. Neexistuje však žiadny dôkaz o tom, že by tento príbeh a jeho mnohostranná interpretácia mohli byť tvorcami rimavskobanských malieb známe.

[99] Podľa dokumentácie reštaurátorského prieskumu Michala Staudta, Márie Mariánovej a Františka Budaya z rokov 1955-56 (Archív Slovenského pamiatkového ústavu, R 141-3) bolo pred reštaurovaním zachované len „S...ndi...o“.

[100] BOGYAY, T. von: *Grundzüge der Geschichte Ungarns*. Darmstadt 1977, s. 85.

[101] LEVÁRDY, c. d. (v pozn.39), s. 37.

[102] TOGNER, *Stredoveká nástenná maľba v Gemeri*, c. d. (v pozn.1), s. 78

[103] Podľa Vlasty Dvořákové tu „oproti predchádzajúcej dramatickej výstupuje do popredia zábavný prvok“. – DVOŘÁKOVÁ, c. d. (v pozn.1), s. 135. Nepochodilo sa mi však uvidieť ani „farbisté komparzy bitky“, v ktorých mal tento prvok byť najviac očividný.

[104] Je pri takýchto rozdieloch ešte zmysluplné hovoriť o identickej predlohe cyklov? (- porov. napr. TOGNER, *Stredoveká nástenná maľba v Gemeri*, c. d. v pozn.2, s. 65)

[105] „františkánsky kláštor, lokalizovaný zväčša do susedných Kamenian“ spomína TOGNER, *Stredoveká nástenná maľba v Gemeri*, c. d. (v pozn.2), s. 179.

[106] Porov. *Lexikon des Mittelalters*, V München 1991, stí. 486 a VII., München 1995, stí. 2122. Podrobnejšie o úlohe joachi-

mizmu u františkánov REEVES, M.: *The Influence of Prophecy in the Later Middle Ages. A Study in Joachimism*. Oxford 1969, s. 175-241; – stručnejšie v KLEIN, P.: *Endzeiterwartung und Ritterideologie*. Graz 1983, s. 176.

[107] Pozri napr. v TOGNER, *Stredoveká nástenná maľba na Slovensku*, c. d. (v pozn.2), s. 86.

[108] V tomto zmysle ju interpretoval Karel Stejskal vo svojej silne dobovo tendenčnej štúdie (STEJSKAL, c. d. v pozn.98, 1965, s. 175-223, na s. 194-195). – Pozri aj ROYT, J.: *K zobrazovaniu Nejsvätnejšej Trojice skupinou třech postav, hlav a tváří*. ARS, 1991, č. 2, s. 154-159.

[109] Na mojej snímke konchy apsyd sa nápisová páska zdá prázdna, takže postavu neviem identifikovať.

[110] O vzťahu františkánov k motívu Bolestného Krista pozri EGGER, H.: *Franziskanischer Geist in mittelalterlichen Bildvorstellungen*. In: 800 Jahre Franz von Assisi. Ausstellungskatalog, Krems 1982, s. 471-527.

[111] Okrem arpaďovských svätcov a eucharistického výjavu obsahuje spodný register ešte neúplný rad apoštolov a svätcie (Katarínu, Alžbetu a Barboru) ktoré nie sú v súvislosti s našou problematikou až natoliko zaujímavé.

[112] WEHLI, T.: *Tematikai és ikonográfiai jelenségek*. In: Marosi, Ernő (szerk.): *Magyarországi művészeti 1300-1470 körül*. Budapest 1987, s. 181-216, cit. interpretácia na s. 206.

[113] K tomu viac napr. v DUBY, G.: *Wirklichkeit und höfischer Traum*. Frankfurt 1990.

[114] Ako je známe, pracovné témy sa v stredovekom umení objavovali hlavne v kalendárových cykloch, kde sa spájali s jednotlivými mesiacmi liturgického roka. Existovali však i iné spôsoby zapájania pracovných výjavov do sakrálneho kontextu: spomeňme napr. výjav s pluhom v znojemskej rotunde či práce sv. Václava pri príprave liturgických potrieb.

[115] Pozri TOGNER, *Stredoveká nástenná maľba v Gemeri*, c. d. (v pozn.2), s. 161 a 186.

Foto: Archív Ústavu dejín umenia SAV – Leixnerová 1981 (1-4, 11, 13, 23, 27, 31, 33, 35, 37); – Archív Pamiatkového ústavu Bratislava (NPaKC) – Kedro 1956 (5, 7, 10, 12, 16, 17, 20); 1957 (24-26, 28, 30, 32, 34, 36); 1959 (6, 8, 9, 14, 15, 18, 22); – Staudt 1957 (19, 21); – Faragula 1992 (29).

Der erzählende Zyklus aus dem Leben des heiligen Ladislaus im ikonographischen Programm der Kirchen von Gemer

(Zusammenfassung)

Der auf die Kirchenwände gemalte mittelalterliche Zyklus aus dem Leben des Heiligen wird in der kunstgeschichtlichen Literatur üblicherweise als „Ladislauslegende“ bezeichnet, obwohl in seiner sichtbaren Gestalt nur schwerlich die Strukturmerkmale der Legende als einer Gattung der mittelalterlichen Literatur zu erkennen sind. Der Heilige ist in blutigen Kämpfen dargestellt und Wunder kann man kaum finden. Diese Eigenartigkeit wird noch deutlicher, wenn man das in der Wandmalerei anschaulich Gegebene mit den Illustrationen der Ladislauslegende im sog. Ungarischen Legendarium (Codex vat. lat. 8541), die u. a. mehrere Wunder beinhaltet, vergleicht. Hierzu kommt noch die Tatsache, daß die bekannten liturgischen Texte im Unterschied zu den Chroniken die in der Wandmalerei dargestellte Geschichte nicht enthalten. Im Vergleich mit den Texten ist mitunter auch die leicht veränderte Rolle des Mädchens auffällig – in den Bildern köpft sie selbst den Heiden, und nicht der Heilige, wie es die älteren Textredaktionen sehen. Möglicherweise hängt die Änderung ihrer Rolle nicht nur mit der sich im allgemeinen ändernden Einstellung der damaligen Gesellschaft den Frauen gegenüber zusammen, sondern auch mit der Anwendung des neuen Mediums: erst wenn man den Heiligen malen sollte, wie er einen bereits überwundenen Feind tötet, könnte die Rolle bei der Hinrichtung vertauscht werden, um die möglicherweise auffällig störenden Eigenschaften des Heiligen aus seinem Bild zu entfernen.

Aus dem Vergleich mit der eigentlichen Legende ergibt sich auch die Frage, warum die „Legende“ in mittelalterlichen Kirchen so eigenartig dargestellt wurde. Die Beantwortung dieser Frage ist nur aufgrund einer Analyse der ikonographischen Programme der Kirchen in ihrer Komplexität zu gewinnen. Überraschenderweise haben die bisherigen Untersuchungen des Themas eine solche Komplexität nicht angestrebt. In der vorliegenden Studie wird eine derartige Analyse für die drei Kirchen der Region Gemer (heute Slowakei) durchgeführt, in denen das Thema begegnet.

Das erste Beispiel ist die auch chronologisch älteste Ausmalung der Dorfkirche in Kraskovo. Der Zyklus ist hier auf der nördlichen Wand dargestellt, die die größte Fläche und beste Beleuchtung bietet und sich darüber hinaus direkt dem Eingang gegenüber befindet. Das Programm der Wand wird im Unterschied zur Ausmalung des Triumphbogens und des Presbyteriums als eine Sphäre des Historischen gedeutet, in der u. a. auch bedeutende Anspielungen auf die aktuelle Kreuzzugsidologie (Anbetung der Könige, hl. Helena) zu beobachten sind. Die Ausmalung des Triumphbogens auf der Seite des Schiffs beinhaltet die Themen, die mit einem Übergang vom Bereich des Historischen in das im Presbyterium dargestellte überzeitlich-transzendenten Himmlische Jerusalem zusammenhängen, sei-

lus in ihrer spezifischen Bedeutung für die Landbevölkerung verstehen, ist es kein Rätsel mehr.

Unter dem Stichwort Ausstrahlung und Variationen werden dann zwei weitere Kirchen untersucht. Für das in vieler Hinsicht analoge Programm in Rimavská Baňa ist eine deutliche Abschwächung der Momente der Kreuzzugspropaganda festzustellen. Im Zusammenhang mit Sigismunds Niederlage bei Nikopolis könnte dies – was die Datierung des Programms betrifft – für das Jahr 1396 als terminus post quem sprechen. Auch die sakrale Rolle des Himmlichen Jerusalem wurde im heute stark beschädigten Presbyterium sicherlich deutlich abgeschwächt.

Für die Kirche in Rákoš s sind noch deutlichere Unterschiede festgestellt worden: Der Zyklus ist (und war) visuell viel schlechter zugänglich, weswegen seine propagandistische Instrumentalisierung im oben beschriebenen Sinne kaum in Frage kam. Auch die deutlichen ikonographischen Unterschiede im Zyklus selbst, u.a. das Fehlen der königlichen Krone und des Mädchens könnten sogar zur Frage führen, ob hier überhaupt eine identische Geschichte dargestellt wurde. Im Programm werden auch

andere Akzente gesetzt: erstens die ausgeprägte Endzeiterwartung im großen Bild des Jüngsten Gerichtes, dann die sonst in der Region nicht besonders häufig abgebildete Stigmatisierung des hl. Franziskus (beide noch auf der nördlichen Wand), schließlich auch die eucharistischen Szenen im Presbyterium. Alle diese Momente deuten auf die franziskanische Spiritualität hin, was wahrscheinlich mit dem sich in der Nähe befindenden franziskanischen Kloster in Kameňany zusammenhängt. Da die spezifisch aristokratischen Akzente des Programms fehlen, muß man hier eher mit einem kirchlichen Auftraggeber rechnen.

Durch die festgestellten Unterschiede zeigte sich wiederum die Fruchtbarkeit des methodologischen Prinzips der konsequenten Beachtung der Individualität der einzelnen Phänomene auch für die streng geordnete mittelalterliche Kultur. Anhand aller untersuchten Beispiele wurde aber auch der deutliche Abstand der sakralen Sphäre zur profanen alltäglichen Erfahrung gezeigt. Da aber dieser Abstand nicht absolut war, sondern vielfach überbrückt wurde, konnten die Bilder komplexe Funktionen in der zeitgenössischen Gesellschaft übernehmen.

Arma Christi v kostole sv. Jakuba v Levoči

Dušan BÚRAN, Bratislava

K západnej strane tretieho severného piliera levočského farského kostola bol v 18. storočí pristavený oltár Dobreho pastiera, ktorý svojím tabuľovým obrazom takmer úplne zakryl nástennú maľbu *nástroje umučenia Krista*. Je dokonca celkom pravdepodobné, že zmizla pod vápenou omietkou už dávno pred dokončením spomenutého oltára.¹ Znovu ju odkryli a konzervovali až bratia Kotrbovci pri rozsiahlych reštaurátorých prácach vo farskom kostole v roku 1949.² Autori, ktorí sa levočskými nástennými maľbami dosiaľ zaoberali, ju napriek tomu aj nadalej buď úplne ignorovali, alebo sa obmedzili len na skromnú zmienku o jej existencii.³ Azda aj oprávnene sa im príťažlivejšie javili oba cykly v severnej lodi kostola, *sedem skutkov milosrdenstva a sedem smrteľných hriechov a legenda o sv. Dorote*, alebo – tiež koncom štyridsiatych rokov objavený – obraz *Ukrižovania na čelnej stene južnej lode*.⁴

Toto akoby „náhodné prehliadanie“ je však len zdanlivé. Jeho korene siahajú do medzičasom už ustálených predstáv o *umeleckom diele* – ustálených ako v dejepise umenia, tak v očiach verejnosti. Obojstranné podceňovanie významu *arma Christi*, jednej z hlavných tém stredovekého maliarstva, nebolo a do istej miery ešte stále nie je zriedkavé. Súvisí so zdanlivým „estetickým diletantizmom“ prevažnej väčšiny týchto obrazov.⁵ Toho dôsledkom nie je len ochudobnenie nášho poznania starého umenia, lež – konkrétnie a prozaicky – aj žalost-

ný dezolátny stav, v akom sa levočská maľba dnes nachádza.

Účelom nasledujúceho príspevku je teda predovšetkým uviesť obraz do diskusie o maliarstve, ale aj o širšom kultúrnom prostredí stredovekej Levoče, ktorého je jedinečným dokladom. Okrem podrobnejšieho opisu maľby chcem rozvinúť niekoľko téz, súvisiacich najmä s jej funkciou a ikonografiou. Vychádzam z predpokladov, že

1.) Obraz bol namaľovaný s konkrétnym zámerom práve na tomto pilieri v lodi a jeho forma je funkčne podriadená reálnemu priestoru kostola.

2.) S veľkou pravdepodobnosťou stála pred ním

nám dnes neznáma socha a tvorila s ním jeden

obsahovo prepojený celok.

3.) Arma Christi sú

súčasťou rozsiahlej výzdoby interiéru farského

kostola okolo roku 1400, v rámci ktorej vznikol

popri nástenných maľbách i pôvodný hlavný oltár.

Šírka obrazu (cca 5,5 + 23,5 + 122 + 23,5 + 7 cm) nie je celkom zhodná so šírkou piliera, nakoľko bočné okraje maľby siahajú až za zrezané rohy piliera. Jej pozoruhodná výška dosahuje bezmála tri metre. Svojou formou – predovšetkým asi o 45° zošikmenými hornými rohmi – pripomína tapisériu, alebo iný druh zavesenej tkaniny (obr. 1, 3). Na hornej strane a na bokoch, dokonca už úplne na bočných stenách piliera je plocha obrazu olemovaná úzkym červeným pruhom. Ten vedie až k spodnému okraju, prechádzal pôvodne okolo nárožného skosenia tiež so známkami polychrómie a pravdepodobne lemoval i spodný okraj, siahajúci až k soklu piliera.

Hoci je maľba najmä v spodnej oblasti veľmi poškodená, jednako sa dá – najmä za pomoci fotografií, zachytávajúcich stav po odkrytí malieb – väčšina motívov na tmavomodrom plošnom pozadí identifikovať: Strednej časti dominuje kríž, ktorý pôvodne pokračoval asi až k dolnému okraju. Jeho veľkosť zodpovedá jeho prvoradému významu medzi znakmi Kristových pašii a práve on tvorí i kompozičnú os obrazu. Na hornom ramene kríža vidno fragment titulu (INRI) a po stranach zvyšky slnka a mesiaca. Pod pravým rameňom kríža – heraldicky – rozoznať tri klince a kladivo (?) – nástroje ukrižovania vo vlastnom slova zmysle, rebrík so stopami nôh medzi priečkami,⁶ vedľa neho kopiju, palicu so špongiou a snáď kliešte – stredná a spodná časť obrazu sú na tejto strane úplne zničené. Pod ľavým ramenom kríža je namaľovaný stíp bičovania, ovinutý povrazom, meč a hlava Krista s krížovým nimboom, ktorá patrí k tvári Judáša, znázornenej na ploche zrezaného rohu. Spolu tvoria „skratku“ scény Judášovho bozku. Tieto motívy sa viažu na udalosti bezprostredne pred zajatím Krista na Olivovej hore. K chronologicky nasledujúcej časti pašii patria symboly na pravom rohu piliera: navrchu ruka (znak šikanovania), kohút a hlava Petra so svätožiarou, páiska, ktorou mal Kristus previazané oči. Navrchu plochy zrezaného ľavého rohu rozoznať ruku s vlasmi Kristovej brady (to je opäť narážka na jeho šikanovanie), ktorá presahuje až na strednú plochu piliera, pod ňou drží ďalšia ruka zapálenú faklu. Pendantom tváre Judáša z opačnej strany je hlava jednoho zo žoldnierov v židovskej helmici. V spodnej časti je vidno drevené vedro, dve z troch hracích kociek a napokon Kristov šat.

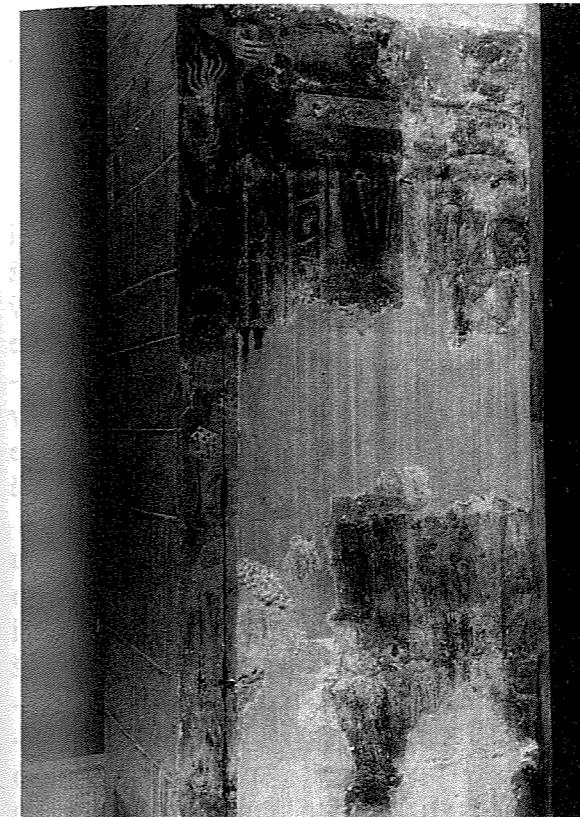
Už z naznačených súvislostí je zrejmé, že kompozícia obrazu nie je chronológiou a významom jednotlivých „zbrani Krista“ podmieneňa záväzne, očividného zvýraznenia sa dostalo len krížu. Rozmiestnenie ostatných súvisí v prvom rade s výtvarnými zámermi maliara.

Arma Christi (niekedy nazývané i *arma passionis*) znamená doslova zbrane Krista, alebo tiež

znaky (znak v zmysle erb) Krista.⁷ V prenesenom význame ide o zbrane, prostredníctvom ktorých Kristus porazil smrť a diabla a svojou obetou vykúpil ľudstvo z hriechu. Pôvodne šlo paradoxne o atribúty víťazného Krista, až v neškorom stredoveku – v súvislosti s nárastom subjektívnych foriem zbožnosti a kláštornej mystiky – *arma* postupne zmenili svoj kontext a stali sa sprievodným zobrazením pašii. Ich výber závisel od vôle objednávateľa, čiastočne od použitých predlôh. Hoci jednotlivé motívy neboli záväzné, niektoré z nich sa stali pevnou súčasťou takmer každého znázornenia. Takými boli napr. kríž, tŕňová koruna, kopija, tri klince ukrižovania, veľmi často sa objavuje tiež stíp bičovania, kladivo a rebrík. Niektoré z nich boli často oproti ostatným zvýraznené, čo súviselo opäť s požiadavkami zadávateľa objednávky, presnejšie s jeho osobnou zbožnosťou, alebo lokálnym kultom relikvií. Vôbec je pravdepodobné, že rýchle rozšírenie *arma* vo výtvarnom umení súvisí s uctieváním pašiových relikvií v rímskom kostole sv. Kríža a s pútiami do Ríma v jubilejných rokoch. Najväčší rozmach zaznamenali zobrazenia nástrojov utrpenia v 15. storočí. Tak ako aj niektoré iné stredoveké témy, mali i ony tendenciu udomáčniť sa vo všetkých umeleckých druhoch, počnúc veľkými nástennými maľbami, cez súkromné oltáre a epitafy až po rozličné prívesky, amulety a erby. Ulohou týchto obrazov bolo slúžiť pri modlitbách ako mnemotechnická pomôcka pre zapamätanie si jednotlivých zastavení krížovej cesty a jej denodenné fiktívne opakovanie.

* * *

Naspäť do Levoče: Aj keď cieľom tohto príspevku nie je slohová analýza, pri nedostatku písomných prameňov k stredovekému umeniu mesta dajú sa nástenné maľby datovať do veľkej miery len na základe ich štýlu. Tu možno hned namietnuť, že *arma Christi* sú vďaka svojmu znakovému charakteru k slohovej kritike obra-



1. *Arma Christi*, nástenná maľba v kostole sv. Jakuba v Levoči (okolo 1400)



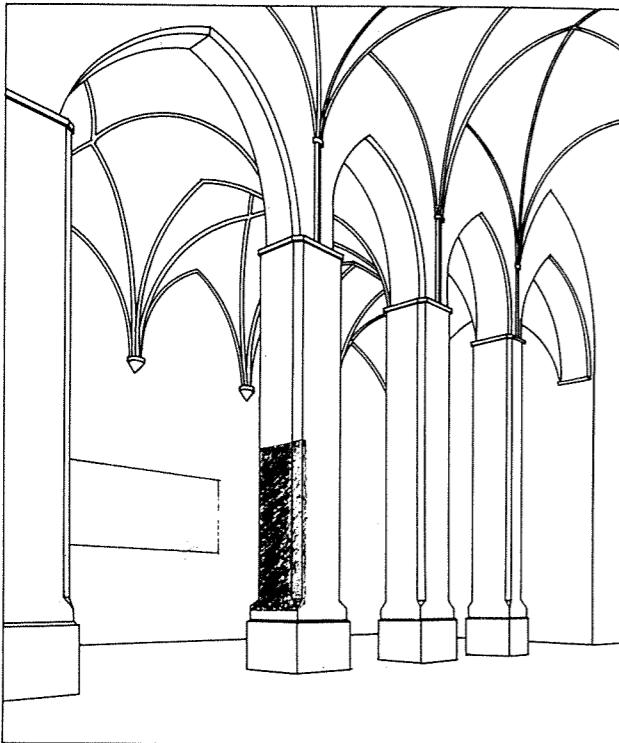
2. *Arma Christi*, detail

zom nanajvýš skúpym. Napriek tomu je však očividné, že patria do rovnakej maliarskej vrstvy, ako cyklus siedmich skutkov milosrdensťa a siedmich smrteľných hriechov (tak isto pripisujem tejto dielni i maľby v presbytériu a malý obraz Ukrižovania na východnej stene južnej lode).⁸

Ak porovnáme napríklad tvár Krista z cyklu milosrdensťov s hlavou Krista z *arma Christi* (*Judášov bozk*), alebo hlavu birica na zrezanom rohu piliera s tvárou mladého pomocníka v scéne *nahého obliekať*, máme pred sebou zakaždým takmer identické typy obličajov. Tmavomodré pozadie obrazov cyklu a pozadie *arma Christi* sú tak isto veľmi podobné, farebnosť i starostlivosť, mäkká modelácia tvarov svedčí v prospech

atribúcie rovnakej dielni. (Okrem iného z toho vyplýva, že Franz Storno pri premaľbe cyklu na konci 19. storočia do veľkej miery rešpektoval pôvodný stav malieb a že jeho radikálne zásahy sa týkajú pravdepodobne len brokátových vzorov šiat a kontúr niektorých figúr. Že apoštoli a proroci na stenách presbytéria, ako aj obrazy Kréda na Stornovo reštaurovanie doplatili vážnejšie, je už iný problém.)⁹

Josef Krása datoval maľby moralít do osmdesiatych rokov 14. storočia – podľa najbližších analógii v českej knižnej maľbe, konkrétnie v miniatúrách Majstra knihy Genesis Biblie Václava IV., pochádzajúcich z obdobia 1385-95 a v kresbách tzv. ‘Brunšwického skicára’, pravdepodobne až z posledného desaťročia 14. stor.¹⁰ Tieto



3. Rekonštrukcia umiestnenia maľby v interéri lode kostola

porovnania sú vcelku presvedčivé, jednako však Krásovo datovanie cyklu „... pochádza približne z roku 1385“,¹¹ toto schematické zaradenie bezprostredne do doby vzniku jeho eventuálnych slohových predlôh – nie je celkom pochopiteľné. Hoci bola „vôľa k slohu“ – čiže v podstate závislosť na overených vzoroch – v umení okolo roku 1400 neobvykle silná, predsa len prebiehal jeho „vývoj“ v niekoľkých rozdielnych prúdoch nelineárne, niekedy dokonca vedome retrospektívne.¹² A na druhej strane to bolo práve samo umenie krásneho slohu, ktoré si (kvôli husitským vojnám v prvom rade za hranicami Čiech) udržalo hlboký rešpekt mestami takmer až do polovice 15. storočia. V našom prípade nie sú dátá, získané na základe pražských malieb ničím iným, než terminom *post quem*. Je veľmi pravdepodobné, že moralizujúci cyklus, ako aj ostatné maľby tejto vrstvy vrátane *arma Christi*,

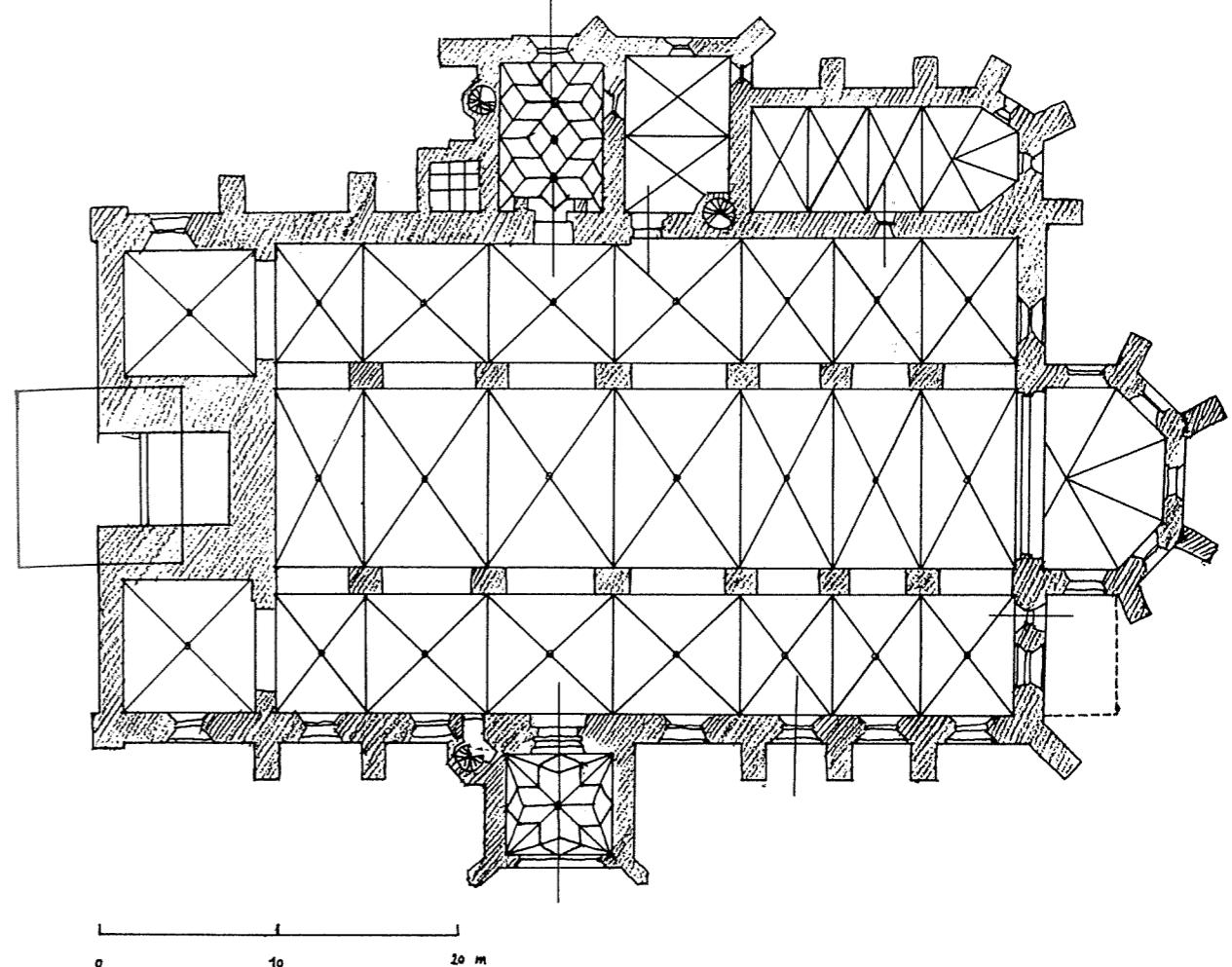
vznikli až po roku 1400. Pokus vysvetliť pôvodnú funkciu, alebo funkcie obrazu *arma Christi* môže túto tézu podložiť.

* * *

Sama ikonografia *arma Christi* so všetkými jej sprievodnými motívmi naznačuje, že tiež v Levoči ide o „Andachtsbild“, obraz, určený svojim obsahom k bezprostrednej modlitbe a meditácii nad jednotlivými zastaveniami Kristových pašií. Tažko si je však predstaviť, že by veriaci pred týmto rozmerným obrazom zbožne kľakali v súkromných modlitbách. Na levočské armu sa dívalo z odstupu.

Mnohí autori, zaoberajúci sa architektúrou kostola, nedokázali dostatočne objasniť, ako mohlo prieť počas stavby k tomu, že prvé tri klenbové polia majú výrazne menšiu šírku, než tie ostatné na západnej strane lode (obr. 4). Považovali to buď za dôsledok zmeny plánov počas stavby – po výmene stavebnej huty, alebo sa domnievali, že táto nepravidelnosť bola v klenbe lodí kostola od začiatku naplánovaná.¹³ Akusticky, ako aj vzhľadom k zhromažďovaniu sa väčšieho počtu ľudí bol priestor troch širokých klenbových polí asi najvhodnejším miestom ku kázňam v celom kostole. Že si túto funkciu udržal aj omnoho neskôr, o tom svedčí neskororenesančná kazateľnica na pilieri v opačnom rohu.

Pod vplyvom kazateľskej ofenzívy žobravých rádov bolo koncilom vo Vienne (1311) povolené kázanie pod holým nebom. Podnietilo to výrobu drevených kazateľní vo forme prenosných vyvýšených pódíí. Tieto boli potom bežne používané i v kostoloch a pretrvali až do 15. storočia.¹⁴ Vzhľadom na ich materiál, a predovšetkým na fakt, že z „umeleckého“ hľadiska nebolo väčšinou čo chrániť, dodnes zachovaný drevený mobiliár tohto typu je viac-menej muzeálnou raritou;¹⁵ i dobové maľby ho dokumentujú len ojedinele (obr. 5). Ak by sa teda v hlavnej lodi pri pilieri s *arma Christi* v stredoveku nachádzala



4. Kostol sv. Jakuba v Levoči, pôdorys

la drevená kazateľnica, mohol byť nás obraz vitaným prostriedkom k ilustrácii niektorých kázni, tematicky spojených najmä so sviatkom Božieho tela, alebo s Kristovými pašiami.¹⁶ Mal k tomu veľmi dobré predpoklady – v prvom rade do očí bijúcu veľkosť a výrazné, z tmavomodrého pozadia sa vynárajúce, takmer „svietiace“ znaky utrpenia Krista, ktoré presahujú i na zrezané plochy rohov piliera.

Levočskú maľbu sme na začiatku popísali takmer ako imitáciu zavesenej tkaniny. Čím však bola takáto forma motivovaná, k čomu potrebovala nástenná maľba predstierať iné „médium“?

Do akej miery tak činia i ostatné obrazy z tejto fázy? Iluzívny rám malej scény ukrižovania v južnej lodi, alebo orámovanie cyklu moralít tak isto zjavne maskujú vlastnosti nástennej maľby.

Liturgické tkaniny s nástrojmi umučenia, ako aj zobrazenia *arma* vo forme látky (závesu a pod.) sú zriedkavé. Do úvahy by prichádzali tzv. pôstne plachty – s *arma Christi* sa ich však dochovalo len niekoľko kusov zo 16. a 17. storočia.¹⁷ Pri skromnom počte dodnes zachovaných stredovekých tkanín vôbec sa však dá predpokladať, že existovali i v 14. storočí a že boli rozšírenejšie. S motívom *arma Christi* na takejto plachte sa stre-



5. Apoštol na kazateľnici, iniciála z Evanjeliára Jána z Opavy (fol. 97v), 1368, ÖNB Wien

távame v tabuľovom maliarstve: Zo začiatku 16. stor. pochádzala tabuľa so scénou omše sv. Gregora od Bernta Notkeho (pôvodne z kostola P. Márie v Lübecku, dnes stratená – obr. 6).¹⁸ Vízia bolestného Krista pred kľačiacim sv. Gregorom sa odohráva na pozadí nástrojov umučenia, rozmiestnených očividne na ploche látky, prevesenej cez retábulum. Príliš rýchlemu označeniu levočských *arma* ako malovaný *Fastentuch* bráni ich pomerne živá farebnosť, odporujúca asketickému „grisaille“ plachiet.

Tu stojíme však pred závažnejším problémom. Je totiž otázne, či Notkeho tabuľa takpovediac *reprodukovala* skutočný objekt, alebo namaľovaná látka slúžila v prvom rade k zvýrazneniu rozdielu medzi bolestným Kristom vízie a znakmi jeho utrpenia, ktoré práve pomocou onoho plátna získali v internej realite obrazu istú verryhodnosť. Prikláňam sa skôr k druhej možnosti; s veľkou pravdepodobnosťou zohrala špecifická kompozícia *arma* na „plátne“ nemenej dôležitú úlohu i v Levoči.

Väčšina obrazov Gregorovej omše z 15. a 16. storočia z podobných dôvodov rozlišuje mediál-

ne postavu bolestného Krista od *arma* v pozadí. Im je zväčša prisúdený iný umelecký druh (najčastejšie sú znázornené ako tabuľový obraz, kym *imago pietatis* má podobu živého človeka – teda rovnakú, ako účastníci omše): V severskom neskorogotickom maliarstve je tomu tak napríklad na obraze od Majstra legendy sv. Juraja (1470-80), alebo v zvláštrom kruhovom formáte u Majstra sv. Rodiny (okolo 1500).¹⁹ Jedným z geograficky bližších príkladov je votívna tabuľa Perchty z Boskovíc, pochádzajúca z roku 1480.²⁰ Len niekedy majú *arma* rovnaký „stupň reality“ ako postava Krista, a teda celá vízia je zinscenovaná akoby v skutočnosti (obrazu). Tak je to na tabuli z okruhu Majstra z Flémalle z prvej polovice 15. storočia, alebo na inom obraze Majstra sv. Rodiny – z roku 1486.²¹

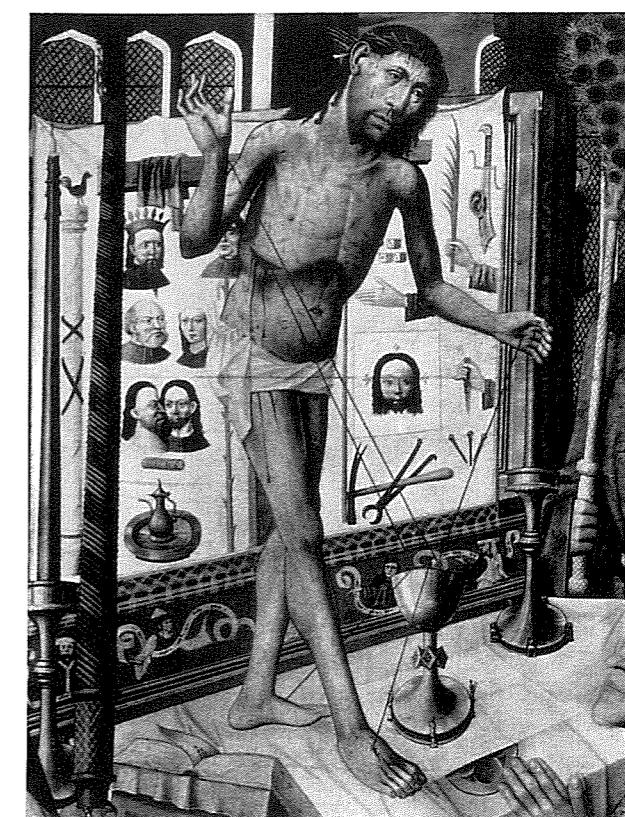
Výrazný časový rozdiel medzi spomenutými obrazmi a levočskou maľbou naznačuje, že „záves“ s nástrojmi umučenia v Levoči je jedným zo skorých výsledkov snahy maliarov o rozlišovanie medzi realitou *obrazu* ako predmetu a (ne)realitou *znázornených* predmetov – znakov Kristových pašii. Skorým je prinajmenšom v oblasti, často označovanej za umeleckú perifériu.

Pre tému *arma Christi* sú takmer od začiatku príznačné rozpaky, s akými jej maliari museli zápasit. Jednu z možností videli v tom, že vložili nástroje umučenia do rúk anjelom, ktorí sa často objavujú v pozadí Gregorovej omše alebo i v sprievode ďalších ikonografických motívov. Iným riešením bolo rozmiestniť *arma* po ploche tabuľového obrazu, alebo látky – tak, ako je tomu na Notkeho obraze alebo v Levoči. Toto riešenie sa zdá najskôr z hľadiska logiky zobrazenia uspokojoivé – je zaiste presvedčivejšie predstierať, že na stene je fyzicky zavesená látka, než vysporiadat sa s logikou zobrazenia jednotlivých symbolov pašii *per se*. Rozpor medzi empiricky ponímateľnou skutočnosťou (klince, kríž, kladivo, hracie kocky atď.) a mysticky podfarbeným produktom teologickej tradície (nástroje ako znaky umučenia Krista, ako „skratky“ krízovej cesty, naplnené konkrétnym obsahom) musel byť

vyriešený sprostredkovateľom, ktorým bola práve namaľovaná oltárna tabuľa, alebo namaľované plátno. Preto má i iluzionizmus levočského obrazu svoje hranice – najmä kvôli „vnútornému“, svetlu jednotlivých nástrojov, ktoré nemá nič spoločné so skutočnými svetelnými podmienkami v lodi kostola.

Dostali by sme sa príliš daleko, ak by sme chceli sledovať okolnosti vzniku ikonografie omše sv. Gregora. Do akej miery spôsobila „krízová situácia“ okolo *arma Christi* vznik tejto, na prelome 14. a 15. storočia novej obrazovej témy, musí na tomto mieste ostaf nezodpovedané.²²

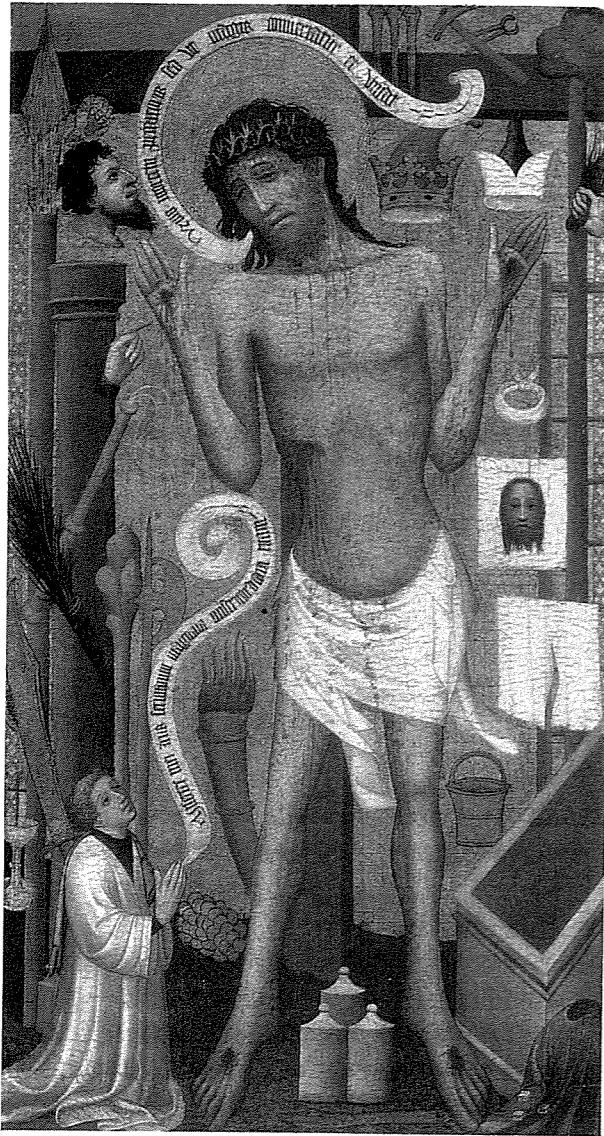
Na jednej strane neskorostredovekí umelci (na juhu poučení Giottom, na severe franko-flámskymi iluminátormi a čoskoro Janom van Eyckom) v tejto dobe už tušili, že fikcia všeplatného a teda ako takého znázorniteľného myšlienkového sveta je naštrbená. Len málokto z nich sa v tom čase pokúsil riešiť tento problém so všetkými jeho dôsledkami, mnohí skôr volili rozličné zmiešané formy a pokúšali sa zachrániť jeho jednotu.²³ Tento rozpor sa premietol i do nástenných malieb v Levoči: Je prinajmenšom pozoruhodné, že sa maľby presbytéria – teda najposvätnnejšieho, eo ipso „umelecky“, najkonzervatívnejšieho priestoru – nesnažia označovať hranice medzi reálnym priestorom diváka a interným „priestorom“ obrazu podobnými prostriedkami, ako to činia takmer všetky maľby v lodiah kostola – čiže imitáciou plastického rámu, resp. látky. Proroci a apoštoli, ktorí maskujú problematickú hranicu medzi externou sférou a vnútorným priestorom obrazu okázalými architektúrami trónov, si nárokuju na prítomnosť v realite diváka, sugerujú mu ju a preto by sa ich eventuálne orámovanie ukázalo ako protirečivé. Ak sa nemýlime, výzdoba presbytéria nepozná, presnejšie – vedome nevytyčuje hranice medzi fikciou a skutočnosťou. Jeho maľby sú pohľadom „cez“, stenu, sú re-prezentáciou neviditeľnej skutočnosti, jej sprítomnením. Paradoxom je, že pochádzajú z rovnakého obdobia ako



6. Bernt Notke, Omša sv. Gregora, pôvodne Lübeck, kostol P. Márie, zač. 16. stor., detail

maľby v lodi, ktoré očividne priznávajú reprezentáciu samých seba, pričom sa prezentujú ako obrazy, namaľované farbou na ploche steny.²⁴

Rozšírené spojenie *arma Christi* s postavou bolestného Krista – a to i nezávisle na zobrazení omše sv. Gregora²⁵ – provokuje pri levočskej maľbe k ďalšej interpretačnej možnosti: Mladšie oltáre, pristavené k takmer všetkým pilierom, ako aj pozoruhodná forma „závesu“ zvádzajú ešte i dnes vidieť v nástennej maľbe istú náhradu oltárneho obrazu. O vzhľahu k pôvodnej menze nám formát mnoho nepovie – spodný okraj sa totiž končí nad profilovaným soklom piliera



7. Starší Majster sv. Rodiny, Bolestný Kristus s arma, Kolin n. R., okolo 1420 (zbierka H. Kistersa, Kreuzlingen)

(obr. 3). Výška sokla však mohla byť s úrovňou menzy rovnaká. Rozloženie jednotlivých symbolov na ploche obrazu takmer vylučuje možnosť, že by postava bolestného Krista bola namaľovaná priamo na ňom,²⁶ ako je tomu v mnohých iných prípadoch, v nástennej maľbe napríklad v minoritskom kostole v Stein a. d.

Donau z tretej štvrtiny 14. storočia, alebo na jednom, dnes len v podmaľbe zachovanom obraze v sedílii presbytéria kostola sv. Mikuláša v sliezskej Wilczkówe z konca rovnakého storočia. V Rottenburg a. N. (Tübingen) sa okolo r. 1400 stretávame dokonca so zobrazením bolestného Krista na pozadí *arma* na jednom z pilierov baziliky.²⁷ Je teda pravdepodobné, že *arma Christi* v Levoči slúžili ako pozadie solitérnej plastike bolestného Krista. *Imago pietatis* sa spolu s *arma* objavuje napr. na kolínskej tabuli od staršieho Majstra sv. Príbuzenstva (cca 1420 – obr. 7), levočskému obrazu i formátom blízkej; i na jednom oltárnom nástavci z Verony (okolo 1500) – telo Krista v *reliefe* je predstavené pred plochu s *namalovanými* nástrojmi umučenia.²⁸ Alebo na tabuli z kostola sv. Mikuláša v Brzegu v Sliezskej (priamo datovanej 1443) vidno postavu bolestného Krista s P. Máriou pred *arma Christi*. Obe navzájom komunikujúce figúry sú *namalované* stojac na sarkofágu, podobnom oltárnej menze pred dominantným krížom.²⁹

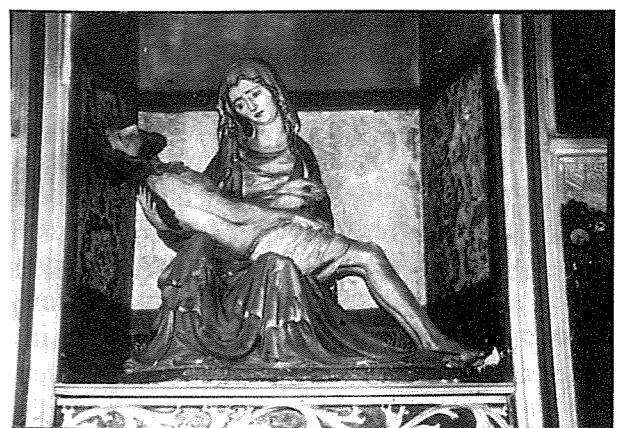
Okrem toho, pokiaľ sa dá usúdiť na základe dnešného stavu, chýba medzi levočskými „zbraňami Krista“ jeho trňová koruna, jeden z hlavných atribútov pašii.³⁰ Táto však nechýba ani na jednom mne známom zobrazení *arma Christi*, ani v tom najužšom výbere motívov. Jej absencia by bola opodstatnená, ak by koruna bola na hlave sochy Krista. Z prelomu 14. a 15. storočia je známych niekoľko solitérnych plastík bolestného Krista, pochádzajúcich najmä z Čiech (Bolestný Kristus z pražskej Staromestkej radnice a podobný z radnice novomestskej) a Rakúska (plastiky z okruhu Majstra z Großlobmingu).³¹

Sledujúc ďalej možné spojenie s nám dnes neznámou plastikou na oltárnej menze, bolestný Kristus by nebol jedinou možnosťou. Ak vezmemme do úvahy ďalšie ‘hraničné témy’ *arma Christi*, súvisiace určitým spôsobom s plastikou okolo 1400, nedá sa vyhnúť *Piete* – v sochárstve krásneho slohu ikonografii par excellence.³² Napriek tomu, že *Pieta* patrí aj v spisbe o umení 14. a 15. storočia k hlavným tématam, o pô-

vodnej funkcií týchto plastík vieme v podstate málo. V lepšom prípade je ich dnešné použitie v rámci neskorogotických oltárov sekundárne – ako napr. u kameninovej (!) *Piety* oltára v Bardejove, ktorá pripúšťa datovanie na začiatok 15. storočia (obr. 8);³³ v horšom prípade – a teda väčšinou – skončili gotické piety na sokloch múzeí a galérií a stali sa „umeleckým objektom“. Tieto vzbudzovali potom najmä pozornosť štýlových a typologických výskumov, napodiv ovela menej sa dejepis umeenia zaujímal o ich liturgický, resp. funkčný kontext.³⁴

Tento sa však niekedy dá rekonštruovať: K Wroclawskej *Piete*, plastike z obdobia okolo roku 1400, bol *neskôr* pripojený oltár s tabuľou, na ktorej vidno dvoch anjelov po stranach kríza, nesúci niektoré z nástrojov umučenia (stĺp, kopiju, palicu s hubou). Stange reprodukuje jednu korutánsku nástennú maľbu od Friedericha z Villachu (okolo 1430) v Tamswegu. Je na nej *Pieta* pod krížom, na ktorom rozoznať viaceré *arma*, výrazne najmä tri klince, kopiju a krátky meč. V Národnom múzeu vo Varšave sa nachádza jedna tabuľa s veľmi podobnou ikonografiou; vznikla taktiež asi v dvadsiatych rokoch 15. storočia. Z obdobia o čosi neskôršieho (okolo 1460) pochádza jeden florentský obraz *arma* s *Pietou* a svätcami.³⁵

Pieta a bolestný Kristus sú dva azda najrozšírenejšie ikonografické typy solitérnej plastiky v období okolo r. 1400. V spojení s jedným z nich mohol byť v tom čase namaľovaný obraz *arma Christi* v levočskom farskom kostole.³⁶ Súdiac podľa zachovaných príkladov zo severovýchodného Slovenska, s veľkou pravdepodobnosťou to bola práve *Pieta*, ktorá mohla stáť na menze pred obrazom.³⁷ Žiadnu konkrétnu sochu sa mi však zatiaľ nájsť nepodarilo. Priamo v kostole sv. Jakuba sa však dochovalo niekoľko starších plastík; niektoré z nich boli na začiatku 16. storočia integrované do fiálového štítu hlavného oltára Majstra Pavla. Ide o dvanásť apoštолов, na základe štýlu datovateľných do poslednej štvrtiny 14. storočia.³⁸ Znamená to teda, že vo far-



8. *Pieta*, kameninová plastika v kostole sv. Egidia v Bardejove, okolo 1400

skom kostole mohla byť v tej dobe popri maliarovi, alebo dielni maliarov nástenných obrazov činná i sochárska dielňa. Kostol však mohol v tomto čase získať podobnú plastiku i importom, či už z Čiech, Sliezska, alebo susedného Malopoľska. Kam sa však stratilo ostatné zariadenie kostola z prelomu 14. a 15. storočia?

Neskoršie kroniky mesta informujú často o veľkých požiaroch, ktoré sa nevyhli ani interiéru kostola. Na druhej strane, oltáre postavené od konca 15. storočia sa v kostole zachovali v pomerne dobrom stave. Na základe toho sa dá predpokladať, že závažné škody, pri ktorých bolo zničené pôvodné zariadenie, musel kostol utrpieť približne medzi rokmi 1430 až 1470-80. V jednom nápisе – zozname farárov – na stene miestnosti bývalej knižnice kostola je k roku 1423 zaznamenané: *MCCCCXXIII Martinus. Hic dominum Plebanatus ruinatam restauravit.*³⁹ Iný nápis z konca 15. storočia – v južnej predsieni kostola, ako i neskoršie mestské kroniky spomínajú nemenej pozoruhodné udalosti: v roku 1431 Levoča údajne na Veľkú noc takmer úplne vyhorela⁴⁰ a to pričinením istého poľského velmoža menom Pukalo. Tento bol veliteľom skupiny húsiatského vojska, ktoré sem preniklo z príľahlého malopoľského územia.⁴¹ Rozsah konkrétnych

škôd v kostole po tomto požiari nie je známy. Ak však uvažujeme o stratenej soche Piety, je nevyhnutné poznamenať, že práve madony a piety sa často stávali obetou obrazoborecky nalaďených husitov.⁴² Nedá sa vylúčiť, že poškodenia samotnej nástennej maľby sú dôsledkom hussitského obrazoborectva, rovnako je však nedokázateľné, že by vznikli až pri upevnení oltára v 18. storočí.

* * *

Objednávateľa obrazu *arma Christi*, ako i ostatných malieb interiéru nepoznáme. Skutočnosť, že v roku 1402 niekolkými prameňmi doložený levočský farár Herman založil pri farskom kostole Bratstvo Božieho tela, tu má však asi kľúčový význam.⁴³ Hoci je priame spojenie medzi týmto bratstvom a eucharistickými obrazmi – či už je to *ukrižovanie* v južnej lodi, alebo *arma Christi* s predpokladanou plastikou piety, resp. bolestného Krista – nanajvýš pravdepodobné, nedá sa zatiaľ doložiť žiadnymi prameňmi. Po pri spomenutých súvislostiach s kázňami u *arma Christi* mohlo ukrižovanie, namaľované pri portále, vedúcom do pôvodnej sakristie, napríklad umocňovať pravidelné procesie bratstva a podobne.⁴⁴ Bližšie informácie k levočským procesiám zatiaľ nemáme. Organizovanie eucharistických procesií vo väčších mestách patrilo však medzi prvoradé úlohy všetkých bratstiev Božieho tela pri propagácii kultu eucharistie. Procesie sa väčšinou odohrávali mimo kostola, boli však sprevádzané slávnostným vynášaním hostie pod baldachýnom z kostola a po skončení opäť návratom do kostola, pričom bol tiež pevne stanovený scenár vstupu (a východu) do (z) kostola cez vopred určené portály. Je tiež len fažko predstaviteľné, že by rozsiahle maliarske práce v kostole prebiehali bez vedomia farára. Naopak – myslím si, že Hermanovi treba v tomto podniku pripisať rozhodujúcu úlohu. Vieme o ňom totiž, že v osemdesiatych rokoch 14. storočia študoval na univerzite v Prahe.⁴⁵ Bolo to

teda v čase, keď sa v kultúre pražského cisárskeho dvora popri dožívajúcim slohu Majstra Teodoricha začínaťa rodíť maliarstvo krásneho slohu (v ranej fáze reprezentované Majstrom Třeboňského oltára – pre nás štýlovým *post quem*).

Otzáka, či farár Herman sám po svojom príchode z Prahy zostavil program niektorých nástenných malieb kostola, sa zatiaľ nedá zodpovedať celkom presne. Zjavná štýlová nesúrodosť cyklu sv. Doroty s moralitami by mala vystríhať pred unáhlenými závermi⁴⁶ Svedčí okrem iného aj o tom, že v prvej tretine (začiatkom?) 15. storočia bolo v Levoči činných viac maliarov, podporovaných rozličnými mecenámi. Ak sa však v našej úvahе nemýlime a *arma Christi*, ako aj ostatné obrazy tejto vrstvy súvisia s Bratstvom a s osobou farára Hermana, povolal tento k výzdobe kostola maliara, ktorý sa v kontexte českého maliarstva po roku 1400 bude javiť už ako konzervatívny. Možno je jeho „retrospektívna tendencia“ dôsledkom jeho vysšieho veku – podľa všetkých znakov šlo už o skúseného maliara. To sa dá usúdiť na základe slohovej kvality malieb cyklu a jeho štandardizovaných figurálnych typov, alebo precíznej modelácie postáv obrázku Ukrižovania v južnej lodi.

Na druhej strane je zrejmé, že v prípade Levoče nejde len o dobový kontext českého maliarstva. Herman stál na čele mestskej farnosti, no zároveň založil takpovediac „elitný klub mestia“, v ktorom sa schádzali a podnikali jeho najbohatší občania. K svojej reprezentácii vo farskom kostole potrebovali mešťania obrazy s jasnými náboženskými témami, podľa možnosti sformulované presvedčivým vizuálnym jazykom. V prípade siedmich skutkov milosrdenstva a siedmich smrteľných hriechov na to poukázal J. Krása.⁴⁷ Medzičasom sa podarilo jeho úvahám dať konkrétnejší tvar. Dnešná sakristia kostola, už svojim pôdorysom podozrivá stavba, bola v stredoveku predsa kaplnkou malomocných, ako sa už pred vyše sto rokmi domnieval V. Merklas.⁴⁸ O kaplnke sme – sice nie detailne a cel-

kom jasne, ale predsa – informovaní z posessorov rukopisov farskej knižnice. Okrem toho je dodnes v sakristii zachované ostenzórium zo 14. storočia s nápisom *ad capellam leprosorum pertinet*.⁴⁹ Preskúmanie možnej súvislosti s jedným z levočských špitálov bude nutné preskúmať podrobnejšie na inom mieste. Funkcia cyklu moralít, namaľovaného nad portálom kaplnky zo strany kostolného interiéru bola ambivalentná: v podstate mal propagandisticky prezentovať pred zdravými občanmi, zhromažďujúcimi sa k bohoslužbám v lodi kostola financovanie tejto inštitúcie najbohatšou meštianskou vrstvou, no na druhej strane bol cyklus zaiste i účinným „billboardom“ ktorý ich k výdatným almužnám v prospech tejto kaplnky a špitála mal iniciovať. Mestské špitály sa totiž už v priebehu 14. storočia pretransformovali zo zariadení na opateru chudobných, chorých a pútnikov na starobinco, kde si jednotliví mešťania „predplácali“ neskôršiu starostlivosť. A vďaka cirkevným zárukám na ich majetok boli špitály i pomerne bezpečným finančným ústavom, do ktorého svoj majetok často ukladali i celé mestské korporácie, alebo sama mestská rada. Táto prax čoskoro prerástla dokonca do istej formy kapitálového podnikania⁵⁰ – čo zaiste v obchodnom prostredí Levoče prelomu 14. a 15. storočia neprekvapuje.

* * *

Tieto úvahy si samozrejme nenárokuju na definitívnu platnosť. Ich účelom bolo takpovediac „otvoriť si dvere“ k funkčnej interpretácii nástenných malieb. Zaiste nemôže ani ona sama odpovedať na všetky otázky, ktoré nám kladú zachované pamiatky stredovekého maliarstva. Domnievam sa však, že dovoľuje aspoň čiastočne prekročiť niekedy bludný kruh slohovej kritiky, a to bez úniku od konkrétnego objektu do oblasti rýdzo teoretických spekulácií. Preto som sa v prvom rade snažil hľadať riešenie skúmaním súvislostí medzi maľbou a plastikou, alebo medzi obrazom a architektúrou – na pozadí zná-

mych historických skutočností a v porovnaní s kontextom iných diel z umelecko-geografickej blízkych oblastí. Tak sa dalo dospieť k nasledujúcim uzáverom:

Arma Christi, nástenná maľba na pilieri farského kostola v Levoči vznikla až na začiatku 15. storočia, pravdepodobne po založení Bratstva Božieho tela (1402). Vzhľadom na ikonografiu obrazu a jeho možné spojenie s kázňami, zohralo toto bratstvo, resp. niektorí jeho členovia asi rozhodujúcu úlohu pri jeho umeleckej objednávke. Kompozícia maľby, obsah a jej situovanie na pilieri pripúšťajú možnosť, že *arma Christi* tvorili jeden celok s dnes už stratenou solitérnou plastikou, pravdepodobne pietou, alebo bolestným Kristom. Obraz, napriek tomu, že narába s odlišnými – takpovediac iluzionistickými výtvarnými prostriedkami, patrí do rovnakej maliarskej vrstvy ako väčšina malieb presbytéria. Od rovnakej dielne pochádza i cyklus Siedmich skutkov milosrdenstva a Siedmich smrteľných hriechov a obraz Ukrižovania v južnej lodi kostola. Súdiac podľa ich vysokej slohovej úrovne, tieto maľby sú dielom skúseného maliara, vyškoleného v Prahe približne v osemdesiatych rokoch 14. storočia. V tom istom čase v Prahe študoval i neskôrši farár levočského kostola a zakladateľ bratstva, známy pod menom Herman. Raný „český sloh“ nástenných malieb a štýl českej plastiky osemdesiatych rokov, rozoznateľný v postavách apoštolov štítu hlavného oltára, sa do Levoče nedostal samovoľným „vyžarovaním“ z pražského cisárskeho centra. Ako v plastike, tak v maľbe bol výsledkom konkrétnych kontaktov a zrejme tiež konkrétnych záujmov levočských mešťanov o účinnú vizuálnu reprezentáciu hodnôt, ktoré vyznávali.

POZNÁMKY

[1] Oltár Dobrého Pastiera vznikol po roku 1696 na objednávku farára Istvána Györfyho, vysvätený bol 2. júna 1715. Kedy sa ocitol na svojom dnešnom mieste nie je známe. – Kanonické

- vizitácie farského kostola spracoval CHALUPECKÝ, I.: *Kostol sv. Jakuba v Levoči – stavebno-historický vývin*. In: Chalupec k, I. – Muk, J.: Levoča, Kostol sv. Jakuba, stavebné-historický průzkum. Praha 1988, s. 40, 41 (Rkp. uložený v Pamiatkovom ústave Bratislava, stredisko Levoča, sign. 3a/T).
- [2] Porov. (neúplnú) reštaurátorškú dokumentáciu nálezu v archíve Pamiatkového ústavu v Bratislave – Levoča, č. R. 261.
- [3] KRÁSA, J.: *Levočské morality*. In: Zo starších výtvarných dejín Slovenska. Bratislava 1965, s. 246; – DVOŘÁKOVÁ, V. – KRÁSA, J. – STEJSKAL, K.: *Stredoveká nástenná maľba na Slovensku*. Bratislava – Praha 1978, s. 114; – TOGNER, M.: *Monumentálna nástenná maľba na Spiši 1300-1550*. Ars, 1992, č. 2, s. 136.
- [4] KRÁSA, c. d. (v pozn. 3), s. 245 n., 254; – *Magyarországi művészeti 1300-1470*. (Zost. E. Marosi). Budapest 1987, s. 606 n.; – BÚRAN, D.: *Poznámka k levočskej nástennej maľbe*. Ars, 1993, č. 1, s. 90 n. – Zo starzej lit. k ostatným nástenným maľbám porov.: MERKLAS, W.: *Die Wandgemälde der St. Jakobskirche in Leutschau*. Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erhaltung und Erforschung der Baudenkmale VII (1862), s. 301 n.; – HENSZLMANN, I.: *Lőcsének régiségei*. Budapest 1878, s. 82 n.; – SCHÜRER, O. – WIESE, E.: *Deutsche Kunst in der Zips*. Wien – Brün – Leipzig 1936, s. 88 n., 217 n.; – OETTINGER, K.: *Gotische Malerei des deutschen Südostens*. Zeitschrift für Kunsts geschichte VI., 1938, s. 263; – STANGE, A.: *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd. XI. München – Berlin 1961, s. 149.
- [5] V súvislosti s arma Christi na to upozornili autori oboch základných štúdií k tejto téme: BERLINER, R.: *Arma Christi*. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Künste 3, 1955, s. 35 n.; – SUCKALE, R.: *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*. in: Städel Jahrbuch, N.F. VI., 1977, s. 177 n., 185 n. Profesorovi Dr. Robertovi Suckale z Berlina dákujem na tomto mieste za cenné pripomienky k mojej práci o levočských nástenných maľbách.
- [6] Tento motív súvisí v prvom rade so snímaním z kríža. Stopô medzi priečkami však majú pramene v teologickej literatúre – ako stupne pokory. – Porov. SUCKALE, c. d., s. 183.
- [7] Ikonografia *arma* sa stala v dejepise umenia frekventovanou tému až v povojnovom období. Na tomto mieste sa obmedzujem len na základné informácie. Pre detailnejšie štúdium je dodnes veľmi podnetnou a obsiahľou publikáciou s množstvom analýz stredovekých teologických prameňov BERLINER, c. d. (v pozn. 5). – SUCKALE (c. d. v pozn. 5) sa zameral na problém závislosti obrazu – a to ako jeho témy, tak formy – na zbožných praktikách neskorého stredoveku a na mechanizmus „*presosu*“ z narativných prameňov do znakovnej podoby. Z novšej lit. porov. – BELTING, H.: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*. Berlin 1981, s. 100 n. a 213; – van OS, H.: *The Art of Devotion in the late Middle Ages in Europe 1300-1500*. Kat. výstavy, Amsterdam – London 1994, s. 104 n., 114; – tiež SCHILLER, G.: *Ikonographie der christlichen Kunst II*. Gütersloh 1968, s. 198 n.
- [8] BURAN, D.: *Die Wandbilder der St. Jakobskirche in Levoča / Leutschau. Versuch einer Funktionsklärung*. In: Bildsprache und Raumgestalt in der mittelalterlichen Wandmalerei. (Zbor. z kolokvia, Zost. G. Walter). Cottbus 1997 (v tlači).
- [9] O stave pred premaľbami sme informovaní čiastočne z textu MERKLASA (c. d. v pozn. 4); k výzdobe presbytéria sa zachovali akvarelové kópie v Pamiatkovom ústave v Budapešti, ktorých autorom je maliar Vilmos Forberger (Budapest, Országos Múemlékvedelmi Hivatal, FM 319-323). Pani dr. Granasztói Györgyné dákujem za ochotu pri sprístupnení originálov, ako i za zaslanie fotografií.
- [10] KRÁSA, J.: *Rukopisy Václava IV*. Praha 1971, passim; – NEUWIRTH, J.: *Das Braunschweiger Skizzenbuch eines mittelalterlichen Malers*. Prag 1897 (s vyobrazením všetkých fólií); – KUTAL, A.: *The Brunswick Sketchbook and the Czech Art of the eighties of the 14th Century*. In: Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské university, F 10 (1961), s. 205 n.
- [11] KRÁSA, c. d. (v pozn. 4), s. 260; – porov. BÚRAN, c. d. (v pozn. 4), s. 92.
- [12] Dôležitou polemikou so vžitými metódami štýlovej kritiky je článok SCHMOLL, gen. EISENWERTH, J. A.: *Stilpluralismus statt Einheitszwang – Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte*. In: J. A. Schmoll, gen. Eisenwerth: Epochengrenzen und Kontinuität. München 1985, s. 11 n.
- [13] Prvý názor zastával najmä SCHÜRER – WIESE, c. d. (v pozn. 4), s. 133; – detailnejšie porov. MAROSI, E.: *Einige tendenziöse Planänderungen. Beiträge zur Stilgeschichte der ungarischen Architektur des 14. Jahrhunderts*. In: Acta Technica Academiae Scientiarum Hungaricae, 77 (1974), s. 299 n., ktorý považoval onú zmenu za prácu stavebnej huty minoritského kostola. Druhú možnosť pripúšťa CHALUPECKÝ, I.: *Chrám sv. Jakuba v Levoči*. Martin 1991, s. 18.
- [14] Ku kazateľniciam porov. zo starzej literatúry predovšetkým: RADEMACHER, F.: *Die Kanzel in ihrer archäologischen und künstlerischen Entwicklung in Deutschland bis zum Ende der Gotik*. Zeitschrift für christliche Kunst, 34, 1921, s. 123 n., najmä s. 139-149. Viedenský dóm napríklad zaplatil za jednu drevenú kazateľnicu ešte v roku 1417; (lokálne) zakázané boli tieto drevené pódia napr. synodou v Angers (1448), čo dokazuje ich všeobecné rozšírenie a len pomalé nahradzanie kazateľnicami kamennými. – Tamtiež, s. 135, 140.
- [15] Jeden z mála zachovaných kusov z 15. stor. pochádza z kláštorného kostola v Königsfelden (Švajčiarsko). – Porov. REINLE, A.: *Die Ausstattung deutscher Kirchen im Mittelalter. Eine Einführung*. Darmstadt 1988, s. 40 n., obr. 13.
- [16] K eventuálnym súvislostiam medzi nástennými maľbami a miestom kázne porov. ADRIANI, G.: *Der mittelalterliche Predigtort und seine Ausgestaltung*. (Dizertačná práca) Tübingen 1966, s. 49 n. Prehľad o kázňach k sviatku Božieho Tela, bazírujúci však takmer výlučne na anglickom pramennom materiáli, poskytuje kniha RUBIN, M.: *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge 1991, s. 213 n. – Zbierky kázní z bývalej levočskej knižnice nie sú zatiaľ obsahovo spracované. Je medzi nimi viac rukopisov, viažúcich sa tematicky k eucharistii, resp. Božiemu telu. Ku knižnici porov. SELECKÁ, E.: *Stredoveká levočská knižnica*. (Slovenské knižnice IX). Martin 1974, ku kázňam s. 37 n., 65, 77, 92, kat. 22, 55, 107.
- [17] K tzv. Fastentücher (nem. – pôstne plachty) porov. EMMINGHAUS, J. H., in: *Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte*, Bd. VII. München 1981, stl. 826 n.; – TEASDALE-SMITH, M.: *The Use of Grisaille as a Lenten Observance*. Marsyas 8, 1959, s. 43 n.; – K pôstnym plachtám s arma Christi zo 17. stor. – ENGELHEIMER, P.: *Wesfälische Hungertücher vom 14. bis 19. Jahrhundert*. Münster 1961, s. 24 n., obr. 26-34; – porov. tiež BERLINER, c. d. (v pozn. 5), s. 106. Z 15. stor. je však doložených i niekolko malieb na plátne s bolestným Kristom a jedna dokonca s arma: – WOLFSON, M.: *Das sogenannte Deutschordensstuch in der Abeg-Stiftung*, in: Riggisberger Berichte 4, Riggisberg 1996, s. 120 n., obr. 149; Ten istý: *Tüchleinmalerei mit Schmerzensmann-Darstellung*, in: Tamtiež, s. 140 n., obr. 166. (Za upozornenie na túto publikáciu dákujem Evelin Wetter.) Ich funkcia sa nedá zrekonštruovať jednoznačne, každopádne však boli pohľadovo prístupné z oboch strán, čo svedčí o ich použití v istej forme zástav. Wolfson ich radí popri „Andachtsbilder“ i do tradície epitafov a memoriálnych obrazov. – V neposlednom rade je iluzionizmus levočskej maľby i dokladom doceňovania techniky maľby na plátne ako rovnocenného maliarskeho druhu s maľbou tabuľovou a nástennou už na začiatku 15. storočia. Porov.- BOSSHARD, E. D.: *Tüchleinmalerei – eine billige Ersatztechnik?* Zeitschrift für Kunsts geschichte 45, 1982, s. 31 ff. Bosshardova argumentácia však vychádza z odlišných metodických predpokladov.
- [18] HEISE, C. G.: *Die Gregorsmesse des Bernt Notke*. Hamburg 1941, passim; – WESTFEHLING, U.: *Die Messe Gregors des Grossen. Vision, Kunst, Realität*. (Kat. výstavy), Köln 1982, obr. 15.
- [19] WESTFEHLING, tamtiež, kat. 1, s. 54, obr. 5, 10, 23.
- [20] Vyobrazenie v: *Dějiny českého výtvarného umění*, I/2. Praha 1984, obr. 91.
- [21] WESTFEHLING, c. d. (v pozn. 18), obr. 13, kat. 2, obr. 18.
- [22] Túto možnosť naznačil BERLINER (c. d. v pozn. 5, s. 65), predovšetkým však SUCKALE, c. d. (v pozn. 5), passim, najmä s. 196 n.
- [23] Je k dispozícii už rad prác, venovaných problémom iluzionizmu, resp. fikcie, najmä v talianskom umení trecenta a quattrocenta – SANDSTRÖM, S.: *Levels of Unreality. Studies in Structure and Construction in Italian Mural Painting during the Renaissance*. Uppsala 1963; – BELTING, H.: *Die Oberkirche von San Francesco in Asisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*. Berlin 1977; – KRÜGER, K.: *Mimesis als Bildlichkeit des Scheins – Zur Funktionalität religiöser Bildkunst im Trecento*. In: Künstlerischer Austausch. (Akten des XXVIII. Internat. Kongresses für Kunstdeschichte, Berlin 1992). Berlin 1993, Bd. II., s. 423 n.; – Z najnovších výskumov najmä KRIEGER, M.: *Grisaille als Metapher. Zum Entstehen der Peinture en Camaieu im frühen 14. Jh.* Wien 1995, predovšetkým s. 68-120; – Tá istá: *Zum Problem des Illusionismus im 14. und 15. Jahrhundert – ein Deutungsversuch*. Pantheon, 54, 1996, s. 4 n.
- [24] SANDSTRÖM, c. d., najmä s. 15 n., hovorí v podobnej súvislosti o odlišných stupňoch ne-reality. Ako umelecký zámer sa (odhliadnuc od Giotta) táto myšlienka presadila jednak až u talianskych maliarov quattrocenta.
- [25] Najstaršie zobrazenia omše sv. Gregora pochádzajú, ako už bolo spomenuté, práve z konca 14. storočia – WESTFEHLING, c. d. (v pozn. 18), s. 16 n.; – BERLINGER, c. d. (v pozn. 5), s. 65 n.; – tiež THOMAS, A., in: *LCI – Lexikon der Christlichen Ikonographie* II. Rom – Freiburg – Basel – Wien 1970 (Reprint 1994), stl. 199-202.
- [26] KRÁSA (c. d. v pozn. 3, s. 246) spomína „obraz Krista Trpitela s mučiacimi nástrojmi“. Či je toto označenie celkom chybne, dalo by sa s určitosťou rozhodnúť len na základe podrobnejšieho reštaurátorškého prieskumu obrazu. K typu Bolestného Krista, resp. Krista trpitela v eucharistickej kontexte porov. RUBIN, c. d. (v pozn. 16), s. 308 n.
- [27] Stein / Donau: SCHILLER, c. d. (v pozn. 7), obr. 688; – Wilczków: DOMASŁOWSKI, J. – KARŁOWSKA-KAMZOWA, A. – KORNECKI, M. – MAŁKIEWICZÓWNA, H.: *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*. Poznań 1984, s. 88 n., 402, obr. 85; – Rottenburg a. N.: KADEUKE, B.: *Wandmalerei vom 13. Jahrhundert bis um 1500 in den Regionen Neckar-Alb, Ulm-Biberach und Bodensee-Oberschwaben*. Reutlingen 1991, s. 97-99.
- [28] Ku kolínskej maľbe – Stefan Lochner, Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung. Katalóg výstavy, Köln 1993, kat. 39, str. 308-309. Vzhľadom na prítomnosť donátora na kolínskom obraze a tiež na texty žalmov na nápisových páskach sa predpokladá, že pôvodne šlo v tomto prípade o epitaf. Argumentom za podobnú funkciu levočskej maľby je skutočnosť, že v kostole sa bežne pochovávalo až do 18. storočia a krypty boli rozobrané až 1753. – porov. CHALUPECKÝ, c. d. (v pozn. 1), s. 85 n.; K veronskému oltáru – BERLINER, c. d. (v pozn. 5), obr. 26.
- [29] MROČKO, T.: *Ideje protoreformacji a malarstwo w Polsce*. In: *Studia Renesansowe* IV. Wrocław – Warszawa – Kraków 1964, s. 470 n. – Nie je bez zaujímavosti, že tabuľa je reakciou na

husitské udalosti v regióne. Stangeho domnenka, že maľba je kópiou obrazu z roku 1428, ktorý bol zničený husitmi, sa ukázala ako nesprávna. – Tamtiež, s. 482 n.; – STANGE, c. d. (v pozn. 4), s. 123; – Obr. tiež v SCHILLER, c. d. (v pozn. 7), obr. 747 [30] Ani na obraze samotnom, ani na zväčšených snímkach detailov sa nedá dešifrovať, či tŕňová koruna nebola zavesená na (heraldicky) pravom ramene kríza.

[31] Plastika zo Staromestskej radnice bola vytvorená okolo roku 1407, bolestný Kristus z Novej radnice bol na svojom mieste už v roku 1413. Obe sú pripisované Majstrovi Týnskej Kalvárie. – Mistr Týnskej kalvárie. (Kat. výstavy, zost. J. Chlíbec). Praha 1990, s. 35 n., kat. 6, 7. Umiestnenie plastík, ako aj náписy na konzole sochy Staromestskej radnice a tabule nad ňou svedčia o priamej súvislosti so súdnymi úkonmi v zasadacej sieni mestskej rady. Za zmienku stojí skutočnosť, že sochy nielenže nepadli za obet husitskému obrazoborectvu, lež táto téma sa neskôr priamo v husitskom prostredí znova objavuje. Tamtiež, s. 38-39. Rakúske sochy pokračovateľov Majstra z Grosslobmingu sú datované pred a okolo 1400. – Meister von Grosslobming. (Kat. výstavy, zost. A. Salinger). Wien 1994, kat. č. 50, 51, 52, s. 188 n.

[32] K ikonografii piety: DOBRZENIECKI, T.: Medieval Sources of the Pietà. In: Bulletin du Musée National de Varsovie VIII (1967), s. 5 n.; – SCHILLER, c. d. (v pozn. 7), s. 192 n.; – K vzťahu medzi pietou a arma Christi porov. SUCKALE, c. d. (v pozn. 5), s. 194 n., 207, pozn. 133.

[33] Pod rustikálnou polychrómiou z 19. storočia sa zaiste skrýva mimoriadne kvalitná „diagonálna“ Pieta krásneho slohu. Dnešný stav plastiky dovoľuje len rámcové datovanie na začiatok 15. storočia. Pietu sa ľahko dá zaradiť do jednej z Katalom, resp. Schmidtom navrhnutých dielenských skupín. Reštaurovanie plastiky je zatiaľ v nedohľadne, jej podrobné preskúmanie a samostatné publikovanie je na liehavou úlohou. Pre nás by boli dôležité odpovede na otázky, ako, kedy a najmä odkiaľ sa socha dostala do Bardejova, kde nie sú z doby okolo r. 1400 známe takmer žiadne sochárske práce. – Súpis pamiatok na Slovensku I. Bratislava 1967, s. 98. Z početných publikácií k piete v sochárstve okolo 1400 porov. KUTAL, A.: K problémům horizontálních piet. Umění, 11, 1963, s. 321 n.; – Statu bat mater. Maria unter dem Kreuz in der Kunst um 1400. (Kat. výstavy, zost. D. Grossmann). Salzburg 1970; – KUTAL, A.: Erwagungen über das Verhältnis der horizontalen und schönen Pietas. Umění, 20, 1972, s. 485 n.; – SCHMIDT, G.: Vesperbilder um 1400 und der „Meister der schönen Madonnen“. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 31, 1977, s. 92 n.

[34] Porov. lit. v predchádzajúcej poznámke. Otázky kontextu stredovekých „Andachtsbilder“ položila napr. Suckaleho štúdia a Beltingova kniha. – SUCKALE, c. d. (v pozn. 5), s. 178; – BELTING, c. d. (v pozn. 7), passim.

[35] Obr. vratislavské Piety porov. v: KUTAL, A.: České gotické sochařství 1350-1450. Praha 1962, obr. 180; – Tamsweg: STANGE, c. d. (v pozn. 4), s. 81, obr. 177; – Florentský oltár: BERLINER, c. d. (v pozn. 5), obr. 24.

[36] Pri úvahách o inscenovanom spojení sochy a nástennej maľby v Levoči treba pripomenúť súsošie sv. Juraja s drakom od Majstra Pavla (?), pravdepodobne z počiatku 16. storočia, v kaplnke sv. Juraja. Do rohu priestoru umiestnená kvalitná skupina na drevenej konzole je v pozadí „doplňená“, pravda – už menej hodnotou, namaľovanou scénou s kľačiacou pannou pred krajinou kulisou. – Vyobrazenie v: CHALUPECKÝ, c. d. (v pozn. 13), s. 75.

[37] Pre úplnosť treba spomenúť i tretí eucharistický typ plastiky, ktorý sa rozšíril na sklonku 14. storočia. Ide o postavu Boha Otca s Kristom v náruči, skupinu francúzsky pomenovanú *Pitié-de-Nostre-Seigneur*, v nemčine tzv. *Notgottes*. Pre označenie tohto typu zatiaľ nejestvuje slovenský ekvivalent, resp. býva nepresne označovaný ako Stolica alebo Trón milosti. Ten však patrí medzi jeho predchodcov. Arma Christi sa spolu s plastikou Boha Otca s Kristom v náruči objavujú od začiatku 15. storočia; – tak je to na malbe Majstra sv. Veroniky (okolo 1410), neskôr u Hansa Multschera (?-1433). K ikonografii Boha Otca s Kristom v náručí porov. TROESCHER, G.: Die „Pitié-de-Nostre-Seigneur“ oder „Notgottes“. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch IX (1936), s. 148 n.; – DOBRZENIECKI, c. d. (v pozn. 32), s. 20 n. – Známe plastiky spišskej proveniencie – napr. veľmi kvalitná socha z Bardejova, alebo sv. Trojica z Polomy, dnes v SNG – pochádzajú jednako až z prelomu 15. a 16. storočia, súvislosť nášho obrazu s podobnou plastikou už krátko po roku 1400 je teda málo pravdepodobná.

[38] K týmto plastikám porov. KOTRBA, V. a F.: Architektonika oltára. In: Majster Pavol z Levoče. Bratislava 1961, s. 137, pozn. 5. Autori sa pokúšajú zrekonštruovať výzor staršieho oltára, údajne z poslednej tretiny 14. storočia. Mal podľa nich podobnú štruktúru, ako oltár zo Šiby, čiže vedľa seba do jednoho radu postavené sochy apoštolov. – Porov. GLATZ, A. C., in: Gotické umenie z košických zbierok. (Kat. výstavy), Bratislava – Košice 1995, s. 24, 25. Okrem toho je menza pod oltárom Majstra Pavla staršia a pochádza – podľa Kotrba – z polovice 14. stor. Usudzuje tak na základe kamenárskej značky. – Tamtiež, s. 44; – HOMOLKA, J.: Plastická výzdoba oltára. In: Majster Pavol z Levoče. Bratislava 1961, s. 65 n., 140-141, pozn. 10. Homolka uvažuje na základe porovnaní s príbuznými plastikami z východného Slovenska o väčšej dielni, činnej práve v Levoči na konci 14. storočia. Domnieva sa, že „... sloh vedúceho majstra levočskej dielne ... zrejme súvisí s českým umením druhej polovice 14. storočia“, avšak najmä so sochártvom mimoparlérovským a knižným maliarstvom. – Tamtiež, s. 66-67.

[39] Cit. podľa WAGNER, C.: Analecta Scepusii sacri et profani, II. Viennae 1774, s. 349.

[40] Tamtiež, s. 346: „Anno Domini MCCCCXXXI. in die Paschae ignis voragine exusta est fere totalis haex Cicitas, paucis domibus illaesis manentibus“. Túto udalosť zaznamenáva napr. kronika zo Spišskej Soboty z doby po r. 1457. – SOPKO, J.: Kroniky stredovekého Slovenska. Budmerice 1995, s. 109. – Tiež kronikár z 2. pol. 17. stor. Caspar HAIN („Zipserische oder

Leütschaverische Chronica vndt Zeit-beschreibung. Zusammen getragen der lieben Posterität zur nachricht von Caspar Hain“, 3 zv.). – Hain Gáspár Lőcsei Krónikája. (J. Förster – A. Kaufmann, ed.). Lőcse 1913, s. 14.

[41] ŠPIRKO, J.: Husiti, jiskrovci a bratrici v dejinách Spiša (1431-1462). Spišská Kapitula 1937, s. 117 n.; – VARSIK, B.: Husitské revolučné hnutie a Slovensko. Bratislava 1959, s. 59; – SUCHÝ, M.: Dejiny Levoče I. Košice 1974, s. 107-108.

[42] BREDEKAMP, H.: Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Antike bis zur Hussitenrevolution. Frankfurt a. M. 1975, s. 294 n.; – O husitských nájazdoch na Spiš sa hovorí ďalej v nápise v juž. predsieni: „Anno Domini MCCCCXXXIII. in profesto S. Marci Johannes Pardus suis cum Hussitis, Civitate Kesmark obtenta, patriam hanc omnino devastavit“. Alebo v knižnici: „MCCCCXXXIII. Hussitae Districum Scepusiensem depopolantur“. – WAGNER, c. d. (v pozn. 37), s. 346-347. Skôr ako kuriozitu treba spomenúť ešte záznamy kroniky levočského richtára Konrada Sperfogla k roku 1526. Tieto sa už nevzťahujú k husitom, svedčia však tentokrát o vcelku profánnom nakladaní s umeleckými dielami kostola v 16. storočí. Sperfogel pomerne podrobne líči udalosť, spojené s exekúciou majetku kostolov v kráľovských mestách za účelom protitureckej obrany krajiny. Po podivných vyjednávaniach s exekútormi sa sice mestskej rade a farárovi podarilo uhájiť už odvážaný majetok kostola – medzi iným „... strieborné a zlaté skvosty, ako kalich, kríž, obrazy, pacifikál, atď...“ – napriek tomu ho však pri prvej možnej príležitosti samotní radní predali. – Porov. SOPKO, c. d. (v pozn. 40), s. 239 n. Kalvínske obrazoborectvo je zaznamenané 5. júla 1683, keď boli z kostola údajne odstránené všetky oltáre. Táto zmienka je však nadsadená, ako na to upozornil CHALUPECKÝ, c. d. (v pozn. 1), s. 38.

[43] Dnes stratený štatút bratstva publikoval WAGNER, c. d. (v pozn. 39), zv. I., s. 100-101; – Porov. IVÁNYI, B.: A lőcsei „Krisztus Teste“ testvérület jegyzőkönyve 1431-1584. Közlemények Szepes vármegye multijából III., 1911, s. 129 n.; – K osobe farára Hermana: JANKOVIČOVÁ, E.: Fraternitas Corporis Christi v Levoči. In: Majster Pavol z Levoče. Život a doba. (Zbor. zo seminára, zost. M. Novotná). Košice 1991, s. 72 n., tam i bližšie odkazy na pramene. K bratstvám Božieho tela všeobecne: RUBIN, c. d. (v pozn. 16), s. 232 n.

[44] K uchovávaniu hostie v stredoveku a k procesiám porov. BROWE, P.: Die Bedeutung der Eucharistie im Mittelalter. München 1933, passim, najmä však s. 89 n.; – RUBIN, c. d. (v pozn. 16), s. 243 n. – Bližšie informácie k levočským procesiám zatiaľ nemáme. Organizovanie eucharistických procesií vo väčších mestách patrilo však medzi prvoradé úlohy všetkých brat-

stiev Božieho tela pri propagácii kultu eucharistie. Procesie sa väčšinou odohrávali mimo kostola, boli však sprevádzané slávnostným vynášaním hostie pod baldachýnom z kostola a po skončení opäť do kostola, pričom bol tiež pevne stanovený scenár vstupu (a východu) do (z) kostola cez vopred určené portály.

[45] JANKOVIČOVÁ, c. d. (v pozn. 43), s. 72; – VARSIK, B.: Slováci na pražskej univerzite do konca stredoveku. In: Sborník prác Filozofickej fakulty Komenského university v Bratislave IV., 1926, s. 18, 30; – HRADSZKY, J.: Initia, progressus ac praesens status Capituli Scepustiensis. Spišské Podhradie 1901-1902, s. 209, 608-609.

[46] STANGE (c. d. v pozn. 4, s. 150) uvažoval v prípade legendy sv. Doroty o rovnakej dielni s cyklom milosrdnostiev v minoritskom kostole. Súdiac na základe rozdielneho štýlu cyklov tu ide o chybnú domienku.

[47] KRÁSA, c. d. (v pozn. 3), s. 250 n.

[48] MERKLAS, W.: Die katholische Pfarrkirche St. Jakob zu Leutschau in Ober-Ungarn. In: Mittheilungen der k.k. Central-Commission für die Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale III. (1858), s. 69. Podrobnejšie úvahy k cyklu i k jeho súvislosti so špitálom sú predmetom môjho článku. – BURAN, c. d. (v pozn. 8).

[49] Na začiatku 15. stor. boli v Levoči nemocnice minimálne dve a ich dejiny bude treba preskúmať podrobnejšie. Vlastnícke poznámky v rukopisoch levočskej knižnice hovoria o „pauperibus leprosis in hospitali“, „liber hospitali ecclesie“, „altare sanctorum Nicolai et Catharina in Lextscha in Hospitali“, „hospitalis vel Ecclesie Sancti Jacobi in Lewtscha“, ale aj o „hospitale leprosorum Sancte Elisabet Lewtschouie“ – SELECKÁ, c. d. (v pozn. 16), s. 73, 75, 95, 121, kat. 45, 51, 52, 115, 207. – K ostenzóriu: MERKLAS, c. d. (v pozn. 48), s. 69; – TORANOVÁ, E.: Zlatníctvo na Slovensku. Bratislava 1975, kat. 7. (Autokino datovanie monštrancie až na začiatok 16. storočia nie je, podľa môjho názoru, dostatočne opodstatnené).

[50] SYDOW, J.: Spital und Stadt in Kanonistik und Verfassungsgeschichte des 14. Jahrhunderts. In: Der deutsche Territorialstaat im 14. Jahrhundert, I. (Vorträge und Forschungen 13, zost. H. Patze). München 1970, s. 180 n.

Foto: Archív Pamiatkového ústavu v Bratislave, F. Kedro 1959 (1, 2); – archit. rekonštrukcia Grant Kelly, Berlin (3); – Reprod. HEISE, C. G.: Die Gregorsmesse des Bernt Notke. Hamburg 1941 (6) – Reprod. z katalógu Die Kölner Maler von 1300-1400, Köln 1974, s. 171 (7); – ostatné foto autor.

Arma Christi in der St. Jakobskirche zu Leutschau (Zusammenfassung)

Der Aufsatz beschäftigt sich mit einem bisher kaum beachteten Gemälde auf einem Pfeiler im Langhaus der Pfarrkirche St. Jakob zu Leutschau (Levoča) in der Zips. Neben Beschreibung und Datierung des *arma Christi*-Bildes versuche ich seine Funktion zu erfassen, vor allem in Bezug zum Kirchenraum. In unmittelbarer Nähe des Bildes könnte sich im Mittelalter ein hölzerner Predigtstuhl befunden haben und so dürften die *arma* ein Bestandteil der Eucharistie-Predigten gewesen sein.

Im weiteren interessiert mich der illusionistische Charakter dieses in Vorhang-Form gemalten Bildes. Der Annahme, es sei eine Fastentuch-Imitation, widerspricht teilweise die bunte Farbigkeit der Wandmalerei. Ihr „Illusionismus“ scheint durch das eigene Thema bedingt zu sein, da auch auf anderen *arma Christi*-Bildern (vor allem im Kontext der Gregoriusmesse – z. B. des Bernt Notke oder des Meisters der Hl. Sippe) eine ähnliche Verlegenheit bezogen auf die ‚Realitätsstufe‘ der *arma* zu spüren ist – einerseits im Verhältnis zur Schmerzensmann-Figur der Gregoriusmesse, andererseits in Konfrontation mit dem realen Raum des Betrachters. Von daher stelle ich die Hypothese auf, daß vor dem Leutschauer „*arma*-Tüchlein“ ursprünglich eine heute verlorene Skulptur gestanden haben sollte. In Hinsicht auf ikonographisch verwandte Kunstwerke und ihren Kontext könnte dies ein Vesperbild oder ein Schmerzensmann gewesen sein. Die

These wird unterstützt von der Tatsache, daß zum Ende des 14. Jhs. eine Bildhauer-Werkstatt an dieser Kirche tätig war, von der auch die Apostelstatuen stammen, die am Anfang des 16. Jhs. in das Gesprenge des heutigen Hochaltars gelangt sind. Die vermutete Plastik könnte schließlich zusammen mit anderen Kunstwerken dem 1431 in Leutschau erfolgten hussitischen Angriffen zum Opfer gefallen sein.

Als Stifter oder zumindest geistiger Vater der Ausmalung der Kirche um 1400 (neben dem *arma Christi*-Bild sind dem zuzuordnen die Chor-Malereien, der Zyklus der Sieben Werke der Barmherzigkeit und der Sieben Todsünden im nördlichen Seitenschiff und eine Kreuzigungsszene im südlichen Seitenschiff) könnte der in schriftlichen Quellen nachgewiesene Pfarrer der Kirche, Herman, in Betracht kommen. Er hatte in den 80er Jahren des 14. Jhs. in Prag studiert und gründete 1402 in Leutschau die Fronleichnams-Bruderschaft. Seine Prager Vergangenheit mag teilweise auch den „böhmischen Stil“ erklären, der um die Wende des 14. zum 15. Jh. die Wandmalerei der Leutschauer Pfarrkirche entscheidend prägte.

(Die vorliegende Untersuchung behandelt einige Thesen meiner deutsch publizierten Studie zu den Wandmalereien der St. Jakobskirche zu Leutschau, die in der Anmerkung 8 zitiert wurde.)

Some Thought-provoking Musing: Angevino – Luxembourgian – Corvinian

Mojmír S. FRINTA, *University of Albany, New York*

I would like to touch upon one of the most frustrating subjects in the later medieval art, namely the movable painting in Hungary of the Angevin and Luxembourgian periods. For the fourteenth century panel painting, we have nothing to deal with except two import from Italy, on one of which I shall add some observations. We know several names of painters active in Hungary, and nothing prevents us from thinking that they worked also on panel paintings, in addition to murals and manuscript illumination for which there are a few scanty examples.¹ Thus we are forced to postulate cataclysmic losses in the early panel painting that may bring to our mind a comparable destruction by Turkish invaders of the undoubtedly voluminous production of Byzantine icons. There, the only works that survived were those removed to sanctuaries such as the Monastery at Mount Sinai (or to some measure, Mount Athos and Ochrid) or sent to distant places as gifts.² Could possibly exist in the Hungarian situation paintings belonging to the second category?

The first important influence in Hungarian painting of the fourteenth century is that coming from Italy, and this recognition can readily be understood in Angevin Hungary. Contacts of the new ruling class with the other members of the royal family of Naples were frequent but turned sour after the assassination of Prince Andrea in Aversa in 1345. In addition to the presence of Italian artists in Hungary exemplified by the frescos in the palatial chapel at Esztergom, to

the Italian impact testify three early manuscripts, the Nekcsei-Lipócz Bible, the *Legendarium*, and the slightly later lay manuscript, the *Chronica de Gestis Hungarorum*.

The first two works have in common their chronology and stylistic origin which was recognized to be in Bologna. The Bible commissioned by Demeter Nekcsei, Chief Treasurer of King Carobert (Charles Robert) can be dated before 1338 (Washington, Library of Congress) and the hagiographic manuscript, was assigned to 1338-45.³ The latter was unfortunately partially dismembered: its major part is in the Vatican Library 8541 while cuttings are in the P. Morgan Library in New York, M 360 and in the library in St. Petersburg.⁴ The illuminations in both manuscripts have been connected with Bologna which became the key center for manuscript production. The connection of the Bible is quite convincing but I see for the *Legendarium* also an alternative source in Umbria.

Let us examine a specific decorative detail to evaluate the assumption of its provenience, namely the adornment of the border of the gold ground. A row of small hexa-bar-stars was punched along the border. (Figs. 1 & 1a) The use of the punches of various shapes („motif punches“) became a widely-spread practice in Italian painting, mostly on panels and less frequently in illuminated manuscripts.⁵ The instances of the latter practice are concentrated in two Tuscan centers, primarily Siena, followed by

Florence, and a few instances in Venetian manuscripts. But I know of no examples in Bolognese illumination.

The very shape, the hexa-star was one of the few basic shapes used in early panel painting, starting in the Duecento and continuing in the north-eastern regions during the Trecento while the rapidly progressing centers in Tuscany – Siena, Pisa, Florence – soon adopted a more sophisticated use of varied punch shapes. This form of the punch is quite ancient, and the earliest hexa-star is known to me in a Byzantine icon with SS. Sergius and Bacchus of the sixth century which was taken in the nineteenth century from the Monastery of St. Catherine on Mount Sinai to Kiev.⁶ The conservative adherence to this rudimentary shape exists mainly in Umbria, Rimini, and Marche where punch marks of the hexa-star of the same size – 2 mm – can be found in many paintings but a precise and conclusive identification is difficult due to the „lack of personality“ of this basic shape which can be easily duplicated. Tuscan examples in the paintings of the Master of S. Cecilia, Pacino di Bonaguida, and Jacopo del Casentino point to the formative ties with Umbria: Perugia, Assisi, Arezzo. In view of the established practice of this star punching in Umbria, the origin of the anonymous illuminator of the *Legendarium* in that region with a more ancient tradition in painting may be explored providing an alternative to the presumption of his Bolognese origin. Invoked may be the possibility of the transmitting role of the highly esteemed but shadowy figure of the illuminator Oderisio da Gubbio who transferred his activity to Bologna.

The bearded types can be compared with those painted by the Spoletan Master of S. Alò and in the *Matricula* of 1330's, attributed to the Master of the Choir Books of San Lorenzo in Perugia. The types occur also in the *Statuto dei Merciai* of 1328 in Bologna and in a gradual, attributed to Bologna in the Cleveland Museum of Art 52.87. The contact with this illuminator's shop could have been made thus not only in Bo-

logna but also in Umbria as the presumed acquirer, be it Louis the Great or his mother Elizabeth, returned from Naples, perhaps following the ancient Roman road to Ancona and across the Adriatic to Zadar which was under the Hungarian control. On the other hand, it has been suggested that the King Louis brought the *Legendarium*, along with the library of his uncle King Robert and of his younger brother Andrew, when returning in 1347 from his punishing expediton to Naples. Unanswered must remain whether the first part of the *Legendarium* was executed still in Italy or whether perhaps the illuminator came to Hungary to work there. The fact that the later scenes (e.g. the legends of St. James and St. Ladislaus) are less Italian and incorporate indigenous, Central European idioms and that the original richly adorned partitions have been somewhat simplified in the later scenes shows that the Italian master trained local painters to continue the work. It is unclear if this hexa-star punch was brought along to Hungary because it was used also in those later scenes, or whether all pages were prepared at once beforehand, including the laying of the gold leaf and its punching, still in the Italian shop.

Baffling and not lending support to the conjecture that the motif-punching was initiated in Central Europe by this imported manuscript (the Nekcsei Bible has no motif punching) is the occurrence of a very much alike hexa-star in the paintings made in 1324-29 to provide back sides to the precious panels with enameled scenes by Nicholas of Verdun at the Klosterneuburg Monastery, so-called Verdun altarpiece. Also likely of earlier date may be Colognese painted panels with an Annunciation and Presentation in the Wallraf-Richartz-Museum, Cologne which bear the hexa-star punch of the same size. The style of the Verdun altarpiece reveals the painter's awareness of the development in North-Western Europe. Reaching of this Italian decorative procedure to the Rhenish region presently finds no explanation.⁷



Fig. 1 – Four scenes of the Passion cycle: Ascension, Pentecost, Trinity, Man of Sorrows. *Legendarium*, c. 1340
(New York, The Pierpont Morgan Library, M 360, f. 13)



Fig. 1a – Detail of the gilded background in the *Legendarium*, enlarged 3 : 1 (hexa-star 2 mm)

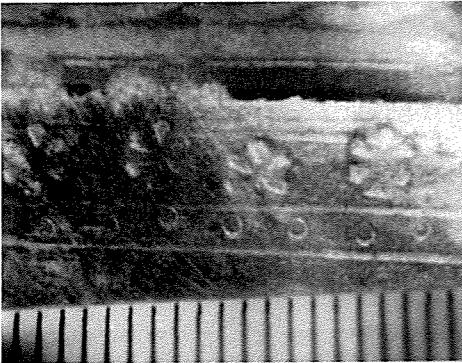


Fig. 2 – Detail of the gilded background of fol. 4r of the *Chronica de Gestis Hungarorum*, c. 1358 (Budapest, Széchényi Library). Enlarged 3 : 1 (hexa-star – 3,2 mm)

The illuminator of the large Chronicle (*Chronica de Gestis Hungarorum* of ca. 1360; Budapest, National Széchényi Library Clmae 404) was not interested in the punched decoration.⁸ His style has been compared to the Neapolitan Bible of Matteo di Planisio of 1362 in the Vatican Library Cod. Lat. 3550. Yet it is interesting and perhaps significant that there is in the first illuminations (fols. 1r, 2v, 4r, 5r, 7v) a row of hexa-stars comparable to the *Legendarium* but this time the punch is 3 mm large. (Fig. 2) This distinct feature is so rare that an awareness of the latter manuscript by the illuminator can be proposed. It is also noteworthy that the Verdun altarpiece

likewise features this size of the hexa-star, and thus both sizes from the Hungarian manuscripts are present there. Furthermore, a hexa-star of the same size is featured in an early Tuscan bible (c. 1320) from Monteoliveto Maggiore (New York, P. Morgan Library M215). Another occurrence of the hexa-star in illuminations is in an Adriatic early fourteenth century gradual in the Pinacoteca in Trogir but this time it is a larger version of 4 mm. Close variants of the 3 mm size of the hexa-star were favored by the panel painters in Rimini and Umbria (Master of the Life of St. John the Baptist, Master of S. Alò, Master of S. Chiara di Montefalco).

We know from a few surviving murals that Italian fresco painteres worked in the forties and fifties in the Hungarian territory (castle chapel at Esztergom, chapel in the Episcopal palace in Zagreb).⁹ In the Christian Museum in Esztergom, there is a fragment of a fresco with a Holy Bishop from Várad (Oradea), and the most rare use of an octa-circle punch-stamp has a potential to lead us to the workshop affiliation of the painter if the shape of the punch will be fully established. The octa-circle was used in Pisan painting.

The earliest instance of the import of a Neapolitan panel painting into Central Europe exists in a small portable closing tabernacle with two pairs of painted shutters to be wrapped around the canopy center harboring a small Standing Madonna statue. It belongs to Moravian Art Gallery in Brno inv. A 559 and presently is on loan to the National Gallery in Prague where it has been studied by Olga Pujmanová who attributed the paintings to a Neapolitan anonym called the Master of the Franciscan Temperas.¹⁰ Fleur-de-lys painted behind the Madonna identify the tabernacle as a devotional object made for the Anjou patrons in Naples but nothing is known of its early history. If indeed made for King Robert, it would be before 1343. It may be surmised that this rare structure, generally hard to survive due to its constructional fragility,

passed into the hands of the Hungarian Anjou branch or aristocracy or high clergy in Hungary and may have been already in a safe place when the Turcs overran the country.

We know more about the history but still not enough about the origin of a Madonna which was donated to the pilgrimage church of Mariazell in Styria by the Hungarian King Louis to a special chapel in the church being reconstructed during 1377-1382. (Fig. 3) It is safer to view this painting as an Italian work because we lack any comparative material in Hungary in order to argue for its Hungarian origin. In fact, Angelo Lipinsky attributed the painting to Sienese Andrea Vanni who made several visits to Naples, Ernő Marosi thought it as merely a replica of Andrea's original.¹¹ The background and the wide frame are overlaid by a silver gilt sheathing with the Hungarian Royal emblems in translucent enamel and large fleur-de-lys on the ground. The presence of four enamel plaques with the representation of ostrich (semi-mythical *Turul* of the Hungarians) which was a favorite emblem of King Louis and before that of his father King Carobert, confirms it as a gift of Louis. The likewise four times represented crowned eagle of the Polish kingdom which formed an alliance with Hungary in 1370 furnishes the *terminus post quem* for the donation unless one would consider this emblem as to honor his mother Elizabeth who was a Polish princess. Lipinsky maintained that the sheathing is a work of the goldsmith Pietro di Simone da Siena who was active in Naples but it seems to me that it could as well have been made in Hungary because the metal working had a tradition in Hungary, and the translucent enamel could have been learned from objects imported from Italy. Sheathing of three small pictures deposited by Louis the Great in 1374 as part of the Hungarian treasure in the Hungarian Chapel of the *Münster* in Aachen was decorated identically.¹² Unfortunately, these pictures are heavily repainted to make any observation impossible.



Fig. 3 – Madonna, gift of the Hungarian King Louis I the Great to the pilgrimage church of Mariazell (Styria), c. 1370-80

Let us turn our attention to the claim that Andrea Vanni painted the Madonna panel. It is true that Andrea was one of the painters who simplified the facial features into a linear treatment but there were as well other Italian painters who adopted this stylistic device and whose work comes closer, I think, to the Mariazell Madonna. One of them was Andrea da Bologna who worked in the Marches, and his signed Nursing Madonna of Humility of 1372 in Corridonia, S. Agostino and his signed Madonna polyptych of 1368 in the museum in Fermo render the same mask-like expression as the votive Madonna.¹³ I also propose a comparison for the Madonna's face with that in a fourteenth century Madonna in Barletta, S. Giacomo and for the Christchild that in a Madonna triptych in the Municipal Gallery in Split. (Fig. 4) The Madonna from



Fig. 4 – Madonna, 14th century. Barletta, S. Giacomo (Apulia)

S. Maria a Giano, now in the Diocesan Museum in Bisceglie reproduces also these linear features despite the fact that it is a replica of the Trecento original.¹⁴ The Apulian and Adriatic examples belong to the same iconographic scheme as the Marizell on which the Child is held at the right arm of Mary, a feature already used in the Enthroned *Madonna di Ripalta* in Cerignano and also in several Bohemian Madonnas, whereas more usual in Middle Byzantine icons and in Italy is the Hodigitria type with the Christchild at Her left arm. Andrea Vanni did not use the Child at the left in his Madonnas but he used dense patterning of the garment, often in the *sgraffito* technique, favored first by Simone Martini, and the Marizell Virgin seems to feature such a pattern. Upon the consideration of these oc-

currences, I think that it is more plausible to see this Madonna as belonging among the Madonnas painted in the Italian eastern littoral around the middle and in the third quarter of the fourteenth century. This is the region through which the traveller to and from Naples would have been going to reach a harbor (Ancona?) to cross the sea to Dalmatia, and the painting may have been acquired there. I am anxious to find a photograph of the Marizell Madonna with her sheathing removed to see the halos in order to appraise whether they are related to the paintings in Apulia and in the Marches.

The subject of the Madonna of Częstochowa seemingly does not belong to our topic but the interpretation of the various ex-post traditions makes the discussion justifiable. It is not only the ultimate location of the work of art that concerns us but important are also the channels of transmission. Attention must be paid to the tradition maintaining that the painting can be connected with the foundation of the monastery of the Pauline hermit order in Jasna Góra in 1382 and the personage of Ladislaus of Opole who was a *palatin* at both courts, Hungarian and Polish. According to this tradition, the Pauline monks came from the monastery of St. Lawrence in Buda, and a connection with the Anjou society seems to be suggested. Confusing, it seems to me, is a side-tracking tradition about the presence of this Madonna in a South Moravian Dominican monastery in Uherský Brod from which it would have reached Hungary in the early 14th century.

The painting is unfortunately heavily repainted or reconstructed which intervention is by tradition assigned to 1430 when the painting would have been severely damaged in wrecking the monastery so that any stylistic judgment is very precarious. Especially the countenance of the Christchild lacks any feeling of authenticity.¹⁵ On the other hand, the face of the Virgin has a quite specific expression which makes me feel that it perhaps reflects the original appearance.

Before we go into this problem, a few data of the technical nature can be profitably reviewed. This large panel (122,2 × 82,2 cm) was made of linden wood which was used in the late middle ages in Central Europe but it was previously the favored material for Byzantine icons.¹⁶ Furthermore, another feature namely a linen glued first onto the panel before the application of the gesso, belongs to Byzantine tradition. Apparently, the early Bohemian painters took over both these two specifications from the Byzantine tradition. The third characteristic was the procedure of making the frame by scooping out the surface of the wood to be painted on so that the projecting frame is an integral part of the panel. The early painteres of the Duecentesque Italy frequently fashioned their panels in this way, and the procedure was carried over into the Trecento in the provincial centers. With this procedure is connected an additional peculiar treatment of the surface in which some parts of the image would be in low relief. This is the case of the raised halo in the Częstochowa Madonna.¹⁷

Byzantine icons of the Theotokos destined for the ground level of the iconostasis were of large size, and the Częstochowa belongs to this category. The conclusion of these considerations is that this painting originally was an early Italo-Byzantine icon of which the original prototype is today lost. By the cumulative evidence of these archaic features, we are led to a time not later than the 12th century. The extraordinary position of easy access of the Angevin society in Hungary to the Adriatic and South Italian artistic tradition may well have been instrumental for bringing an early Madonna panel of this large size to Central Europe.

Let us return to the face of the Madonna. Her narrow face exudes a sad melancholy and almost a morose gloominess which is indeed an unusual psychic message. The premonition of the ultimate Saviour's tragedy was very much on the mind of the Byzantine painters who were striving for an expression of transcendental sadness



Fig.5 – „Madonna of St. Luke“, 12th century. Bologna, Santuario della Beata Vergine di S. Luca

not only in the Theotokos image but also the Saviour and the Saints. This tendency was especially strong in the images from the eastern Mediterranean, from Syria and probably Palestine. I think that the original image on the Jasna Góra painting, still reflected in the restoration, belonged to the tradition of the Eastern Christianity which found resonance in the art of South Italy and Adriatic where the Christians from the Near East sought refuge.

I found an eloquent expression of this tendency in a somber Madonna, called (as many other icons of the early lineage) „the Madonna of St. Luke“ and which became the venerated

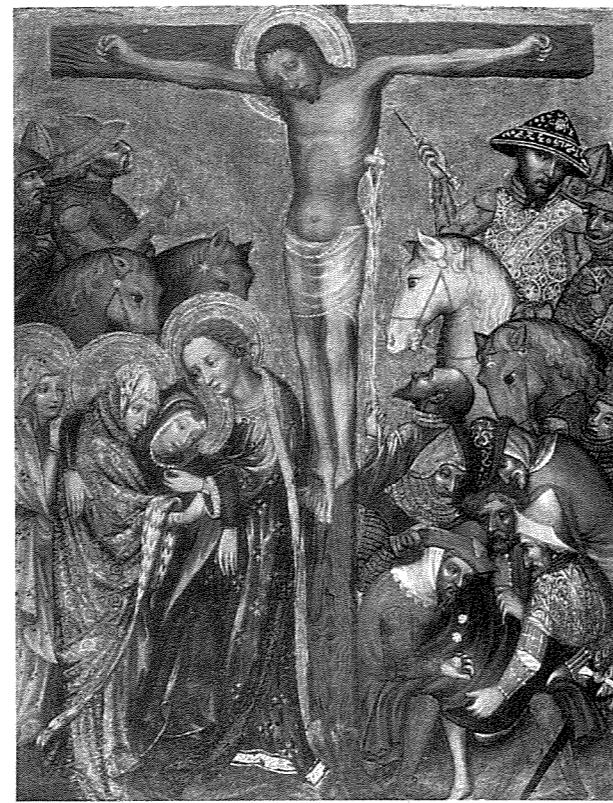
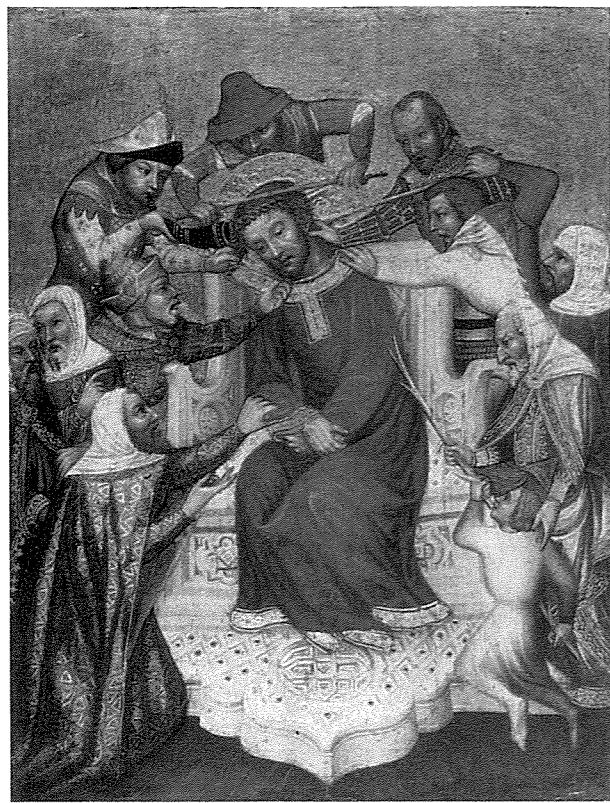


Fig. 6, 7 – Christ Crowned with Crown of Thorns and Crucifixion, 4/4 of 14th century. Berlin, Gemäldegalerie 1219-20

object in the main altar of the *Santuario della Beata Vergine di S. Luca* on the hill top („colle della guardia“) above Bologna. (Fig. 5) According to a legend, the painting was presented May 8, 1160 to the bishop of Bologna by a Greek traveller. The Virgin's facial type with a slightly aquiline narrow nose, the characteristic red inner veil beneath the *maphorion*, and the voluminous garment of the more mature boy are Byzantine. Her connection with the Eastern Mediterranean is further strengthened by the profuse use of the gilded *pastiglia* on the halos, the background, and the frame. I studied the many instances of this decorative procedure, surviving mainly on Cyprus and undoubtedly used in Palestine and Syria, of which some examples were preserved in the Monastery of St. Catherine on Mount Si-

nai.¹⁸ The classical type of the relief *rinceaux* on the vertical elements of the frame (part of the panel as we have seen) that can be traced to Hellenistic decorative traditions, are well comparable, e.g. to those on the halo of a Madonna from Žnjan, said to be of the 12th-13th century and of the same size as the Częstochowa, today in the Treasury of the Cathedral of Split.¹⁹

Next, I shall touch briefly on two paintings with contested attributions to Bohemia. A small Man of Sorrows – Madonnna diptych in Basel, Kunstmuseum was called Bohemian, ca. 1360 in the exhibition *Europäische Kunst um 1400*; this was recently reaffirmed by Robert Suckale.²⁰ Earlier, I proposed for discussion an alternative, based on my comparison of the Madonna to Mary and Child in a St. Anna Mettertia from

Strzegom (Wrocław, Silesian National Museum), namely that the diptych might be a Silesian work.²¹ Some years later, I amended my position, by reconsidering the rigidity of the form of the Man of Sorrows and the Byzantine-inspired *V* crease in the root of His nose, by writing that the „execution, harsher than was typical of Bohemian art, open up the possibility that the diptych originated somewhere closer to the Balkans than Bohemia – say in the regions affected by the flowering of the Bohemian style: Slovenia, Styria, and possibly Hungary“.²² This reasoning, started in the first article with the recognition that after 1400, connection with Austrian painting started to compete with Bohemian influence in Silesia, can be extended to the Hungarian dominated Croatia and Dalmatia with Zadar.

I see two small panels representing the Crowning with the Crown of Thorns and the Crucifixion in Berlin, Gemäldegalerie as a creation *par excellence* for the courtly patronage for which there are three possibilities in that region – the Bohemian, Austrian, and Hungarian courts. (Figs. 6, 7) The pictures were assigned to Bohemia in the Catalogue *Europäische Kunst um 1400* but the Czech scholarship did not include them into the *Corpus*.²³ Otto Benesch thought of Austria and K. Oettinger, on the other hand, proposed South Tyrol. The ornately complex profile of the pedestal of the throne has its parallel in a drawing with an Enthroned Madonna in Frankfurt, Städtische Galerie, St. G. 355 which was assigned to Tyrol because it came from Augustinian Monastery Neustift (Novacella).²⁴

The gentle face of the Crucified Christ with his slanting eyes was adopted in Austrian painting. To the same feelings of gentleness and sweetness would appeal the pinkish coloring of the complexion of most of the faces. The evolving sense for realism comes through in the acute characterization of the male coarse types and in the depiction of hats of various shapes.

Striking is the painter's delight in painting most varied patterns on the garments which is

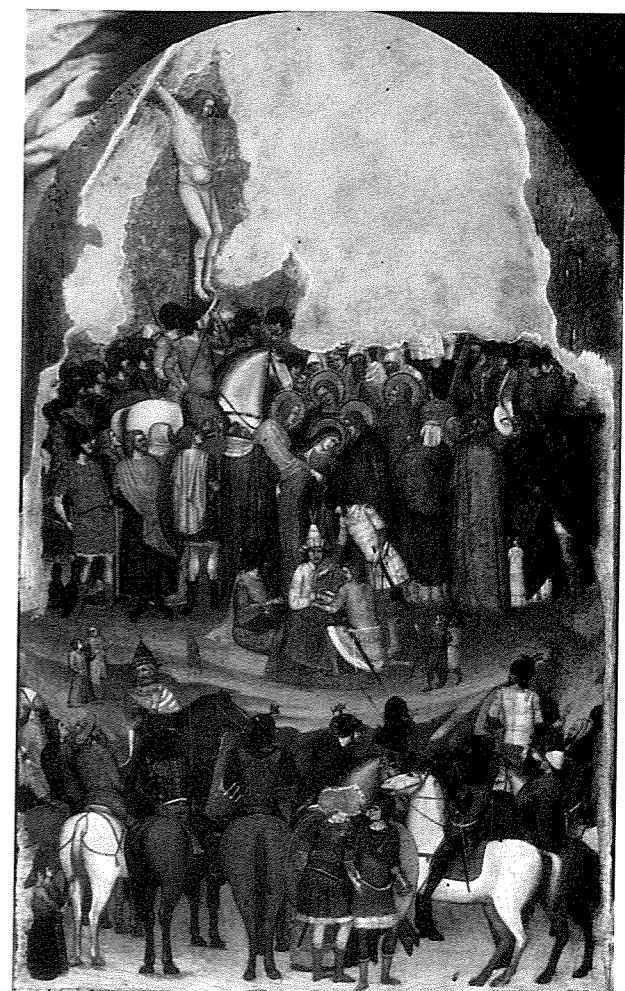


Fig. 8 – Neapolitan, 14th century, Crucifixion. Paris, Musée du Louvre M.I.358 (Photo R.M.N., courtesy of Dominique Thiébaut)

a feature the refined taste of the aristocratic *milieu* would readily respond to. The patterns likely corresponded to those on existing fabrics such as the prominent Near Eastern roundels on the centurion's chest. His hat of conical shape, adorned by a pattern recalling pseudo-Kufic or Hebrew script is quite unusual. This shape of the hat is worn by an official on horseback at the left foreground in a Crucifixion in the Louvre M.I. 358 which is attributed to Naples of the 14th century. (Fig. 8) I wish to propose a hypothesis



Fig. 9 – Detail of armorial letter of King Sigismund to the town of Košice, dated 1423 (Košice, Municipal Archives)

that these little pictures in Berlin were painted for some patron at the late Angevin court in Hungary, with the presumption that Neapolitan pictures serving as inspiration were present there.²⁵

Bohemian style became the dominant „superpower“ in Central Europe, and its impact can be ascertained in the pitifully few painted monuments from the time of King Sigismund in Hungary. He was a younger son of Emperor Charles IV and ascended the Hungarian throne in 1387 by virtue of his marriage to Mary, daughter of the last Anjou ruler in Hungary, Louis the Great, and reigned there until his death in 1437. There are no paintings in Hungary in the *Beautiful Style*, a glorious development in Bohemian art but

there are examples of this style in sculpture, mostly in the northern region of Slovakia, in the Spiš (Zips, Szepes).

Bohemian idioms can readily be recognized in Hungarian illumination which likely go beyond a mere influence. Shortly, I shall introduce a factual evidence of the presence in Bratislava (Pressburg, Pozsony) of a Bohemian illuminator working for Sigismund who contributed by his utterly un-brotherly actions against his older brother, the Bohemian King Wenceslaus IV, to decreasing the artistic activities in Prague and exodus of some artists.

A survey of a sizeable group of armorial letters of Hungarian noblemen reveals several distinct formal and decorative devices that identify their authors as either illuminators schooled in Prague or actually Bohemian artists lured away into services of Sigismund by the prospect of better opportunities. In some of these illuminations made in Constance in 1418 when the Council was in session, we recognize the latest developments in Prague in the art of refined coloring schemes – e.g. in the light blue ground of the spandrels, overlaid with fine gold *rinceaux*, and the „old English“ pale rosa of the inner ground of the emblem of the Csesz of Dansa and Keresztszuri (Budapest, State Archives, D1 105 473).²⁶

The escutcheon was composed into a quadrilobe framing, in turn enclosed into a rectangular frame alluding by shading to its three-dimensionality. This illusionistic frame became one of the hallmarks of many Bohemian illuminations since the third quarter of the 14th century. This quadrilobe framing was used in the most prominent Prague workshop which produced in 1414 the Antiphonary of Sedlec. One of its cuttings, the Entry into Jerusalem in Budapest, Szépművészeti Museum, Graphic Collection nos. 3105-12 uses the same device, and members of this shop seem to have been active in Constance.²⁷ This suggests their migration from Prague to Constance between 1414 and 1418 to attach themselves to the court of Sigismund.

One of these Hungarian letters is quite important to our search for proof of the actual presence of one Bohemian illuminator in the service of King (and Emperor) Sigismund in Bratislava. It is a decretal letter written by him in 1423 in his temporary capital to the town of Košice (Kaschau, Kassa). (Fig. 9) At the bottom, there is an emblem and the name Johannes Hebenstreyt, claimed to be the illuminator, but I was told during my visit to the Archives in Košice where this letter is preserved, by the director that this is a perpetuated myth and that it was the name of a mayor of Košice.²⁸ The illuminator of the escutcheon held by an angel used a distinctive penta-rosette punch in the gilded frame. I know this punch from a number of instances as a punch belonging to the prominent illuminators' shop in Prague in the first part of the 15th century. The earliest instance comes from the Czech Bible of Boskovice datable to 1415-19, in the State Research Library in Olomouc M III 3. A collaborator at this bible seems to have gotten possession of this punch and took it along when he left Prague when the conditions there for the production of traditional religious books rapidly worsened after the outbreak of the Hussite uprising in 1419 after the death of Wenceslaus IV.

We do not know if this Bohemian illuminator joined right away the court of Sigismund but we have a proof that he was there in 1423. Interestingly enough, this penta-rosette appears in four manuscripts kept in the Capitular Archives at Wawel in Cracow.²⁹ None is dated but they are datable into the twenties and around 1430. (Fig. 10) Barbara Miodońska dates the Antiphonal of Zbigniew Oleśnicki after 1423, and this would mean that our illuminator did not stay long at the court in Bratislava. The Pontifical of Oleśnicki and Missal no. 2 are close to 1430, and Missal no. 7 is before 1438. The style of the angel from the Košice letter is continued in the Pontifical.

Unexpected would seem to be the reoccurrence of the very same rosette punch in four manuscripts



Fig. 10 – Detail of the miniature Bishop Giving Benediction, fol. 114 of the Pontifical of Zbigniew Oleśnicki, ca. 1430. Kraków – Wawel, Capitular Library no. 12. Enlarged 3 : 1 (penta-rosette – 3,8 mm)

produced in Prague – the earliest dated 1437 is the Psalter of Hanuš of Kolowraty, the second dated is the Schellenberg Bible of 1440, and undated are two other bibles, of Zamoyski and of Sixt of Ottersdorf. Three of them are in the National Library in Prague (Osek 71, XIII A3, XVII C 56) and the Schellenberg Bible is in the Premonstratensian Library at Strahov DG III-15.

I do not see any other explanation for the reappearance than the assumption that the illuminator returned in 1437 from Cracow to Prague as one may presume that the conditions for making orders for the traditional religious manuscripts became more stabilized after the victory of the moderate faction of the Hussite movement, the Utraquists over the radical branch at the battle of Lipany at 1434.

An ensemble of panel paintings that formed an altarpiece in the Benedictine monastery of Hronský Svatý Beňadik (Garamszentbenedek) can be dated to 1427 and its painter and commissioner made known in the inscription on its predella that perished in 1905 in a fire in the Esztergom Christian Museum 54.3-10. No other paintings of Thomas of Coloswar (Kolozsvár,



Fig. 11 – St. Elizabeth of Thuringia and M. Magdalen, 1/2 of 15 th century (Bratislava, Galéria hlavného mesta Bratislav)

Cluj) are known but we can presume that he had a wide artistic horizon. Gyöngyi Török studied Bohemian formative influence in his art

and compared some heads with those in a model book (so-called Ambras Musterbuch) in Vienna, Kunsthistorisches Museum,

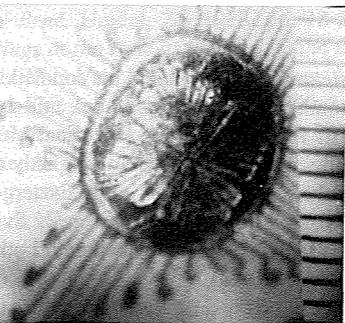


Fig. 12 – Detail of Initial C on fol. 7v of Stainz Antiphonal, 1/2 of 15th century. Graz, University Library Cod. 2. Enlarged 3 : 1 (tetra-rosette – 8,4 mm)

a Bohemian work of the early 15th century, and juxtaposed St. Egidius to the saints in the medallions in the Gerona Martyrology.³⁰ I would like to add to her comparison of SS. Peter and Paul in the Ascension, two reliquary busts in gilded copper of these two Saints which were made around 1413 for Albík of Uničov, for a short time Prague archbishop, and thus are in the archiepiscopal palace of Prague.³¹ Some of the heads of the crowd in the Carrying of the Cross are strikingly realistic which coincides with the realistic trend in the contemporaneous Netherlandish painting while others, such as Christ in the Resurrection, are somewhat idealized which was a tendency penetrating from North Italy into Austrian painting. The effectively decorative treatment of the trees and flora has its precendents in Bohemian illumination (Bible of Konrad of Vechta) and then in the earliest panel painting in Slovakia, the predella of St. Catherine's altarpiece in St. James' in Levoča (Leutschau, Lőcse), related in some ways to the School of Vienna (the Master of the Adoration), but it can also be compared with that in the Assassination of St. Peter Martyr in the Dumbarton Oaks Collection, Washington, attributed to Jacobello del Fiore.³²

The hegemony of Bohemian art at the inspirational and influencial levels begun to recede in the second quarter of the 15th century as art in Bohemia was in a crisis. The painters from the neighboring Austria seem to be increasingly more and more active in Hungary, especially after the death of the Luxemburgian Sigismund in 1437 and the ascendance of Duke Ladislaus Posthumus to the throne. Our comparative method of the punch mark investigation can illustrate this situation on one example from panel painting and two examples from manuscript illumination. Two panels from an altarpiece of the second quarter of the 15th century in the Municipal Gallery in Bratislava, with St. Elizabeth of Thuringia and Mary Magdalen are to be related to Austrian painting. (Figs. 11a, b) A distinct tetra-rosette in the patterned border band appears be the same punch as the one in the initial C on fol. 7v of the Stainz Antiphonal (Graz, Universiy Library Cod. 2). (Fig. 12) Our experience of the punch occurrences does not point in general to the joint operation between the panel and manuscript painting yet there may have been shops that practiced both types of painting. In any case, the two panels may be called Austrian works.

Our both examples from the manuscript illumination belong to the second half of the century, that is to the rule of King Matthias Corvinus. A Missale Posoniense „J“ in Esztergom (Keresztény Múzeum MS I 20) of ca. 1478 features in the gold ground of the initial T on fol. 67r impressions of a hexa-rosette which was used also in a Salzburgian missal in Salzburg (University Library M III 11).³³ There are several variants of this shape in Austrian illumination – one slightly smaller belonged to the illuminator Ulrich Schreier. The marginal acanthus pattern in the Esztergom missal, ultimately of the Bohemian genesis, was enhanced by more realistic large flowers of this late period.

Close examination of another missal made for Bratislava churchmen furnishes us a proof

of activity of an Austrian illuminator in that town. The manuscript is since unknown time in Alba Iulia (Gyulaféhérvár), Batthyaneum R II 134. Its decoration belongs to two periods separated by one hundred years. We learn from the colophon that it was made in 1377 „per manus Heinrici dicti Stephani(?) de Westfalia plebani in Schukaria“ (Veľké Tŕnie near Pezinok) and we also learn from another note that it belonged at the end of the 15th century to Johannes Han „canonicus sancti Martini hic Posonii“ who died in 1500.³⁴ He most likely had the decoration to be enriched by Matthias Brenner (Prenner) who seems to have been an associate of the known illuminator Ulrich Schreier, native of Regensburg and active first in Salzburg and then in Vienna. Brenner wrote his name twice in the margins, inserted a new canon page fol. 119 b and filled in with figures some eight small initials and an Annunciation in the initial A, originally without figural adornment. There are at least six motif punches, most of them traceable to the illuminations of Ulrich Schreier such as his Stratte Bible of 1469 in the University Library in Graz. Since Schreier worked in Vienna, Brenner could have borrowed the master's punches for his work in Bratislava or else he could have carried out the additional decoration in the Alba Iulia missal in the master's shop in Vienna. There are two sizes of hexa-rosette, the larger one (7 mm) used also in Schreier's *Marktbuch der Stadt Grein*, in a Salzburg missal in Salzburg (U.B. M III 12), the missal from Seckau in Graz (U.B. Cod. 112), and a Book of Hours in Vienna (ÖNB, ser. n. 2599) which seems to be Brenner's work.³⁵

I am leaving out from my discussion the codices of the library of Matthias Corvinus which stand out decisively from the general Central European production by virtue of the personal taste and predilection of their commissioner, enthused for the Italian Renaissance.

NOTES

- [1] Hertul, *pictor domini regis* and his son Miklós, also the court painter; tombstones of painters Abel, mid-14th century and of Johannes in 1371, both in the Historical Museum in Budapest. Tragically, we were deprived of the only complete documentation in the fire destruction in the Esztergom Museum of the predella of the altarpiece from Hronský Svätý Beňadik on which was written the name of the painter, Thomas of Coloswar (Kolozsvár, Cluj-Napoca).
- [2] E.g. the *Agiosoritissa* in the Cathedral of Spoleto, the *Vladimirskaja Bogomater* in Moscow, Saints Peter and Paul from Novgorod, the *Veraikon* in the Cathedral of Laon, *Theotokos* icons in the cathedrals of Friesing and Fermo, the Savior mosaic in Galatina, the silver-gilt St. Michael in San Marco, Venice, etc.
- [3] HARRSEN, M.: *The Nekcsei-Lipócz Bible*. Washington 1949; – GNUDI, C.: *La Bibbia di Demeter Nekcsei-Lipócz, il „Leggendario“ angioino, e i rapporti fra la miniatura bolognese e l'arte d'Oriente*. In: *Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art*. (Actes de XXII^e Congrès international d'Histoire de l'Art, Budapest 1969). Budapest 1972, Vol. I., pp. 569 ff.
- [4] VAYER, L.: *Magyar Anjou Legendarium*. Budapest 1973; – LEVÁRDY, F.: *Węgierskie Legendarium Andegawenskie*. Wrocław 1978.
- [5] This specific type of decorative procedure was extensively studied by Mojmir FRINTA who published a series of articles on the subject, publication in Prague of his two-volumes study (with a Catalogue of all punch shapes illustrated by 3300 macro-photographs) *Punched Decoration of Gilded Surfaces on Late Medieval Panel and Miniature painting* is imminent.
- [6] FRINTA, M.: *Punchmarks in the Ingeborg Psalter*. In: *The Year 1200. A Symposium*. New York 1975, p. 254.
- [7] A slightly larger hexa-star was used later on, in the early fifteenth century by the illuminators in Prague, and its counterpart can be found in Sienese illumination such as in the choir books from Lecceto (Antiphony in Siena Biblioteca Comunale G I 14). Still larger punch was used by the Wenceslavian illuminators.
- [8] DERCSÉNYI, D.: *The Hungarian Illuminated Chronicle*. Budapest 1969; – SZIGETHI, A.: *A propos de quelques sources des compositions de la Chronique Enluminée*. Acta Historiae Artium, XIV, 1968, 3-4, pp. 172-214.
- [9] PROKOPP, M.: *Italian Trecento Influence on Murals in East Central Europe, Particularly Hungary*. Budapest 1983, figs. 45b – 64.
- [10] PUJMANOVÁ, O.: *Neznámý oltářík Roberta z Anjou z Moravské galerie v Brně*. Umění, 26, 1978, pp. 12-33; – Idem, *Bohemian Paintings at the Time of Charles IV and its Relations to Naples (I)*. Antichità Viva XVIII, 1979, 5-6, pp. 15-25; – *Bohemian Painting... (II)*. Antichità Viva XIX, 1980, 3, pp. 5-13; – Idem, *Robert of Anjou's unknown Tabernacle in Brno*. The Burlington Magazine, August 1979, pp. 483-491.
- [11] LIPINSKY, A.: *Das Schatzkammerbild in der Wallfahrtskirche zu Mariazell*. Alte und moderne Kunst, 13, 1968, pp. 2-7.
- [12] Not always, however, were the Hungarian royal commissions given to the Hungarian silversmiths as we learn from a document concerning the memorial reliquary silver sarcophagus of St. Simeon in Zadar commissioned by Queen Elizabeth and made in 1376-80 by a North Italian silversmith Francesco di Antonio Mediolano. Problematic is the assigning of another commission of Queen Elizabeth, an enameled closing tabernacle at The Cloisters. The Metropolitan Museum of Art, New York, to some Parisian goldsmith's shop. – GABORIT-CHOPIN, D.: *The Reliquary of Elizabeth of Hungary at the Cloisters*. In: *The Cloisters. Studies in Honor of the 50th Anniversary*. New York 1992, pp. 326-53; – FRINTA, M.: *Some Distinctive Human Types in Art around 1400 as a Means of Tracing Artistic Contacts between Bohemia and the Regions West of the Rhine*. Umění, 44, 1996, p. 305, fig. 9.
- [13] BERENSON, B.: *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian & North Italian Schools*. London 1968, figs. 252, 254.
- [14] BELLI D'ELIA, P.: *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*. Milano 1988, figs. 35, 36, p. 131. The damaged Madonna in Bisceglie was listed in *Bulletino d'Arte*, 53, 1968, p. 215, fig. 14 as a copy by Francesco Palvisino da Putignano but the type of the *pastiglia* halo decoration is close to the just mentioned diptych in Barletta and thus it can well be earlier than the 15th century.
- [15] DOBRZENIECKI, T.: *Sztuka sakralna w Polsce. Malarstwo*. Warszawa 1958, pl. 8; – ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT, E.: *Geneza, styl i historia obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej*. Folia Historiae Artium IX, 1973, pp. 5-44. The Christchild's gesture of benediction is poorly rendered, its more believable representation was painted in a small replica on a copper plate which is in the pinacoteca of Cremona where it is assigned to the 15th century. – FUERARI, A.: *La Pinacoteca di Cremona*. Cremona 1951, cat. n. 25, fig. 28. Yet, it would be audacious to insist that this little picture recorded the appearance of the venerated image before its damaging in 1430.
- [16] KOZŁOWSKI, R.: *Historia obrazu Jasnogórskiego w świetle badań technologicznych i artystyczno-formalnych*. Roczniki Humanistyczne, 20, 1972, pp. 5-50; – ROZANOW, Z.: *Analiza dotychczasowego stanu badań artystyczno-formalnych nad obrazem Matki Boskiej Częstochowskiej*. Rocznik Historii Sztuki, 10, 1974, p. 165-178.
- [17] A further elaboration of this principle is a more pronounced sculptural approach whereby the entire body was carved in the low relief and painted, and we have several examples of this approach from the Adriatic region such as three early Crucifixes in Zadar in the Byzantine-Romanesque style: a Crucifix from the Franciscan Monastery (mid-13th century), that from St. Michael's (c. 1200) and a lost one from the Benedictine Convent, all in Zadar. – *Romaničko slikarstvo u Hrvatskoj*. Zagreb 1987, pp. 49, 126; – *Catalogue de l'exposition de la peinture romane sur bois en Dalmatie des XII^e et XIII^e siècles*. Split 1968, nos. 1, 2. To this stylistic stratum belong two comparable Crucifixes in Pisa revealing a common source with the Dalmatian Crucifixes. A number of Tuscan Crucifixes have the relief halo but it was generally fashioned from a separate piece of wood such as the Crucifix in Pisa, S. Raniero, signed by Giunta Pisano. A simple raised halo exists in a 13th century Madonna assigned by Garrison to Lucca, in the *Museo Horne a Firenze*, Milano 1967, fig. 14, p. 133. In other instances, such as in the two-sided panel with an Enthroned Madonna in the Benedictine convent in Zadar, there are radiating rays in relief in the halo. – *Romaničko slikarstvo..., o. c.*, p. 113, No. 19. There is also a Madonna panel of the South Italian origin that was fashioned in this particular way in a low relief.
- [18] FRINTA, M.: *Relief Imitation of Metallic Sheathing of Byzantine Icons as an Indicator of East-West Influences*. In: *The High Middle Ages*. Binghamton 1983, pp. 147-167; – *Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons and the Occurrence of the Technique in the West*. Gesta, XX, 1981, pp. 333-347; – *Relief Decoration in the Gilded Pastiglia on the Cypriot Icons and its Propagation in the West*. In: *Acta of the Second International Congress of Cypriot Studies*, 1982. Nicosia 1986, pp. 539-44.
- [19] *Catalogue de l'exposition..., o. c.* (note 17), No. 3.
- [20] *Europäische Kunst um 1400*. Wien 1962, p. 82, No. 5.
- [21] FRINTA, M.: *Medieval Bohemica: Addenda et Subtrahenda*. Acta Historiae Artium, XXVI, 1980, p. 18, fig. 11.
- [22] FRINTA, M.: *Searching for an Adriatic Painting Workshop with Byzantine Connection*. Zograf, 18, 1987, p. 16.
- [23] *Catalogue Europäische Kunst um 1400*, o. c. (note 20), p. 84, n. 7, figs. 86, 87.
- [24] *Ibid.*, p. 211, no. 194, pl. 129, 1/3 15th century. This fancy design of the base was preceded in North Italian works such as in the painting of Padua.
- [25] Should eventually some new evidence emerge, supporting my conjecture, it would be tempting to speculate on the personality of the commissioner or owner. Charles of Durazzo, member of the Anjou family, is an interesting prospect because he spent good parts of his life at both courts, first in Naples, under the protection of Queen Joanna I and then in Hungary, with Louis the Great. There he was crowned in 1385 King of Hungary to be

assassinated in the following year. He could have been involved in bringing to Hungary the large Madonna panel to be presented to the newly founded monastery at Jasna Góra.

- [26] RADOCSAY, D.: *Gotische Wappenbilder auf ungarischen Adelsbriefen*. Acta Historiae Artium, V, 1958, 3-4, pp. 317-358. (Fig. 5 on p. 324: Emblem of Lászlókarsai Török of 1418 with quadrilobe enclosure. The illuminations in the earlier Constance letters – Somkereli – fig. 2 – have a distinct form of the frame known from the Wenceslavian manuscripts featuring illusionistic „relief“ lozenges alternating with discs which exists already in 1414 in Bocskay document); – RADOCSAY, D.: *Gotische Wappenbilder... II*. Acta Historiae Artium, X, 1964, 1-2, pp. 57ff. (Fig. 1 on p. 58, emblem of Csese of the same design.) The same floral decoration as in the Constance armorial letters exists in a Bohemian miniature with the Virgin and Saints in the *Paradise Garden* in the Museum Ferdinandeum in Innsbruck. – FRINTA, M.: *The Master of the Gerona Martyrology and Bohemian Illumination*. The Art Bulletin, XLVI, September 1964, p. 302, fig. 40; – SCHMIDT, G., in: *Gotik in Böhmen*. München 1969, p. 256f, fig. 198 (ca. 1415-20); – České umění gotické 1350-1420. Praha 1970, p. 296, no. 390 (ca. 1415). This large miniature likely formed the frontispiece of a manuscript illuminated by the chief master of the Boskovice Bible in Olomouc (State Research Library M III-3) which was made in Prague during 1415-19. In view of the prominence of the imperial crown being placed by the angels on the Virgin's head in the Innsbruck miniature, one may speculate whether this unidentified manuscript perhaps was commissioned for Mary, the Angevin princess who married Emperor Sigismund. If so, the commission could hardly have been made in Prague because the Emperor was a *persona non grata* in Hussite Bohemia. Was perhaps Constance the place where, as I just argued for, Bohemian and Bohemian-trained illuminators were busy with commissions from Sigismund's aristocratic retinue?
- [27] DROBNÁ, Z.: *Les huit miniatures tchèques de Budapest*. Bulletin du Musée national hongrois des Beaux-Arts 11, 1957, pp. 28-50; – FRINTA, *The Master of the Gerona Martyrology...*, o. c. (note 26), pp. 283-306, figs. 24-31.

- [28] GÜNTHEROVÁ, A. – MIŠIANIK, J.: *Stredoveká knižná maľba na Slovensku*. Bratislava 1961, p. 46, no. 21, pl. 81; – FRINTA, M.: *Punched Decoration in Central European Manuscript Illumination*. In: *Making the Medieval Book. Techniques of Production*. (Linda Brownrigg, ed.) London and Los Altos Hills 1995, p. 122f, fig. 8 b.
- [29] MIODOŃSKA, B.: *Illuminacje krakowskich rękopisów na Wawelu*. Kraków 1967. Antiphonal no. 47: figs. 26, 27, 30, 32-34; Pontifical no. 12: figs. 36-40, 42; Missal no. 2: figs. 41, 43-46, 47, 51-52, 55, 57; Missal no. 7: fig. 62, 70 (last of the group: before 1438). – FRINTA, *Medieval Bohemica...*, o. c. (note 19), pp. 15-18.
- [30] RADOCSAY, D.: *Gothic Panel Painting in Hungary*. Budapest 1963, pp. 41-44, pls. 1-7; – TÖRÖK, Gy.: *Táblaképfestészeti korai szakasz és európai kapcsolatai*. (The Early History of Hungarian Panel-Painting and its European Connections) Ars Hungarica, 1978, 1, pp. 7-27; – České umění gotické..., o. c. (note 26), pls. 140, 141.
- [31] Ibid., p. 344, pls. 160, 161. It has been remarked that an originally St. Nicholas' bust was substituted by St. Paul's head in 1420-27. Incidentally, Albík died in Hungary in 1427.
- [32] BAKOŠ, J.: *Štruktúra a genéza predely oltára sv. Kataríny v kostole sv. Jakuba v Levoči*. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, F 16, 1972, pp. 73-90; – BERENSON, B.: *Italian Pictures of the Renaissance. Venetian School*. London n.d., vol. 1, fig. 37.
- [33] BERKOVITS, I.: *Illuminated Manuscripts in Hungary. Eleventh – Sixteenth Centuries*. Budapest 1969, p. 58, pl. 23; – GÜNTHEROVÁ – MIŠIANIK, *Stredoveká knižná maľba...*, o. c. (note 28), p. 51, no. 38, fig. 113.
- [34] Ibid., pp. 26, 39f, no. 9, figs. 55-62, 128; – FRINTA, *Punched Decoration...*, o. c. (note 28), p. 126f, figs. 18, 19.
- [35] FRINTA, Ibid., figs. 17, 23.

Niekolko myšlienok k hlbšej úvahе o anjouovskom, luxemburgovskom a korvínovskom umení

(Resumé)

Štúdia sa zaobráva vybranými dielami maliarstva 14. a 15. storočia, ktoré patria v dejepise umenia k dôležitým dokladom umeleckej úrovne počas vlády štyroch panovníkov na uhorskem tróne – Karola Róberta z Anjou, jeho syna Ludovíta Veľkého, Žigmunda Luxemburského a Mateja Korvína. Nadväzujúc na svoje staršie práce, venuje sa autor predovšetkým analýze puncovaného dekoru na zlatom podklade, či už v miniatúrach iluminovaných rukopisov, alebo na tabuľových malbách, v snahe dopátrať sa objektívnymi prostriedkami odpovede na širšie otázky.

Prostredníctvom Anjouovcov sa na budínskom dvore udomáčňujú talianske umelecké tradície, reprezentované vysoko hodnotnými ilumináciami nasledovných rukopisov: Biblie Demetera Nekcseiho, Anjouovského legendária a Uhorskej obrázkovej kroniky. Vzhľadom na početné paralely techniky puncovania, konkrétnie ide o šesťcipe hviezdy na bordúre niektorých iluminácií legendária, v maliarstve oblasti Umbrie, navrhuje autor hľadaf umelecký pôvod maliara legendária práve v tomto regióne – v rozporu s doteraz prevládajúcimi názormi o jeho boloňskom východisku. Otázne nadálej ostáva, či bola prvá časť rukopisu ilustrovaná ešte v Taliansku, alebo neznámy taliansky iluminátor pracoval už v Uhorsku, kde mohol vyškoliť i svojich nasledovníkov.

Ďalšou cestou prenikania talianskeho umenia do strednej Európy boli importy, ako napríklad prenosný oltárik z Moravskej galérie v Brne, ktorý publikovala Olga Pujmanová. V súlade s jej závermi považuje autor oltár za dielo neapolského Majstra františkánskych temper. Jeho ojedinelá výzdoba mohla byť zachovaná zrejme len kvôli tomu, že sa z anjouovského dvora ešte pred tureckou inváziou dostal na bezpečné miesto.

Taliansky pôvod preprádza i pútnický obraz Madony z Mariazellu, ktorý venoval kostolu anjouovský kráľ Ludovít Velký v dobe medzi 1377-1382. Autor spochybňuje jeho atribúciu sienčanovi Andreovi Vannimu a navrhuje obrátiť pozornosť k madonám z oblasti talianskeho východného pobrežia, kadiaľ viedli napokon i cesty z Neapolu k prístavom a prieplavom do Dalmácie. Prístup Anjouovcov k adriatickým a juhitalskym kultúrnym tradíciam by mohol vysvetliť i cestu, ako sa v strednej Európe ocitol rozmerný kultový obraz Čenstochovskej madony. Rozbor jeho štruktúry, okrem iného i dôležitých technologických otázok (podklad, rám, atď.) vedie k záveru, že šlo pôvodne o ramú italo-byzantskú ikonu, nie mladšiu než z 13. storočia, ktorej originálna maľba sa nezachovala.

Z konca 14. storočia pochádzajú dve diela, historikmi umenia doteraz považované za české. Ide najprv o diptych s bolestným Kristom a madonou z Umeleckého múzea v Bazileji. Počítačujúc vo vlastných starších úvahách, predpokladal spočiatku autor jeho umelecký pôvod v Sliezsku, ale teraz uvažuje skôr južnejšie krajinu, ako Štajersko či Chorvátsko. V berlínskej Gemäldegalerie sa nachádzajú dve malé tabule, na jednej je Ukrížovanie Krista, na druhej Korunovanie tŕním. Dosiela boli takisto situované do českého prostredia obdobia okolo 1400, avšak vzhľadom na prítomnosť neapolských dekoratívnych prvkov možno hypoteticky uvažovať o tom, že vznikli na dvore v Budíne už niekedy na sklonku anjouovskej vlády.

Doba vlády Žigmunda Luxemburského v Uhorsku – syna cisára a českého kráľa Karola IV. a brata Václava IV. – je poznámená i komplikovanou umeleckou situáciou na kráľovských dvoroch v Čechách, Rakúsku a Uhorsku. Ako príklad je uvedených niekoľko erbových listín z prostredia blízkeho panovníkovi, ktoré vznikli v Kostnici počas koncilu 1418 a priamo súvisia s aktuálnou českou produkciou. Indikuje to migráciu maliarov z Prahy do Kostnice v čase medzi 1414/1418, kde sa pridali k Žigmundovmu dvoru. Jedným z takýchto diel je i list Žigmunda s erbom mesta Košíc z roku 1423. Na základe puncovaného dekoru (s motívom pätlupienkovej rožinky) sa dá pomerne presne identifikovať východisková dielňa v Prahe na začiatku 15. storočia – šlo o iluminátorov Boskoviceckej biblie (1415-1419). Jeden z nich pravdepodobne prinesol tento punc na Žigmundov dvor. S použitím tohto nástroja sa následne stretneme v Krakove a napokon opäť v Prahe – čo naznačuje, že iluminátor sa po víťazstve utrakovistov nad radikálnym krídлом husitov (1434) niekedy okolo 1437 do Prahy vrátil. Potvrdzuje to domnenku, že rozšírenie českých vplyvov v Uhorsku súvisí s husitskými bojmi, ktoré zapríčinili pomerne početnú emigráciu z Čiech do susedných oblastí, medzi ďalším i na Slovensko, alebo do Rakúska.

Hegemonia českého umenia ako inšpiračného zdroja sa tým rozpada. Omnoho viac rakúskych majstrov sa uplatňovalo i v Uhorsku, najmä po Žigmundovej smrti (1437). Komparatívna metóda analýzy motívov puncovania to dokazuje i v prípade dvoch tabúľ so sv. Alžbetou Durínskou a Máriou Magdalénou z Galérie mesta Bratislavu (2. štvrtina 15. stor.). Sú príkladom rakúskeho maliarstva, o čom svedčia rovnaké formy štvorlupienkovej rožinky napr. s ilumináciou antifonára z Univerzitnej knižnice v Grazi.

V druhej polovici 15. storočia – počas vlády Mateja Korvína – boli iluminované posledné dva rukopisy, ktorým je v štúdiu venovaná pozornosť. Ide o tzv. *Missale Posoniense „J“* z Kresťanského múzea v Ostrihome (1478) a ďalší misál, pochádzajúci z Bratislavu, dnes v Batthyaneu v Alba Iulia v Rumunsku. Iluminácie oboch rukopisov so šestlupienkovou roženkou na zlatom podklade nadväzujú na rakúské práce. Autor napokon priomína najskôr v Salzburgu, neskôr i vo Viedni doloženého iluminátora Ulricha Schreiera, ktorého práce mohli priamo dieľensky ovplyvniť rukopis v sedmohradskej knižnici, napokol jeho maliar Matthias Brenner (Prenner), ktorý dvakrát napísal svoje meno na okrajach dvoch stránok, bol pravdepodobne spolupracovníkom Schreiera vo Viedni.

K některým tradičním aspektům triforiové galerie svatovítského chrámu v Praze

Kaliopi CHAMONIKOLASOVÁ, Brno

Portrétní galerie triforia svatovítského chrámu v Praze je považována za jeden z nejoriginálnějších uměleckých činů nejen karlovského umění, ale evropského středověku vůbec. Pro její myšlenku se doposud nepodařilo najít bezprostřední předstupně a také nebyla zřejmě nikde opakována.¹ Proto je důraz na moderní, pokrokové a originální aspekty přirozeně jedním z výrazných a převažujících rysů většiny umělecko-historických referencí. Vyzdvihován je zejména význam podobizen jako důležitého článku v procesu vzniku moderního portrétu, v neobvyklé směsi společnosti, do níž jsou vedle členů královské rodiny a biskupů začleněni také stavitele a ředitelé stavby jsou spařovány humanistické rysy karlovského dvora, popř. individualismu císařovy osobnosti, vyzdvihován je rovněž stupeň tvůrčí emancipace umělce Petra Parléře.² Patrně k nejradikálnější reflexi tohoto „avantgardního“ momentu se zřejmě přiblížil M. V. Schwarz, když o triforiových podobiznách uvažuje v kontextu zaměřeném na bytostně novověký problém „umělec o sobě ve svém díle“.³

Třebaže je takovýto přístup sympatický především svou schopností přiblížit díla minulosti soudobému chápání, je zde současně na místě určitá opatrnost, ke které v souvislosti s parlérskou problematikou vyzýval již G. Schmidt.⁴ Přečeňování tvůrčí geniality umělce a jedinečnosti jeho řešení svádí k tomu, reflektovat umělecké problémy a kvality díla příliš jednostraně v novodobých intencích psychologie autonom-

ní tvůrčí individuality a její zpětné projekce do situace 14. století. Skrze jednostranné spektrum inovace pak pravděpodobně zůstávají podceněny naopak některé tradiční aspekty jako neméně důležité komponenty celého díla. Třebaže i na jejich roli bylo nejednou – i když spíše jen okrajově – upozorněno, nebyla doposud nejen zdopovězena, ba ani položena otázka, zda lze povahu tradičních rysů chápat pouze jako projev historického procesu jako permanentního sváru starého s novým nebo zda by mohlo jít o záměr programový.⁵

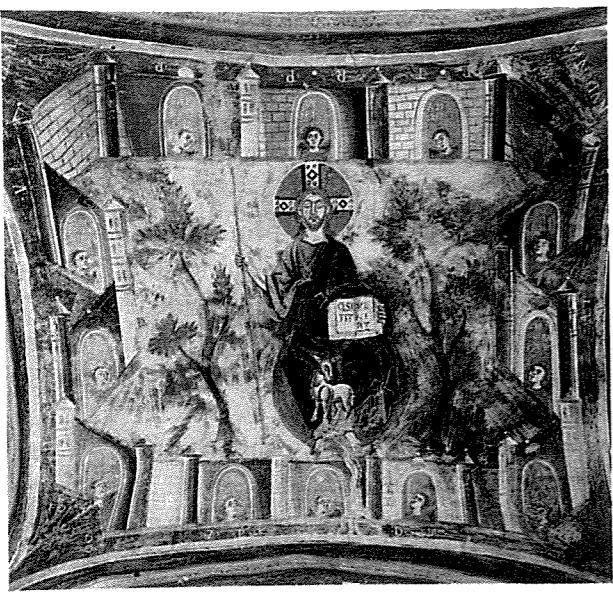
Triforiová galerie je bezesporu pozoruhodná intelektuální a umělecká idea – ve své vizuální a výtvarné koncepci zralá a velmi konkrétní. Vezmeme-li v úvahu, že sochařství jako druh je velmi těsně spojeno s reprezentativní objednávkou (svým sepjetím s reprezentací existujícího rádu ostatně dlouho ospravedlňovalo své bytí), v jeho konkrétní volbě pro úkoly ve vysoce exponovaném sakrálním prostoru – jakým svatovítský chrám bezesporu je – nemůže být patrně mnoho ponecháno náhodě a improvizaci.⁶ V tomto smyslu nelze patrně roli umělce a reálný prostor pro jeho tvůrčí fantazii příliš přečenovat. Triforiové figury – nejsou ve své materiální ani prostorové existenci autonomní, nýbrž pevně svázány s architekturou – musely být plánovány jako součást stavby. Tomu odpovídá (až na výjimku, již je dodatečně osazená podobizna Václava z Radče) technická stránka tohoto konceptu. V polygonu byly již opracované kameny

vsazovány přímo do stavby, u podélných stran snad pouze „v podobě připravených bos“.⁷ Důsledné respektování tohoto postupu nicméně zřetelně svědčí o programovém naplnění předem jasně formulované představy, jejíž intaktní myšlenku nemohou nejspíše narušit ani chronologické argumenty nasvědčující její realizaci v etapách v závislosti na postupu stavby.⁸ Domníváme se, že v této souvislosti má plné oprávnění Homolkův předpoklad, že podobizen muselo být vzhledem k uvedenému postupu již původně plánováno dvacet, nikoliv jen v rozsahu odpovídajícím části polygonu, jak se domníval A. Kutil.⁹ Je-li tento předpoklad správný, měli bychom tedy logicky předpokládat, že pokud byl původní program (vzniklý ještě za života Karlova) dodatečně korigován (v konkrétním obsazení jednotlivých osobnosti, v jejich zamýšleném pořadí a pod.), nemohly být tyto změny se základní ideou nijak v rozporu.¹⁰ Otevřenou a iritující otázkou ovšem stále zůstává – o jakou ideu zde vlastně šlo.¹¹

Třebaže je vcelku pravděpodobné, že se galerie možná již v době vzniku v mnoha ohledech vymykala dobovým konvencím (podle M. V. Schwarze dokonce nepatří k žádnému známému „druhu“ gotické skulptury), domníváme se, že ztěží mohla být uplným novotvarem.¹² Představivost i toho nejgeniálnějšího umělce se rozvíjela v dosahu víceméně kodifikované tradice a existujícího estetického rádu. Podobně byla zřejmě determinována percepční schopnost adresátů díla, ať už jím byl sám císařský objednávatele, privilegovaný okruh duchovních, jímž byl umožněn vstup na triforium, nebo užaslý pohled nevzdělaných laiků schopných zdálky rozpoznat nanejvýš pouze lapidární smysl zobrazení.¹³ O tom, zda byl současný divák těmito skulpturami „spíše znejištěn než osloven“, můžeme dnes pouze spekulovat.¹⁴ Mohli bychom snad jen velmi opatrně předpokládat, že středověký člověk uvažoval v rámci pravidel symbolicko-alegorického rádu, v němž měly jednotlivé obrazové prvky svůj význam a vztah k ostatním na základě

principu subordinace. Jejich smysl ostatně nebyl vnímán doslovně, ale alegoricky, tropologicky, anagogicky pomoci známých konvenčních vztahů a kódů, mezi nimiž se rozvíjel percepční jazyk představ a asociací.¹⁵ Církevní architektura sama byla spojena se specifickou povahou těchto asociací.¹⁶ Zřejmě proto mohly být umělecké inovace do těchto existujících souvislostí „přirozeně“ integrovány. Také idea triforiové galerie je nepochybně projevem, v němž se musí specifickým způsobem odrážet tento svář, který měl na mysli jistě také M. V. Schwarz, když hovoří o „konformismu a insubordinaci“.¹⁷ Ohrazením je jednak závaznost starší zobrazovací tradicí, relativní kontinuita představ a vizuálních myšlenek (kterou se pravděpodobně nikdy nepodaří uspokojivě rekonstruovat) a konkrétní způsob řešení, jemuž je schopen mimořádný umělec vtisknout stopy své individuality. Jinými slovy lze tyto předpoklady vyjádřit vztahem objektivity a subjektivity jak jej pro mentalitu středověku definuje v rovině estetické U. Eco.¹⁸

Jednu z možností přístupu formuloval A. Kutil když poznamenal, že „předstupně pražského cyklu lze snadnější nalézt, vyjdeme-li z jejich formy“.¹⁹ I zde má problém podle mého názoru dva základní aspekty. Jedním je bysta (dimidia figura) jako specifická obrazová kategorie či formální útvar. Pod ni jsou zpravidla zahrnovány v podstatě všechny varianty zobrazení sestávající z hlav, poprsí a poloviční figury.²⁰ V rámci tohoto rozlišení je tedy specifickým formálním druhem, který se sice zříká nesmírně sugestivního výrazového potenciálu mimických gest, nicméně s konfigurací polofigury formálně a do značné míry rovněž genealogicky velmi úzce souvisí. Ve středověku nebyl proces umělecké tvorby spontánní, nýbrž spíše „namáhavým procesem přizpůsobení“, jehož východiskem byl rezervoár imaginací existující skrze smysly přijímané formy.²¹ Také poloviční figura, popř. forma bysta jako její pozměněná verze kumulovala v sobě jistě podobný rezervoár (v terminologii H. Beltinga bychom mohli hovořit o „auře před-



1. Nebeský Jeruzalém, nástěnná malba v San Pietro al Monte v Civale (severní Itálie) z konce 11. stol.

lohy“). Je formálním instrumentem, který koncentroval v příslušných časových souřadnicích různé obsahy a významy a objevuje se pochopitelně v různorodém kontextu často také jako ryze dekorativní prvek v rámci staveb, aniž bychom museli nutně předpokládat určitý ikonografický význam. V případě triforia se nicméně jedná o kontext evidentně symbolický. Ve zvolené obrazové kategorii jsou implicitně absorbovány poukazy na celou její formální a ikonografickou minulost a příslušné významové, popř. symbolické konotace, v jejichž imaginativním radiu byla současníky vnímána a dešifrována (to je také zřejmě jeden z důvodů, proč je spektrum formálních předpokladů pražských podobizen i dnes vymezováno tak široce). Druhým aspektem – jak jsme výše zmínili – je pak vlastní, konkrétní způsob realizace pražských triforiových podobizen (mínime tím ovšem koncepci, nikoliv jejich dílčí autorský rukopis) za nímž lze nejspíše předpokládat tvůrčí invenci Petra Parléře.²² Jinými slovy bychom mohli vztah těchto komponent vyjádřit v pojmech norma a forma.

S první částí problému pravděpodobně souvisí konvence, popř. kompoziční sestava, s druhou umělecká invence (ve středověké terminologii „phantasia“). Domníváme se, že dualitu normy a formy specifickým způsobem odráží ambivalence dvou principů, které se v triforiových bystech patrně projevují a jejichž povahu bychom se mohli pokusit definovat jako protiklad veřejného a privátního. Již v minulosti bylo některými badateli poukázáno na zvláštní rozpor v charakteru podobizen. Zatímco J. Homolka jej chápe jako určité pnutí mezi představou objednatele a způsobem její realizace, G. Schmidt jej spatřuje spíše ve způsobu „čtení“.²³ Na jedné straně jsou pravděpodobně bysty koncipovány pro pohled z dálky (ten je schopen jejich podstatu dešifrovat jen velmi zběžně a mohli bychom říci, že čitelnost byst se omezuje prakticky pouze na řec konvenčního ztrnulého hieratického schematu), na straně druhé jsou uzpůsobeny pro vizuální recepci z bezprostřední blízkosti (bysty jsou individualizovány subtilním pohybem – J. Homolka) a jejich důležitým aspektem je tudíž intimita jako jedna z vlastností privátního obrazu. Mohli bychom tedy skutečně říci, že bysty jsou svou výtvarnou povahou dualistické, i když má tento dualismus nepochybně vnitřní hierarchii. Na jedné straně je prostupuje určitý okázaleslavostní ráz podtržený tradiční distancí (třebaže nemají vysloveně oficiální tón), na straně druhé jsou něčím jako „privatissimem“, jež nemá veřejné publikum a jehož jemnosti lze vnímat pouze z bezprostřední blízkosti, z očí do očí.²⁴

Přijmemeli předpoklad důsledně promyšleného programu (v němž byla obsažena, alespoň základní formální kritéria) a nejsou-li zmíněné vlastnosti z hlediska této formální kategorie zcela immanentní, jsou tyto dva aspekty v koncepci celého programu velmi funkčně a důmyslně využity. Mohli bychom pak ve „dvouvrstveném“ stylistickém organismu svatovítské triforiové galerie předpokládat jak univerzálnější – a domníváme se, že snadněji dekódovatelnou významo-

vou rovinu vymezenou charakterem zakázky a její objektivní motivací (touto komponentou se obracela k širší vrstvě publika), tak současně určitý prostor pro projev individuální vůle, kterou dokázal umělec originálně využít. Zatímco objektivní rovinou bychom označili program, popř. téma, její jedinečnost naproti tomu tkví zřejmě v „topos“, v nezaměnitelnosti a specifickosti místa, kde je program realizován a pochopitelně v osobě autora. Pouze v takto vymezených relacích můžeme – podle našeho soudu – patrně dílu objektivně přiznat individuální uměleckou licenci.

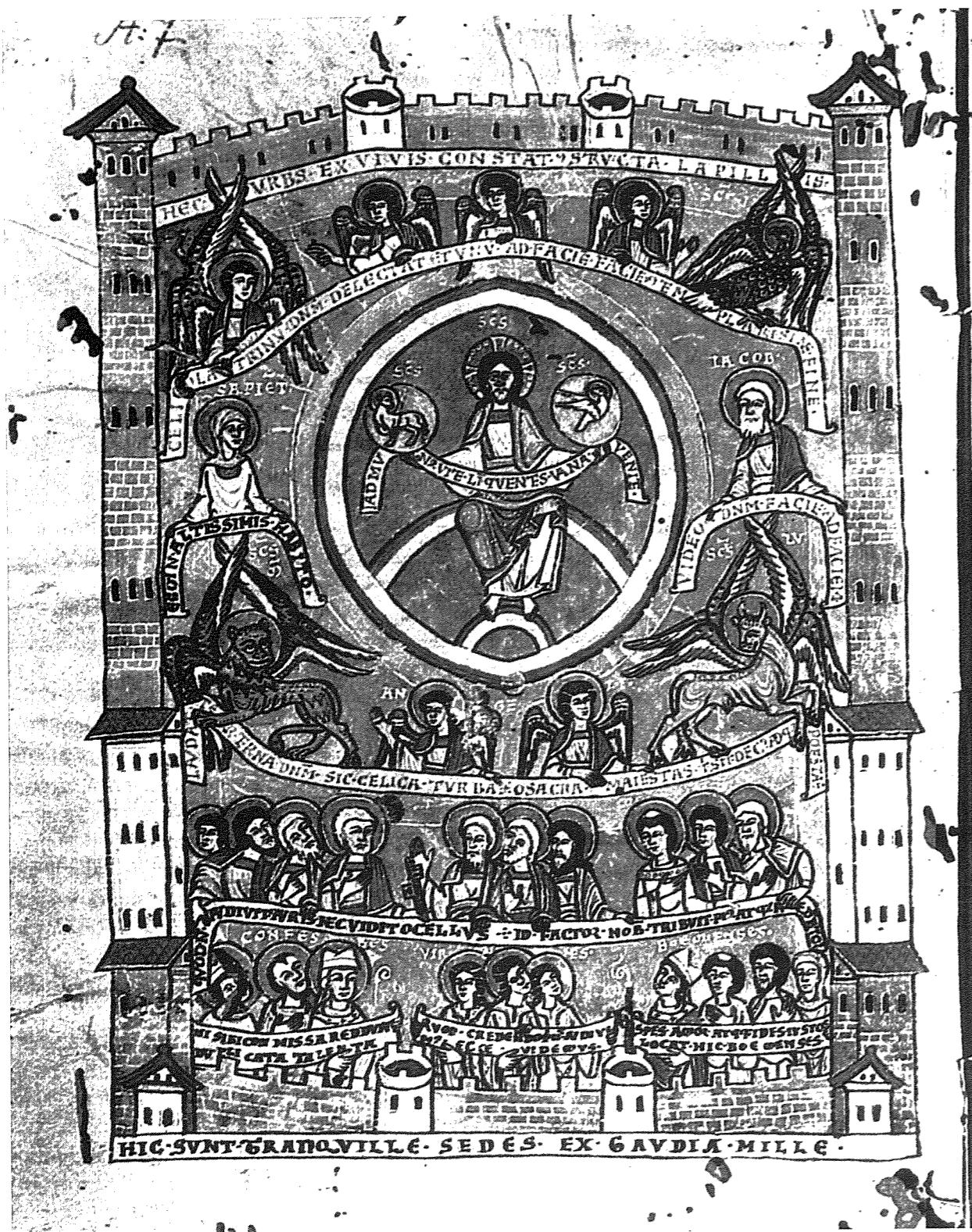
Tento přístup vytváří přinejmenším jak metodologický, tak rovněž teoretický prostor pro analýzu jevu, jímž je rozporná povaha pražských triforiových byst, která – jak jsme již v úvodu zmínili – nemohla zůstat zcela nepovšimnuta. Na jedné straně se zde jistě odráží moderní úsilí o zachycení jedinečnosti zobrazeného (za nejdůslednější výraz tohoto směrování je v tomto smyslu považován Parléřův „autoportrét“ – konsenzus ale neexistuje ani v tomto bodě – o jeho označení za autoportrét např. G. Schmidt silně pochybuje).²⁵ Na straně druhé se zde stále velmi silně uplatňuje hieratická frontalita, ztrnlost a archaismus vlastní formy byst (odkaz na relikváře zde má jistě své opodstatnění) jako starého religiózního tématu, jehož formální rodokmen – spíše než k antické tradici – jakoby však odkazoval spíše ke středověké či byzantské ikoně.

Hledáme-li předpoklady takového pojetí, nelze patrně – vedle jiných diskutovaných alternativ – nevpomenout na východní transpozici tématu. Řešení pražských triforiových byst zdůrazněných ve své majestátní izolaci si, zdá se, podržuje mnoho z původní východní formy (a normy) a její panegyrické a glorifikující významové podstaty, které bylo ostatně již v období raného středověku i na západě velmi dobře rozuměno.²⁶ Kompozice byst byla totiž ve východní tradici vysloveně symbolickou formou a měla symbolické konotace v rámci konvenční-

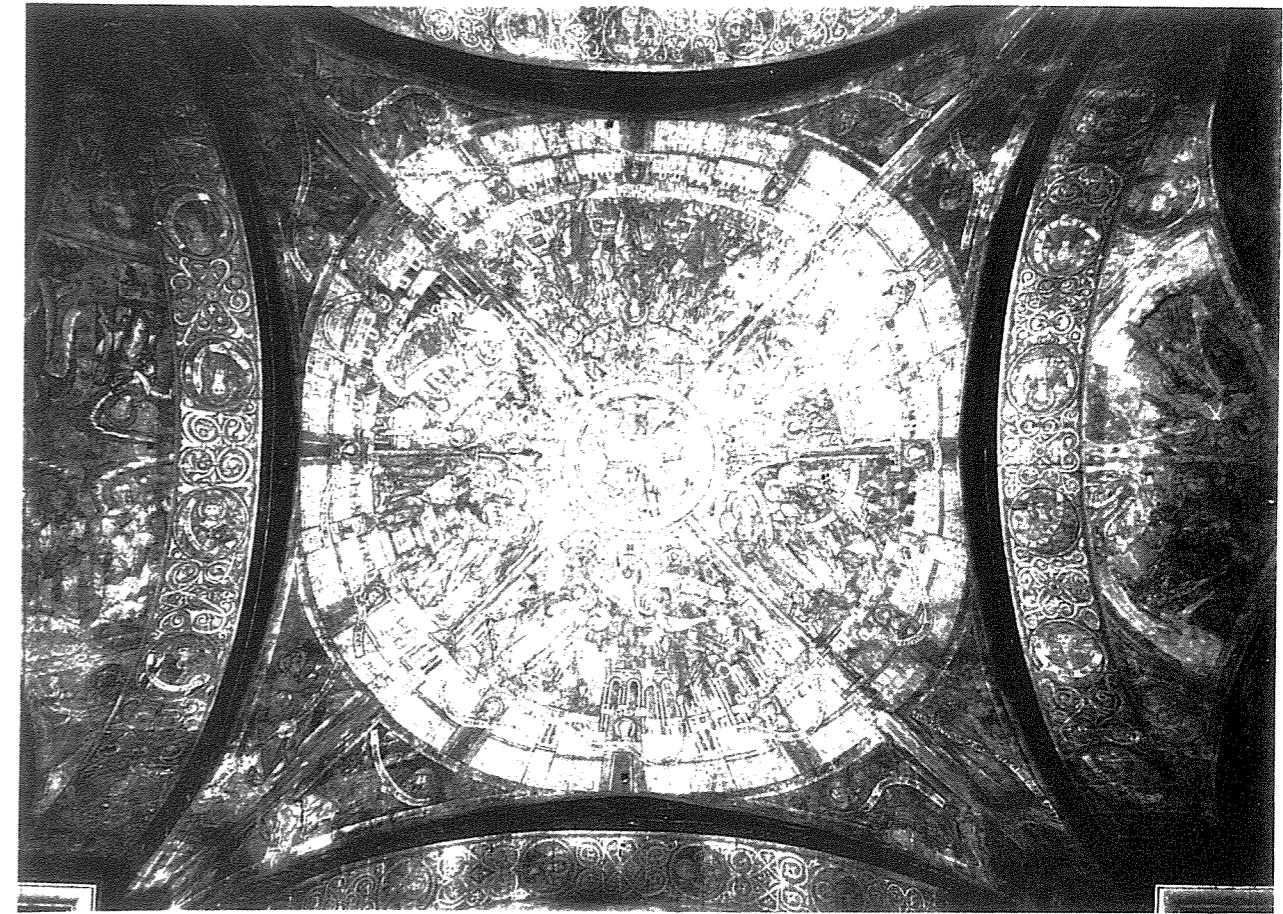
ho způsobu reprezentace. Podobně je také princip frontality považován za římské dědictví, který se asi od konce 4. stol. stále více prosazoval v byzantském umění. Také frontalita byla spojena především s pojetím oficiálního reprezentativního obrazu a bezpochyby zesilovala jeho propagandisticko politický efekt.²⁷ Byla-li zvolena forma, která při pohledu zdálky svými obrysovými konturami evokuje dosti oficiální, přísné hieratické schema, je to zřejmě právě pro tuto vlastnost, která se musela jevit v uvedených souvislostech jako naprostofunkční.

Pokud bychom měli nicméně lapidárně shrnout podstatu koncepcie triforiových byst, jejich programem není nic jiného než bytostně středověký princip adice a variace na jedno téma. I když se jednotlivé bysty liší hloubkou psychologického a fyziognomického prohloubení, vnitřní intenzity, jejich výrazový rejtrík (v tom je většina badatelů zajedno) se rozvíjí v rámci poměrně zřetelně vymezených hranic. To sice dovoluje v některých případech obsáhnout určité individuální a biografické momenty, prakticky se však nejedná o skutečné portréty (s tímto faktorem zřejmě souhlasí i velmi „individualisticky“ zaměřený M. V. Schwarz), ale o idealizovanou a typizovanou formu stylizace.²⁸ V podstatě bychom na ně mohli aplikovat hodnocení, jež použil Sauerländer v případě figur Naumburského chóru, že je to projev dvorské stylizace, nikoliv umělecké exprese.²⁹ Ostatně je pravděpodobné, že v mnoha případech – přinejmenším v případě Karlově a dalších členů jeho rodiny – byla podoba kodifikována prostřednictvím starších existujících vyobrazení.

V problematice geneze byst svatovítského triforia byly doposud zvažovány tyto nejdůležitější inspirační složky: starší genealogické cykly (v Čechách i mimo toto území – zejména nedochovaný lucemburský rodokmen, obrazy Teodorikovy na Karlštejně atd.), tradice katedrální architektonické konzolové byst (Freiburg) a typ osattkové – relikviářové byst. Předpoklady pražské galerie byly dále hledány v cyklech anglických



2. Celostranná miniatura Božího města v rukopisu Augustinova spisu *De civitate Dei* ve vlastnictví kapitulní knihovny v Praze (kolem r. 1200)



3. Nebeský Jeruzalém, nástěnná malba klenby bývalého dolnosaského kolegiátního kostela sv. Blasia v Braunschweigu z druhé třetiny 13. stol.

katedrál (Bristol, Exeter, Saint Albans, Ely), jsou předpokládány vlivy francouzské, zvláště znalost francouzských, panovnicko- a dynasticko-reprezentativních podobizen a konečně sporadicky jsou zmínovány vlivy italské (někdy jako filtr zprostředkovávající antickou tradici) a konečně možnosti přímé antické inspirace.³⁰

Pro každou z hypotéz hovoří mnohá pro i proti, mimoto je pravděpodobné, že se svatovítské bysty neodvolávají pouze na jedený zdroj. Nejpřitažlivější jsou skutečně analogie v reliquiářových formách (k této verzi se naposledy přiklonil také M. V. Schwarz).³¹ Triforiové bysty však nejsou trojrozměrné útvary, nýbrž vysoké

reliéfy neoddělitelně svázané se stavbou a je tudíž otázkou, zda bychom jejich zdroje neměli hledat opravdu spíše mezi kategoriemi architektonické skulptury. Konzolové bysty – jako jedna z možností – se ukazují velmi inspirativní zvláště z hlediska sekulárních, portrétních aspektů svatovítských zobrazení (jejich zdroje označuje M. V. Schwarz právem za dvorské).³² Za mimořádně závažný rys pražské galerie nicméně považujeme její situování nad průchody, což podle našeho soudu předpokládá ještě další inspirační zdroje.³³ Kompozice byst ve spojení s architekturou a konfigurací průchodů (dveří) nepochyběně evokuje (vedle sakrálně symbolického smys-

lu) také triumfální a reprezentativní konotace (tato formulace je běžná v byzantské imperiální ikonografii).³⁴ Poloviční figury v symbioze s architekturou (pochopitelně Kristem a světci počínají) byly adaptovány a umístovány do tympanonů nad parapet dveří – nad průchod, do lumeny portálu (to bylo mimořádně čestné místo). To je prvek známý zvláště v románské umělecké tradici 12. a 13. století, kam byl patrně přenesen zvláště pod vlivem byzantských zobrazení. Jejich afirmativní efekt spočíval ve vyvolání dojmu dívání se dolů.³⁵ V podstatě analogicky bývá vyjádřen i odlišný „sociální status“ zobrazených, když je tatáž formální konfigurace používána také v sekulárním „portrétním“ umění.³⁶ Velmi výstižně nazval K. M. Swoboda umístění triforiových figur jako „vznášení“, evokované právě zdánlivě „neobvyklým“ situováním nad průchody dveří, které byly – jak známo – v 19. století ze statických důvodů zazděny.³⁷ Ve 14. století se zdá být taková forma tympanonů překonaná. Že zde světské figury převzaly místo svatých je prvek, který byl nejspíše podmíněn specifickým programem, jsme si však jisti, že i v rámci tohoto programu musel být vstup laiků mezi okruh vyvolených naprostě legitimní.³⁸

Reminiscencí na charakter portálové skulptury může být nejen mírně konkávní pozadí za jednotlivými figurami vyjádřené formou oblouků (v polygonu tuto funkci zastupuje vlastní prohnutí stěny), ale především komplexní aranžmá akcentující právě komunikační funkci celé architektonické sestavy rozvíjející se podél obvodových zdí triforia. Reminiscencí na portálovou konstrukci bychom mohli patrně považovat také např. vimperky horního trifora.

Motiv brány, dveří jako určitého klíče k interpretaci programu triforia zřejmě stojí za bližší pozornost. Třebaže pro podobné sestavy nemáme v sochařském oboru zřejmě analogie, neměli bychom kapitulovat před možností hledat určité předstupně programu v jiných výtvarných médiích. Příkladem může být např. nástěnná malba v San Pietro al Monte v Civale (severní

Itálie) z konce 11. stol., kde je v obloukových výklencích symbolicky znázorněných kamených hradeb Nebeského města zobrazeno (ve formě byst), dvanáct zástupců kmene izraelského.³⁹ Důležitý je ovšem jejich způsob interpretace odkazující jejich prostřednictvím k reprezentaci všech národů – někdy nesou tato vyobrazení také jména hlavních ctností.⁴⁰ Podobné souvislosti dokládá zřejmě také známá celostranná miniatura Augustinova spisu *De civitate Dei* ve vlastnictví kapitulní knihovny v Praze (kolem r. 1200) obsahující rovněž vyobrazení Božího města. Také zde je společnost vyvolených sestavena podle specifického klíče, který překvapuje zvláštní mírou tolerance a originalitu řešení. Mezi řadou světců jsou vpravo dole vyobrazeny čtyři figury bez svatozáře – a sice biskup, kněz, muž a žena, kteří jsou vzhledem k nápisu „Boemienses“ označováni za zástupce Čechů.⁴¹ Snad bychom mohli tento prvek chápat jako určitý legitimní precedens „sociálního rozpětí“ (G. Schmidt) osobnosti aspirujících na povznesení mezi společenství vyvolených. Oblíbenost podobných sestav v románském nástěnném malířství dokládá např. také nástěnná malba vize nebeského města na klenbě bývalého dolnosaského kolegiátního kostela sv. Blasie v Brunšviku z druhé třetiny 13. stol. Také zde se po obvodu hradeb v nadpraží dvanácti bran objevuje dvanáct podobně koncipovaných byst jako symbolických obyvatel tohoto ideálního města.⁴²

Jsou-li naznačené souvislosti opodstatněné, představovala by svatovítská triforiová galerie nanejvýš osobitý způsob prostorově inscenované transpozice představy Božího města – Nebeského Jeruzaléma (jak to velmi citlivě předznačil K. M. Swoboda) – tématu v karlovském umění neobyčejně oblíbeného (Svatováclavská kaple, Nové Město Pražské atd.).⁴³ Prvky inovace by pak měly legitimní povahu danou prostřednictvím tradice a její kontinuity. V úvodu nadhodenou otázkou týkající se charakteru tradičních aspektů pražské galerie pak bude patrně třeba

interpretovat jako součást širšího fenoménu karlovské kultury, jímž jsou její retrospektivní tendence.

POZNÁMKY

- [1] HOMOLKA, J.: *Praha – Veitsdom, Büstenzyklus im Unteren Triforium*. In: Die Parler und der Schöne Stil. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Köln 1978, Bd. 2, s. 655. – Naposledy na tuto skutečnost upozornil HLOBIL, I.: *Katedrála sv. Vita v Praze*. Praha 1994, s. 80-81; zde také přehled literatury a shrnutí problematiky na stávajícím stupni poznání. Také A. REINLE (heslo: *Büste*, In: Lexikon des Mittelalters, II. München – Zürich 1983, s. 1156) referuje o triforiových bystách jako „bez předlohy a následovníků“.
- [2] Při obrovském rozsahu literatury jmenujeme z hlediska našeho zorného úhlu pouze následující: HOMOLKA, J.: *Sochařství*. In: Praha středověká. Praha 1983, s. 398; – tentýž: *Ikonografie katedrály sv. Vita v Praze*. Umění, 26, 1978, s. 569; – J. KRÁSA, v doslovu k: *Karel IV. Vlastní životopis*, s. 206 (o portrétním aspektu). – Naposledy HLOBIL, c. d. (v pozn.1), s. 82-83.
- [3] SCHWARZ, M. V.: *Peter Parler im Veitsdom. Neue Überlegungen zum Prager Büstenzyklus*. In: Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Herziana, Rom 1989 (Matthias Winner, ed.), s. 55-84.
- [4] SCHMIDT, G.: *Peter und Heinrich IV. Parler*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 23, 1970, s. 108-153 (otiskeno rovněž v: *Gotische Bildwerke und ihre Meister*. Wien – Köln – Weimar 1992, zvl. s. 177-179)
- [5] Zvláště HOMOLKA, J.: *Ikonografie katedrály sv. Vita v Praze*. Umění, 26, 1978, s. 569 hovoří o spojení rysů tradičních a nových. Také I. HLOBIL ve své poslední syntéze (c. d. v pozn.1, s. 82-83) musel konstatovat, že vedle směřování k individualistické podobizně je v triforiových poprsích přítomna i protichůdná tendence k idealizaci a typičnosti.
- [6] Na specifickost sochařství jako média v poslední době poukázal např. DECKER, B.: *Das Ende des Mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers*. Bamberg 1985, s. 58.
- [7] Poprvé OPITZ, J.: *Sochařství v Čechách za doby Lucemburků*. Praha 1935, s. 74. – K tomuto technologickému argumentu se kloní také J. HOMOLKA (c. d. v pozn.5, s. 569) a I. HLOBIL (c. d. v pozn.1, s. 83-84).
- [8] K tomu naposledy a podrobň HLOBIL, c. d. (v pozn.1), s. 80-89.
- [9] Máme na mysli zejména A. Katalův názor, zda původní program nepočítal jen s bystami královské rodiny a zda k jejímu rozšíření nedošlo až po smrti císaře. – KUTAL, A.: *České gotické sochařství 1350-1450*. Praha 1962, s. 46-48 a 178. – K tomuto bodu viz: HOMOLKA, c. d. (v pozn.5), s. 569 a také pozn. 42 na s. 575. – Také HAUSER, R.: *Zu Auftrag, Programm und Büstenzyklus des Prager Domchores*. Zeitschrift für Kunstgeschichte, 34, 1971, s. 23 se klonil k této redukování myšlence programu.
- [10] O existenci „programu“ panuje vcelku shoda. – K tomu zejména HOMOLKA (c. d. v pozn.1, s. 613) předpokládá již r. 1373 existenci „intaktního myšlenkového celku polygonu“. Podobně před ním již SWOBODA, K. M.: *Peter Parler. Der Baukünstler und Bildhauer*. Wien 1940, s. 32. Tamtéž (zvl. s. 34-35) k otázce změn původního programu. – K tomu rovněž BIRNBÄUM, V.: *K datování portrétní galerie v triforiu chrámu svatovítského*. In: Listy z dějin umění. Praha 1947, s. 124 a dále. – HOMOLKA, c. d. (v pozn.5), pozn. 42 na s. 575, s odkazy na literaturu. – Ideové propojení obou triforii bylo však znovu relativizováno M. V. Schwarzem, který považuje za málo pravděpodobné, „dass eine solche Beziehung intendiert war“. – SCHWARZ, c. d. (v pozn.2), s. 56, pozn. 3.
- [11] Současná interpretace se v základu opírá o teorii K. M. Swobody, který se zde odvolává na v podstatě tradiční středověké (ale stejně tak dobré karolinské, popř. východní byzantské) vertikální trojstupňové schema s významovým těžištěm v polygonu (v karlovském umění ostatně „obecně platné“) symbolizující přemyslovskou dynastickou minulost v přízemí (náhrobky předchůdců), přemyslovsko-lucemburskou přítomnost (popř. budoucnost) posvěcenou Kristem, P. Marií a českými patrony (tudíž nejvyšší úrovni nebeskou). Triforium je přitom ve Swobodově „jemnějším“ terminologickém pojednání přechodná zóna mezi světem živých a světelným proskleným prostorem sféry nadzemské – „nebeského města“. – SWOBODA, c. d. (v pozn.10), s. 32.
- [12] SCHWARZ, c. d. (v pozn.2), s. 61
- [13] SCHMIDT, c. d. (v pozn.4), s. 221, pozn. 221 upozornil na skutečnost, že pohledem z lodi prakticky nelze jednotlivé figury identifikovat.
- [14] SCHWARZ, c. d. (v pozn.2), s. 61
- [15] Instruktivní představu poskytuje zejména psychologie sv. Augustina, rozlišující tři druhy lidského zraku: tělesný, spirituální a intelektuální. Ztímco tělesný je záležitostí očí, spirituální vize může spočívat v rozpoznávání na objekty, které nemusí být přítomny v momentě percepce (nebo ve vybavování představ podnícené verbálním líčením) a konečně intelektuální vize spočívá ve vnímání abstraktních skutečností (ctnost a pod.). – Viz RINGBOM, S.: *Icon to Narrative. The Rise of the dramatic close-up in fifteen-century devotional Painting*. Åbo 1965, s. 15-17.
- [16] BUCHSEL, M.: *Ecclesiae symbolorum cursus completus*. Städels-Jahrbuch, 9, 1983, s. 69-87

- [17] SCHWARZ, c. d. (v pozn.2), s. 71
- [18] ECO, U.: *Kunst und Schönheit im Mittelalter*. Mailand 1987 (německé vydání München 1993, s. 116-120).
- [19] KUTAL, A.: *Z novější literatury o parlérovském sochařství*. Umění, 22, 1974, s. 418
- [20] WESSEL, K., in: *Lexikon des Mittelalters, II*. München – Zürich 1983, s. 1155-1159 (heslo *Büste*)
- [21] ECO, c. d. (v pozn.18), s. 173
- [22] Problematických otázek umělecké invence a rukopisu v kontextu parlérovské hutí se dotkl SCHMIDT, c. d. (v pozn.4), s. 178-179. Za vhodnější považuje „...im Bereich der Hütte nach den Auswirkungen einer ganz bestimmten schöpferischen Potenz, nach den Manifestationen eines unverwechselbar individuellen Künstlertums zu suchen“.
- [23] HOMOLKA, c. d. (v pozn.1), s. 655; – SCHMIDT, c. d. (v pozn.4), s. 221
- [24] HOMOLKA (tamtéž, s. 655) hovoří o přímém empirickém vztahu mezi uměleckým dílem a divákem.
- [25] SCHMIDT, c. d. (v pozn.4), s. 227
- [26] Nikoliv náhodou J. HOMOLKA (c. d. v pozn.5, s. 570) poukazuje na to, že „... základní koncepce bust abstrahující od jedinečného a náhodného a akcentující lehký úsměv, má vizuálně zpřítomňovat právě ono věčné“.
- [27] K tomu viz: BUDDE, L.: *Die Entstehung des antiken Repräsentationsbildes*. Berlin 1954; – WESSEL, K.: Artikel *Frontalität*. In: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Stuttgart 1966, II, s. 586-593; – Dále RINGBOM, c. d. (v pozn.15), zvl. s. 39-52; – FRITZ, R.: *Das Halbfigurenbild in der Westdeutschen Tafelmalerei um 1400 (Ein Versuch über Herkunft und Deutung)*. Zeitschrift für Kunsthistorische Wissenschaften, 5, 1951, s. 161-178.
- [28] SCHWARZ, c. d. (v pozn.3), s. 42
- [29] SAUERLÄNDER, W.: *Die Naumburger Stifterfiguren. Rückblick und Fragen*. In: Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur. Kat. výstavy, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart 1977, s. 197.
- [30] Kromě vyše citované literatury J. Homolky, G. Schmidta a dalších viz: ke genealogickým cyklům – DVORÁKOVÁ, V.: *Karlštejn a dvorské malířství doby Karla IV*. In: *Dějiny českého výtvarného umění I/1*. Praha 1984, s. 311; – K francouzskému malířství: PÄCHT, O.: *The Avignon Diptych and its Eastern Ancestry*. In: *De artibus opuscula in Honor of E. Panofsky*. New York 1961; – Anglické zdroje: HAUSER, c. d. (v pozn.9); – K antickým zdrojům: STEJSKAL, K.: *Eléments antiquisants dans les sculptures provenants du chantier de Pierre Parléř*. Umění, 20, 1972, s. 234 a dále ale před ním již PAATZ, W.: *Die Kunst der Renaissance in Italien*, 1953, s. 96.
- [31] SCHWARZ, c. d. (v pozn.4), s. 62-66
- [32] HOMOLKA (c. d. v pozn.2, s. 408) vidí přínos P. Parléře v sochařském řešení typu busty, v umístění busty v triforium a ve vytvoření moderního portrétu. – SCHWARZ (c. d. v pozn.4, s. 62-66) považuje dvorské zdroje portrétních tendencí pražské skupiny málo slučitelné s myšlenkou jejich umístění v chóru kostela, proto se kloní – jako k pravděpodobnějším předpokladům – k reliquiářovým bustám.
- [33] K ikonografii např. MEISSNER, G.: *Tore und Türme in Europa*. Leipzig 1972. Uvažujeme-li o umístění nad průchody v souvislostech románské obrazové tradice, vnučuje se otázka, zda bychom jej nemohli chápout za prvek, jehož významové asociace se dotýkají symboliky bran, svatých dveří – „porta della sacra“.
- [34] RINGBOM, c. d. (v pozn.15), s. 42
- [35] K tomu např. ANDALORA, M.: *Polarità bizantina, polarità romane nelle piture di Grottaferrata*. In: *Italian Church decoration of the Middle Ages and early Renaissance*. Bologna 1969
- [36] RINGBOM, c. d. (v pozn.15), s. 45
- [37] SWOBODA, c. d. (v pozn.10), s. 153
- [38] SCHMIDT, c. d. (v pozn.4), s. 221-222, ostatně uvádí další příklady nasvědčující tomu, že pokusy o včlenění přinejmenším neurozených osob a osobnosti, které nesouvisí bezprostředně s donací, byly tehdy častější.
- [39] DEMUS, O.: *Romanische Wandmalerei*. München 1968, obr. 12/I
- [40] BÜCHSEL, c. d. (v pozn.16), s. 84
- [41] MAŠÍN, J.: *Románské malířství*. In: *Dějiny českého výtvarného umění*. Od počátků do konce středověku, I/1, Praha 1984, s. 111; – STEJSKAL, c. d. (v pozn.2), s. 138; zde s odkazy na další literaturu.
- [42] DEMUS, c. d. (v pozn.39), obr. 220, text s. 194-195.
- [43] Viz naši poznámku 11.

Foto: archiv autorky (1-3)

To some traditional aspects of the triforium gallery of St. Vitus's Cathedral in Prague

(Summary)

The triforium of St. Vitus's Cathedral in Prague is one of the most original medieval architectural monuments in the historic Czech Lands. Its origin (between 1374-1385) connected with the personality of the Holy Roman Emperor Charles IV. of the House of Luxembourg and the builder and sculptor of the Prague Cathedral, Peter Parler.

In general the progressive features of the Prague triforium, opening to road to modern European portrait are emphasised. But equally important are also its traditional, archaic, or definitely retrospective trends. On the one side it reflects the modern efforts to catch the unique character of the portrayed person, while on the other we still see the traditional hieratic frontality, the rigidity and archaism of the form proper of the bust as an ancient religious topic, whose formal genealogical tree does not seem to grow from the Antiquity, it is rather related to a medieval or Byzantine icon. We have to add to it the ambivalence of the public and private aspects: its view from distance (the stiff hieratic scheme) and the close view (intimacy, as one of the characteristic features of the private portray).

The problems has two basic aspects. One of them is the bust (or half figure) as a specific form of sculpture absorbing the reflections to its entire formal and iconographic past, and the respective semantic or symbolic connotations. The second aspect is the proper, concrete way of realising the portraits of the Prague triforium, in the background of which we can expect the creative invention of Peter Parler.

The half-figures (naturally beginning with the sculpture of Jesus Christ and the saints) were adapted to, and located in the tympanums, above the parapets of doors – above the passageway, in the lunette of a portal (which was a place of extraordinary honour). This element is especially well-known in the Romanesque artistic tradition. Its affirmative effect consisted in the evocation of the above figures by looking at them from above.

In this respect the research opens – in my opinion – a relatively broad area for interpretation (e.g. the contingent relation between the composition of the triforium with the motif and symbolic of the architectural messages – gates, and between the pictorial formation of the Celestial Jerusalems, abounding namely in the Romanesque wall paintings). It seems that the group of sculptural „portraits“ of saints in the external triforium might had been freely inspired (in a special spatial transposition) by a composition of the Celestial Jerusalem, a favourite motif of the Caroline art. Some interesting examples can also be found in the Czech environment on the full-page miniature of St. Augustine's „De civitate Dei“, from about 1200, now at St. Vitus's Chapter Library in Prague.

It seems, that it will be necessary to reassess namely to approach to the art-history interpretation of the triforium in St. Vitus's Cathedral. We would probably face yet another if the concrete manifestations of the important phenomenon of the Czech Court culture – of its retrospective historising trends.

This project has been supported by the Research Support Scheme of the Central European University.

Petr Parlér versus Matyáš z Arrasu v pražské katedrále sv. Víta

Klára BENEŠOVSKÁ, Praha

V roce 1978, v rámci oslav 600. výročí úmrtí Karla IV., byla v průběhu vědeckých konferencí v Praze a v Kolíně nad Rýnem, v literatuře české i v katalogu parlérovské kolínské výstavy znova otevřena otázka autorství gotické kaple sv. Václava v katedrále sv. Víta a v souvislosti s tím také otázka autorství hvězdové klenby s visutým svorníkem ve východním poli sakristie. Na to se vázaly logicky ještě otázky další: nakolik a jakým způsobem mohl Matyáš z Arrasu, první mistr katedrální pražské hutí v l. 1342-1352, ovlivnit svého nástupce Petra Parléře, který jej nahradil ve vedení hutí od r. 1356 a jakým způsobem stavba pokračovala v době „bezvládí“ v letech 1352-1356?¹

Jaromír Homolka, jenž se podrobně zabýval ikonografií katedrály sv. Víta, upozornil na skutečnost, že svatováclavská kaple v románské bazilice mohla být vzhledem k mimořádnému významu svatováclavského kultu v Karlově ideovém a politickém programu stavebně upravena již koncem čtyřicátých let.² Dobroslav Líbal s odvoláním na tento názor pak naznačil, že kaple svatováclavská vyrostla ve dvou stavebních etapách, přičemž její první etapa je dílem Matyášovým a že rovněž vzorec východního pole klenby sakristie byl navržen již před nástupem Petra Parléře.³ Tento názor vzápětí rozšířil v tom smyslu, že východní stěna sakristie se zapuštěnými články, nemající nic společného s Matyášem, je asi dílem člena první hutí, který po smrti Matyášově vystřídal uniformní Matyášovu tvor-

bu snahou o uměleckou spekulaci.⁴ Klenební konsoly východního pole sakristie včetně výběhu žeber přisoudil Matyášově hutí také Jan Muk, aniž by zpochybnil Parléřovu účast na dokončení klenby s visutým svorníkem.⁵ D. Líbal se vrátil k otázce této „poslední“ práce Maytášovy hutí v katedrále ještě několikrát. V publikaci o středověké Praze v r. 1983 opakoval, že klenba východního pole sakristie byla navržena hutí první a že západní pole sakristie se čtyřmi křížovými klenbami a visutým svorníkem předjímalо klenbu svatováclavské kaple. Za dílo Matyášovo označil také návrh západní stěny svatováclavské kaple.⁶

V Dějinách českého výtvarného umění znovu potvrdil, že Matyáš z Arrasu byl autorem první etapy svatováclavské kaple, „umístěné zprvu samostatně vně rozestavěné části katedrály“, přičemž naznačil, že do této první etapy zahrnuje i založení klenebních přípor, tzn. i návrh síťové klenby.⁷ V české literatuře na to reagoval Jakub Vítovský: Matyášovu účast na stavbě svatováclavské kaple vyloučil na základě systematického průzkumu kamenických značek.⁸ Jejich výskyt totiž jasně dokazuje, že kaple byla od základu stavěna až hutí Petra Parléře současně s prostory na ni navazujícími.

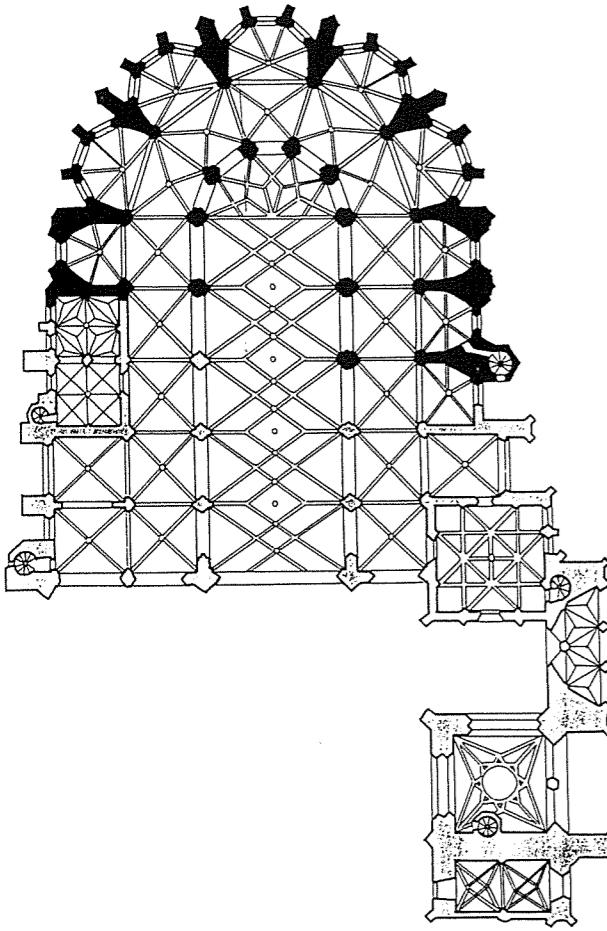
J. Vítovský formuloval rovněž jasně názor o svébytné činnosti anonymního mistra zřejmě českého původu, který vedl svatovítskou hutí v l. 1352-1356, dostavěl Matyášem navržené kaple a sám projektoval hvězdovou klenbu východní-

ho pole v sakristii.⁹ Proto se na východní stěně v přízemí i v patře objevují typy konsol, jinde v katedrále neužívané, zato velmi rozšířené v české architektuře první poloviny 14. století – konsola ostruhová a konsola posazená na přízední podložce. Naznačil i možnost podílu tohoto mistra na stavbě hradu Laufu u Norimberka a hradu Karlštejna.

R. 1994 jsem upozornila na anglicko-českém sympoziu Uměleckohistorické společnosti,¹⁰ že celé „nedorozumění“ stran Matyáše z Arrasu coby autora svatováclavské kaple, oživené v literatuře posledních let, vzniklo jen opomenutím jednoznačných důkazů o autorství Petra Parléře, zveřejněných K. Hilbertem ihned po restaurování kaple v l. 1910-1911¹¹ a současně též A. Podlahou¹² a oběma znovu ve Svatováclavském sborníku v r. 1934.¹³ Tyto články měly definitivně uzavřít vleké spory o starším původu kaple, zahájené J. Krannerem (stavitel dómu v l. 1862-1871) a trvající i přes důkazy, dané rozbořem tvarosloví hutě Matyáše z Arrasu a Petra Parléře a výskytem kamenických značek jejich hutí v Soupisu z r. 1906.¹⁴ Celou anabázi kolem stáří kaple shrnul v r. 1960 znova velmi podrobně Viktor Kotrba, který opětovně poukázal na nezvratné důkazy Hilbertovy.¹⁵ D. Líbal přehodnotil své předešlé názory roku 1991 při stavebně-historickém průzkumu katedrály, kdy měl k dispozici zpracovaný archivních pramenů a literatury P. Zahradníkem.¹⁶ V článku z r. 1995 konečně přihlédl ke Kotrbové podrobné studii o svatováclavské kapli a přijal i Vítovského důkazy, nicméně trvá dál na „jednoznačně heterogenním vztahu kaple a přilehlých částí chrámu“, tedy i na dočasné samostatné existenci kaple. Místo i rozloha kaple jsou podle něj dílem Matyášovým, kterému se musel Parlér přizpůsobit, když stavěl kapli v předstihu před ostatními jako své první dílo v katedrále.¹⁷ Jako důkaz dočasně samostatné existence kaple opakují se tu argumenty z r. 1978,¹⁸ t.j. nesvázání pilíře arkády sousedního ochozu se stěnou kaple, mírné vybočení severní stěny kaple, disharmonický vztah severního okna kaple a žebra klenby

ochozu. To vše je ale vysvětlitelné postupem novostavby katedrály v těchto místech: kaple byla stavěna současně se Zlatou branou na místě zbořené východní části jižní lodi basiliky, části východního chóru a krypty, zatímco severníapsida basiliky byla zbořena až k r. 1369. Teprve tehdy mohla být dostavěna tato část ochozu a stavebně připojena ke kapli. Současně s přízedním pilířem arkády byl proveden i severní portál kaple.¹⁹ Stejně tak se musela huť vyrovnat se zapojením již stojící kaple do konstrukce východní stěny příčné lodi až ve chvíli, kdy do této výše dospěla. Řešila to vyklenutím odlehčujícího pasu nad klenbou svatováclavské kaple, na který se těžila stěny přenášela.²⁰ Veškeré konstrukční „nesrovnalosti“ kolem svatováclavské kaple a ve vztahu kaple a okolní stavby jsou vysvětlitelné jedině tím, že kaple byla nutně řešena do značné míry jako samostatná architektura, i když ne důsledně. Tam, kde to bylo možné (východní partie Zlaté brány, vnější zeď Martinické kaple), byla stavěna v souvislosti s okolní stavbou; kde to možné nebylo, byla stavba chóru a zdí příčné lodi připojena ke stojící kapli dodatečně. Podstatná je otázka, proč byla kaple řešena jako do značné míry samostatný architektonický celek – a na to odpovíděl již V. Kotrba v r. 1960 a znova J. Homolka roku 1978. Byla to její vyjímečná pozice v Karlově ikonografické a ideové koncepci celé katedrály (kde kaple jako nádherná reliktviářová skříň nad původním hrobem mučedníka – ústřední svatyně chrámu, byla současně místem uložení české koruny, darované svatému Václavovi, s nezastupitelnou rolí v korunovačním obřadu, propojena s korunní komorou), která si vynutila její specifickou architektonickou formu a také způsob jejího řešení směrem „zevnějšek navenek“, s nimiž se musela okolní stavba vyrovnávat, nikoli pouhý fakt, že byla kaple stavěna v předstihu. Z tohoto hlediska je podiv nad řadou „nepravidelností a netradičních postupů“ víceméně zbytečný.²¹

Pokud jde o podíl Matyáše na její stavbě, je třeba si uvědomit, že on a jeho huť stáli za stavbou nádherného náhrobu sv. Václava, zřízeného ještě



1. Praha, gotický chrám sv. Víta (Kreslil P. Chotěbor)

ve staré kapli při basilice. Díky nálezu nápisové destičky v místě pohřbu víme, že v r. 1348 nechal Karel IV. postavit v původní kapli sv. Václava nový náhrobek, který byl již obložen zlatem a zdoben drahými kameny, vkládanými do jímek. Jen způsob zlacení byl jiný než v r. 1370 – zlato bylo pochládáno přímo na hladký povrch, nikoli do spár s vlačenými ornamenty, které byly teprve zlaceny.²² K tomuto náhrobu z r. 1348 musíme vztahovat všechny zprávy z kronik i z chrámových inventářů, týkající se výzdoby hrobu sv. Václava až do r. 1366, kdy byla hutí Petra Parléře v nově postavené kapli zbudována nová větší pískovcováumba, s oltářní mensou při její západní straně.

Matyáš z Arrasu musel mít pro svého královského stavebníka připraveny návrhy na celek stavby a patrně i na kapli svatováclavskou. Ale není pravděpodobné, že by již jeho huf začala kapli stavět, jak se D. Líbal domnívá na základě odlišného základového zdiva.²³ Její práce se začala před dosud stojící románskou basilikou; ta stále ještě plnila svoji funkci. Nebylo možné zbořit předem podstatnou část její východní části včetně tak exponovaného místa, jakým byla kaple sv. Václava jen proto, aby byly vyzděny základy pro kapli a čekat na nové vedení hutí. Navíc nás zpravují inventáře chrámového pokladu a kroniky v průběhu padesátých let o stálé péči o výzdobu náhrobu svatého Václava v ní,²⁴ což by nebylo možné, kdyby se zde začalo stavět buď těsně po smrti prvního mistra († 1352) nebo hned po příchodu Petra Parléře do Prahy v r. 1356.²⁵ Stavět se zde začalo až ve chvíli, kdy byl zajištěn plynulý chod nové hutí podle schválených plánů a kdy bylo možné přenést liturgické obřady do nového chóru. A to lze předpokládat až po vysvěcení hlavního oltáře, doloženém k r. 1365.²⁶ Kaple je jednotným dílem Petra Parléře a jeho hutí, i když nelze vyloučit vliv starších návrhů Matyášových, bohužel nedochovaných.

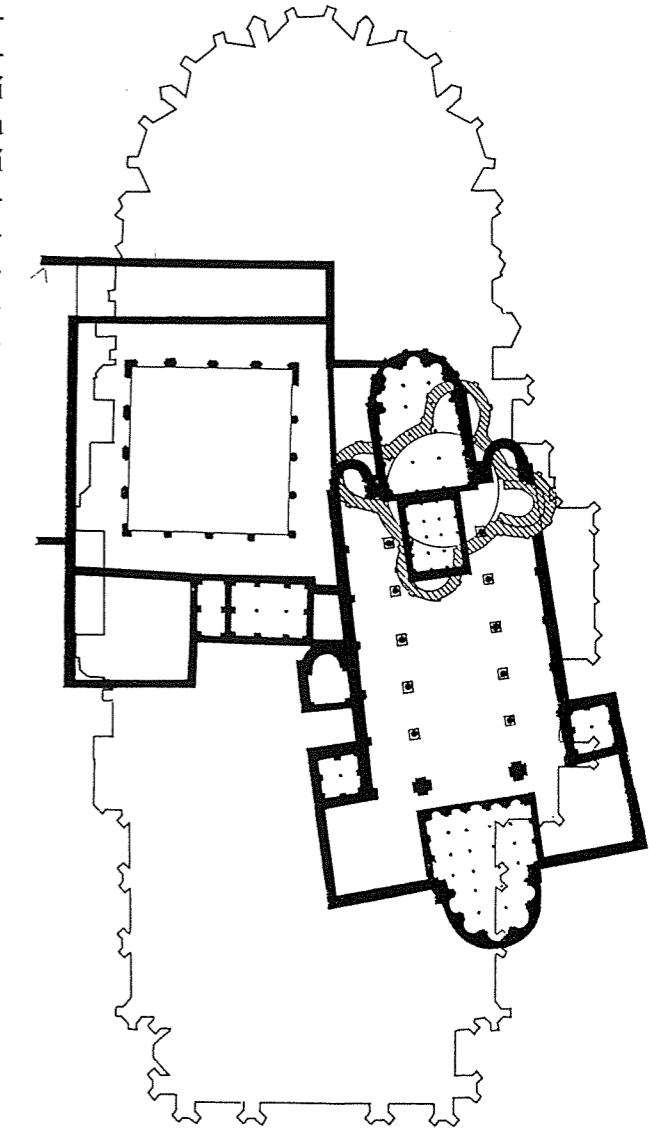
Jiný problém představuje navázání Petra Parléře na sloh Matyášův. Musel se vyrovnat jednak se stávajícími plány a návrhy, zhotovenými jistě podle přání stavebníka, jednak s vlastním slohem francouzského architekta.²⁷ V knize o katedrále sv. Víta z r. 1994²⁸ jsem se pokusila zdůvodnit podstatu „arrasovského“ Parléřova stylu ve svatováclavské kapli a jen velmi stručně vysvětlit zdánlivé anomálie v architektuře sakristie, kterou vidím z tohoto hlediska jako klíč k pochopení Parléřova vztahu k Matyášovu dědictví a proto se k ní vrátím.

Jako sakristie je tradičně označována (a také dodnes tomu účelu slouží) podélná severní kaple se středním sloupem, sklenutá dvěma klenebními poli, v jejichž středu jsou umístěny proslulé visuté svorníky. První patro nad ní zabírá na stejném půdoryse vystavěný nižší prostor, slou-

žící jako pokladnice, sklenutý dvěma poli prosté křížové klenby na koutové konzoly a osvětlený dvěma menšími okny, přístupný z přízemí šnekovým schodištěm. Od severního ochozu katedrálního chóru je sakristie s pokladnicí v patře oddělena plnou zdí se vstupem v přízemí a půlkruhovými portálky v patře, které když vedly na pavlač, odkud byly ukazovány věřícím vzácné relikviáře s ostatky svatých.²⁹ V místech této dvoupatrové kaple navázala huf druhého mistra, Petra Parléře, na práci hutí prvního mistra katedrály, Matyáše z Arrasu. Bylo prokázáno, že se tak stalo až čtvrtý rok po jeho smrti; do té doby vedl stavbu zřejmě zkušený polír (parlier, parlér) z jeho hutí.

Typ podélné sakristie s pokladnicí v patře se objevil již na konci 12. století u pařížské katedrály, kde tvořila současně spojku mezi chórem a palácem biskupa, vysunuta mimo ucelený půdorys chóru. Později byly sakristie s pokladnicemi nad sebou komponovány již do uzavřeného obrysu půdorysu. Prototypem pražského řešení byla nejspíš katedrála v Clermont-Ferrand, kde se nachází též podélná kaple o dvou klenebních polích, s pokladnicí v patře, na stejném místě jako v Praze, t.j. mezi severními ochozovými kaplemi v chóru.³⁰ V Praze mělo dvoupatrové řešení ovšem bezprostředního přechůdce – sakristii, neboli kapli sv. Michala – podélný prostor, sklenutý na dvě střední podpory, při severní straně basiliky. Tvořila spojku mezi severní boční lodí basiliky a kapitulním ambitem při jeho západní straně a měla rovněž v patře sklenutou pokladnici. Románskou sakristii dal takto přestavět a zaklenout v přízemí i v patře děkan Vít před r. 1271.³¹ Její funkci i patrocinium převzala nová sakristie při katedrále, která byla ovšem po výbudování komory nad Zlatou bránou v prameňech zvaná „sacristia vetera“, zatímco komora „sacristia nova“.³²

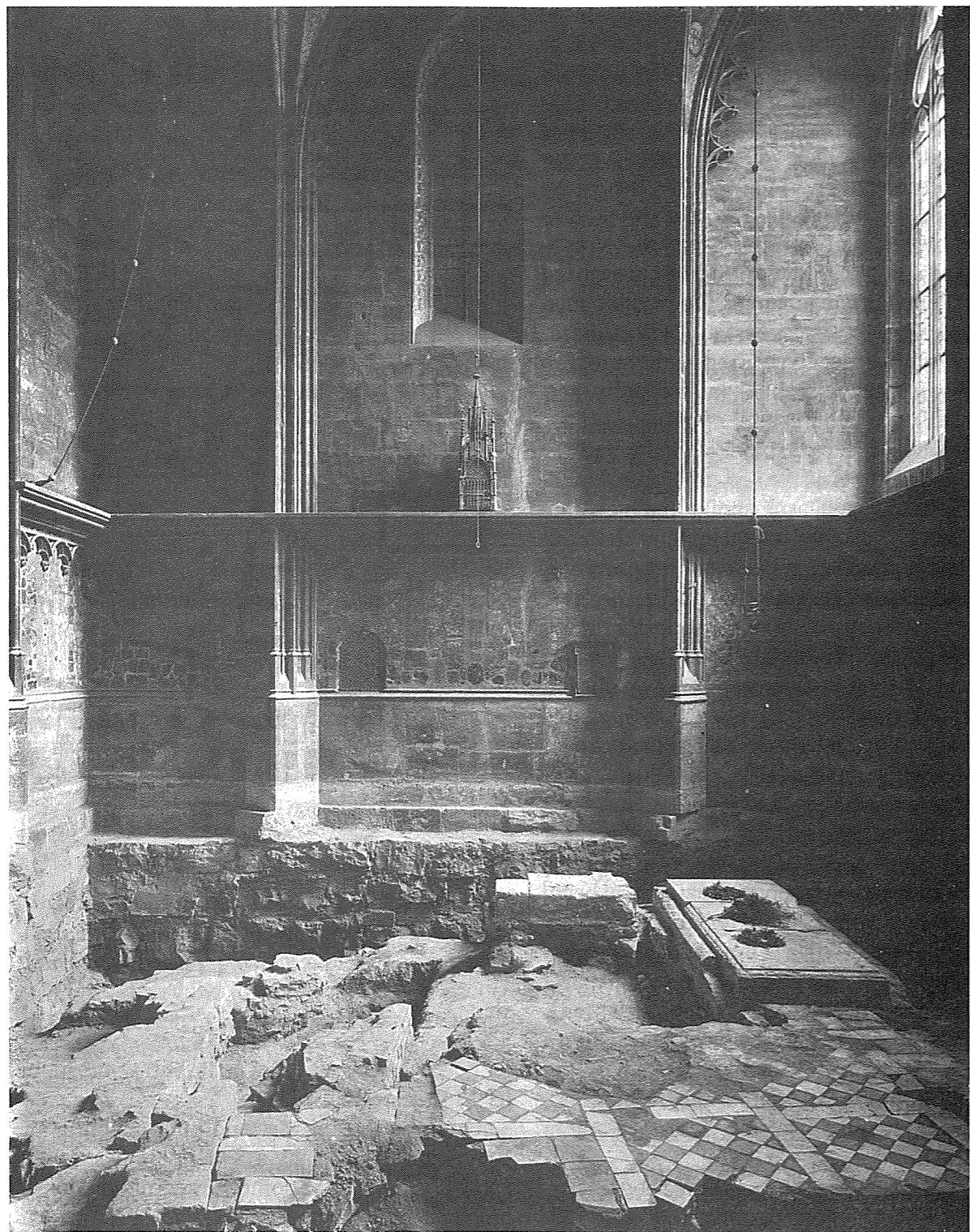
Pražská sakristie se stala citlivým bodem parléřovských bádání zejména pro své složité klenební řešení přízemí a pro otázku, kdo je jeho skutečným autorem – Matyáš z Arrasu, Petr Par-



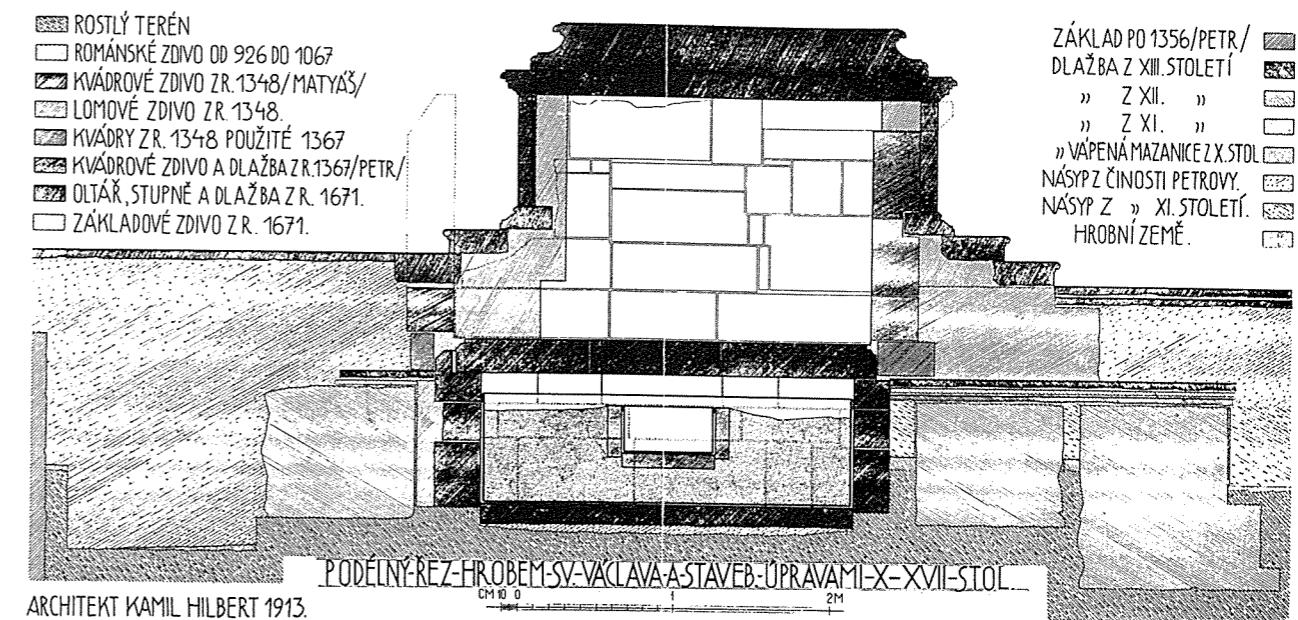
2. Praha, basilika sv. Víta v obryse dnešního chrámu (Kreslil P. Chotěbor)

léř nebo dočasný vedoucí mistr hutí v mezidobí let 1352-1356?

Od doby vydání Metropolitního chrámu sv. Víta autorů A. Podlahy a K. Hilberta v r. 1906, který přinesl poprvé poměrně zevrubnou dokumentaci, byla vymezena hranice obou mistrů přesně: „zevně patří první okno sakristie od východu jak podokenní římsou tak ostěním Ma-



3. Praha, chrám sv. Václava, kaple sv. Václava, pohled na výkopy v kapli v r. 1910. Vpravo deska hrobu sv. Václava z r. 1348.
(Fotoarchiv Ústavu dějin umění AV ČR)

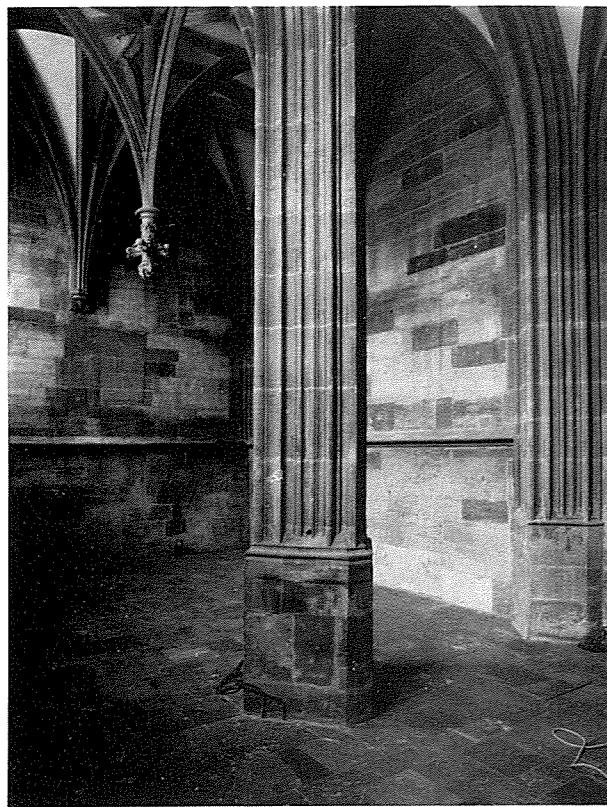


4. K. Hilbert, Podélný řez hrobem sv. Václava

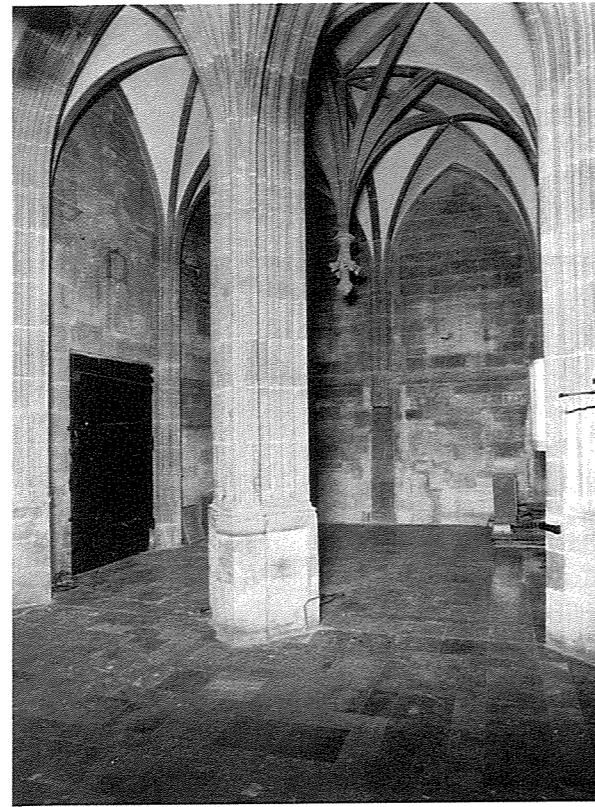
tyášovi, vedlejší opěrný pilíř a za ním ležící okna sakristie vykazují profilaci Parléřovu“. Stejně tak uvnitř sakristie „ve východní části kaple sv. Michala (sakristii) lze stopovat ještě profilaci Matyáše z Arrasu, kdežto v dalších částech již jest profilace Parléřova“.³³

Celek sakristie je vytvořen spojením dvou čtvercových kaplí v jediný podélný prostor se středním pilířem, osvětlený třemi okny. Východní a západní polovina prostoru se od sebe na první pohled výrazně odlišují jak klenebním vzorcem, tak použitym tvaroslovím. Odlišnost východní části se objevila v samotném základovém zdivu: základy pod patkou přípor v jižní stěně vedle portálu sledují obrys patky, vybíhající ve špiči, na protější severní stěně je základ pod patkou čtvercový, střední pilíř má základ shodného obrysu s patkou. Základy pod patkami v západní části sakristie jsou všechny čtvercové. Nejvíce vysunuté základové zdivo je pod východní stěnou sakristie (cca 70 cm). V základovém zdivu uprostřed východní stěny není stopy po patce,

muselo se tudíž od počátku počítat s tím, že klenba bude svedena na konsolu.³⁴ Přípory, sbíhající po stěnách bez přerušení dolů na vysoké polygonační sokly, se stýkají s horizontálnou podokenní římsy jinak v západní a jinak ve východní části sakristie. V západní části přízední profil přípor spolu s římsou plochu mělce rámuje, zatímco ve východní plovině se krajní profily přípor s římsou jasně protínají. Navíc v každé části jsou římsy osazené v jiné výši. Na západě vybíhají přípory ze šikmých ploch vysokých soklů, podobně jako u pilířů Arrasových arkád, na východě jsou přípory i s patkami otlučeny, ale podle střední přípor, odpovídající meziklenebnímu pasu se zdá, že i zde byl princip zabíhání obdobný. Ostění oken se mění u druhého okna od východu, rovněž přízední žebra mění profil v polovině jižní i severní stěny východní části. Utváření přípor i středního pilíře je určeno obrazcem klenby i tvarem žeber, neboť ta sbíhají dolů bez přerušení; jinak řečeno klenba i její podpory jsou dílem téhož mistra. Přestože se východní a západní polovina sakris-



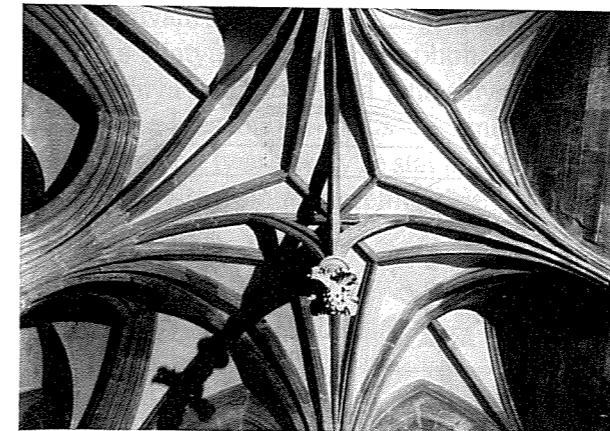
5. Praha, chrám sv. Václava, pohled do východní části sakristie



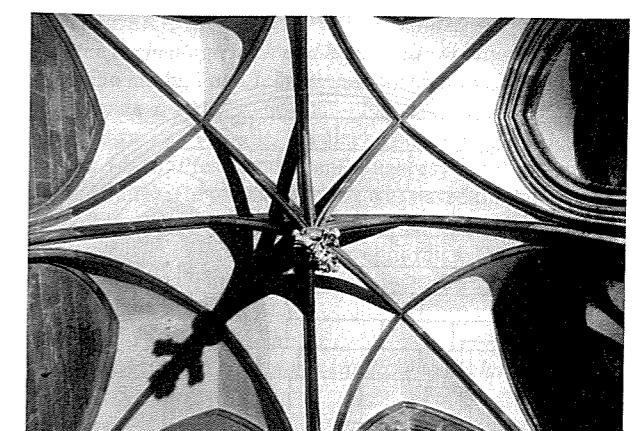
6. Praha, chrám sv. Václava, pohled do západní části sakristie

tie jasne liší v základovém zdivu, profilacích přípor a zarámování stěn, je výsledný dojem díky stejnemu měřítku a lineárnímu, jemnému členění, jednotnému. V klenbách je naopak rozdíl nápadný. Východní pole je zaklenuto složitějším hvězdovým obrazcem, složeným z osmi trojpaprsků a má mohutnější žebra, profilovaná obdobně, jako žebra kleneb v Matyášových kaplích a v ochozu chóru. Naproti tomu nad západním polem se klene lehce jednoduchá klenba, složená v základě ze čtyř křížových polí; žebra jsou subtilnější, odlišená v profilaci podle jejich místa v obrazci klenby a jejich profil tvoří mezistupeň mezi arrasovskými a parlérovskými žebry v katedrále. Co obě klenby na první pohled spojuje, je visutý svorník, vetknutý do středu, k němuž hluboko dolů do prostoru sbíhají volná žebra. Ale i ve způsobu jeho zakomponování do

obrazce klenby je rozdíl: Západní klenba díky subtilnějším žebřům a jednoduššímu klenebnímu vzorci, kde linii vzdutí určují půlkruhové oblouky dvou hlavních diagonál, působí i přes dvojnásobný počet volně ke svorníku spadajících žebra lehčím, elegantnějším dojmem jakoby v prostoru rozložené síti; bezpochyby je předstupněm pro klenbu kaple sv. Václava. Ve východním poli spadají dolů jen čtyři žebra, ale působí těžším dojmem i díky složitému obrazci ve vrcholu nad nimi. V obou případech se děje přechod k visutým svorníkům naprostě plynule, na stejném konstrukčním principu, tzn., že střed klenby tvoří rovná plocha s vodorovnými žebry, od nichž se v místě dosažení vrcholové roviny zalamují volná žebra téhož profilu, profilovaná i v horní části. Je tu u nás poprvé užito nezvyklé konstrukce s vodorovnou středovou plochou,



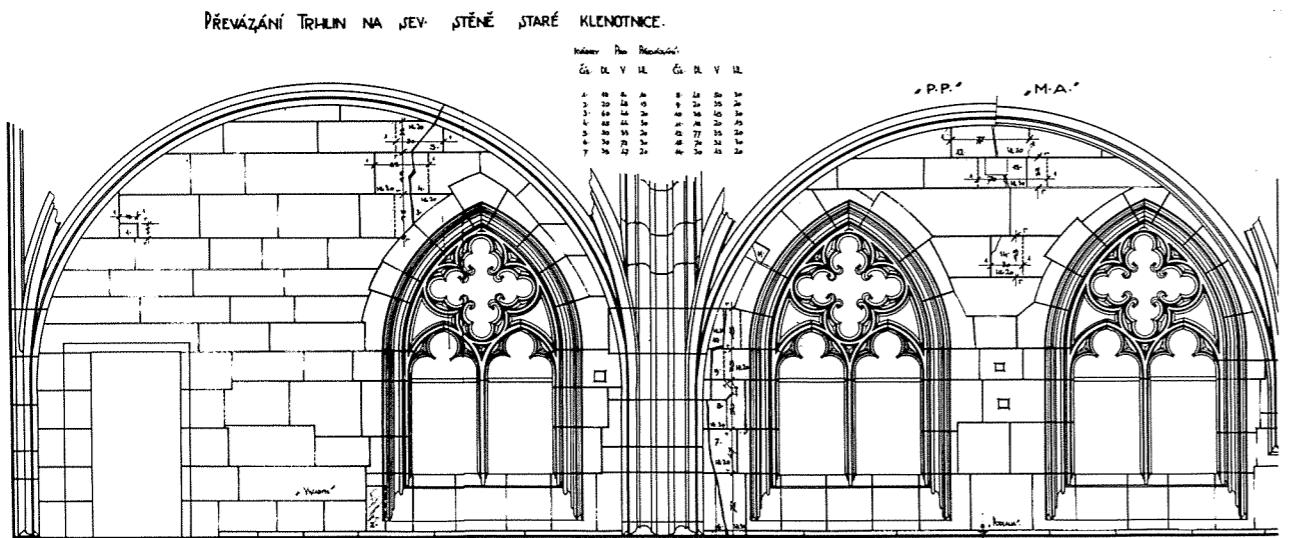
7. Praha, chrám sv. Václava, klenba východní části sakristie



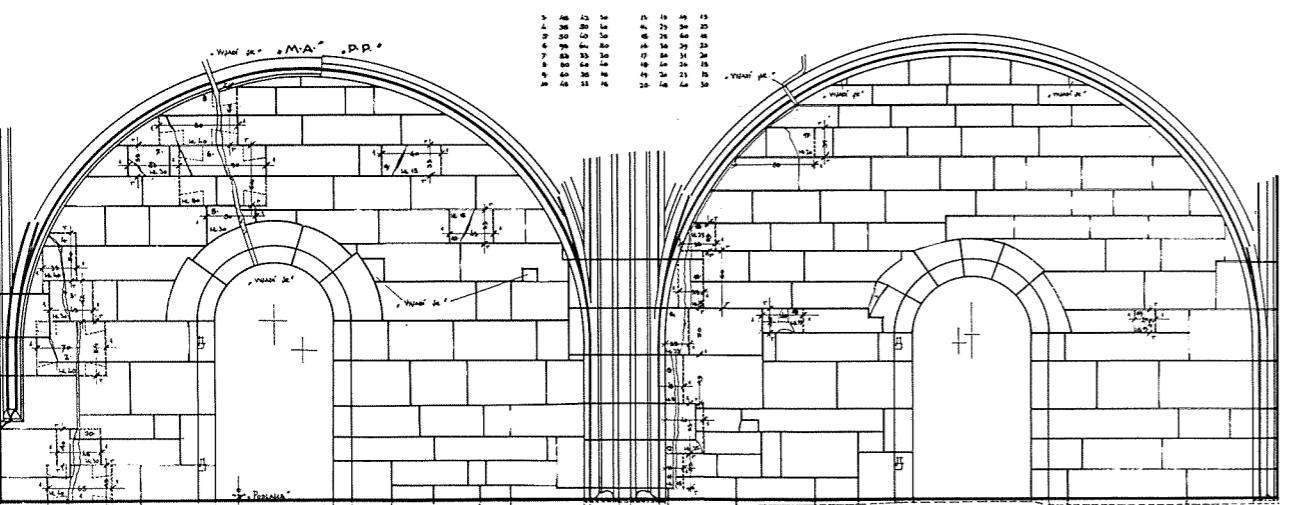
8. Praha, chrám sv. Václava, klenba západní části sakristie

kde středový kříž žebra zcela ztratil nosnou funkci.³⁵ Jako nejbližší vzor pro hvězdovou klenbu s visutým svorníkem byla uvedena kaple sv. Kateřiny ve Štrasburku, vysvěcená roku 1349. Navíc Karel IV. katedrálu ve Štrasburku r. 1347 navštívil a kapli viděl.³⁶ Jelikož klenba není dochována, nevíme, zda byla konstruována na stejném principu jako klenby pražské. Stejně tak je možné, že typ anglické hvězdové klenby s vrcholovou rovinou mohl poznat Matyáš z Arrasu v Avignonu, kde angličtí mistři působili. V každém případě obrazec hvězdové klenby navrhl mistr, který začal stavbu sakristie, tedy Matyáš a jeho hutí.³⁷ Je zřejmé, že sakristie není slohově jednotným prostorem, postaveným jedinou hutí. Nejen že dochází ve východní části severní zdi ke změně profilací, vypovídajících o výměně mistra, ale je i zcela rozdílně řešena její východní a západní polovina, i když – kromě kleneb – se snahou o harmonický soulad. Je pochopitelné, že když rozestavěnou stavbu převzala další hutí, změnila se i profilace tvarosloví, ale jak vysvětlit, že se tak stalo na stejném místě v přízemí i v patře? Nabízí se vysvětlení jediné: že totiž až k tomuto místu změny profilací byla původní stavba první hutí ubourána a poté zde navázala hutí druhá. První hutí postavila jen východní pole dvoupatrové sakristie – v přízemí i v patře, protože dál stál kapitul-

ní ambit. Po nástupu Petra, když byl ambit ubourán, musela být snesena i stojící polovina sakristie – v přízemí i patře, její klenba rozebrána a po rekonstrukci znova – i když s drobnými nerovnostmi – sestavena. Proto Matyášovy profilace končí již za prvním oknem v severní zdi sakristie nejen v přízemí, ale i v patře! Důkazem rozdílných přístupů dvou hutí je jinak založené základové zdivo, odlišné profilace ostění i klenebních žebra, ale především obrazec kleneb. Petr v západním poli sakristie vědomě opustil složitý a trochu těžkopádný obrazec klenby svého předchůdce a vrátil se v půdorysu k tradiční, nejjednodušší aditivní skladbě prostých křížových kleneb, které s elegantní samozřejmostí propojil se složitou konstrukcí nikoli těžce spadajícího, ale jakoby lehce vzepřeného visutého svorníku. Žebra čtyř křížových kleneb rozprostřel jako nehmotnou síť po vzduté ploše kupolové klenby, rozepjaté nad středem. Nový mistr v hutí byl nucen se přizpůsobit tam, kde byly dochovány ještě starší návrhy.³⁸ Proto i v sakristii, kde chtěl zachovat celistvost prostoru, sklenutého na střední podporu, do držel vnitřní členění zdí svého předchůdce i základní tvar jeho klenebních žebra, přípor a jejich lineárního kresebného členění. Jsou to však jen variace na dané téma, rafinovanější a s virtuositou předvedené, nikdy kopie. Totéž se opakuje



9. K. Hilbert, zaměření severní stěny horního patra sakristie (Archiv Pražského hradu, Hilbertova pozůstalost)



10. K. Hilbert, zaměření jižní stěny horního patra sakristie (Archiv Pražského hradu, Hilbertova pozůstalost)

při užití obdobných přípor a profilací ve svato-václavské kapli, které sice zdánlivě připomínají tvarosloví prvního mistra, ale jsou utvářeny na zcela jiném principu. Arrasovy pregnanrně vyjádřené, od sebe důsledně oddělené tvary, vycházející z logiky tektonických pravidel, se u Parléře mění v plynulou, rafinovaně modulovanou křivku sub-

tilních ostre i vláčně modelovaných prutů a výžlabků, členících jen povrch hmoty. Parlér Arrasovy tvary cituje s nadsázkou, hraje si s nimi s virtuozitou do té doby nemyslitelnou, staví je později v průběhu stavby do kontrastu k vlastnímu plasticky modelovanému výrazu (ostění portálu jižní předsíně, triforium).

Domnívám se, že tento počáteční nutný dialog Parléře s Matyášovým slohem obohatil podstatně následný Parléřův vývoj a jeho smysl pro kontrast jemné kresebnosti linií s výrazně plasticky modelovanými tvary, který se stal jednou z komponent Parléřova slohu v architektuře i plastice.

POZNÁMKY

- [1] Tuto otázku si bádání nekladlo, dokud od sebe přísně dělilo dílo obou hutí jako dva proti sobě stojící a zcela odlišně způsoby vyjadřování.
- [2] HOMOLKA, J.: *Ikonografie katedrály sv. Víta v Praze*. Umění, 26, 1978, s. 566
- [3] LÍBAL, D.: *Svatováclavská kaple v pražské katedrále*. In: Die Parler und der schöne Stil 1350-1400, Bd. II. Köln 1978, s. 622; – Týž, *Die Grundfragen der Entwicklung der Baukunst in Böhmischem Staat*. In: Die Parler..., Bd. IV. Köln 1980, s. 171-172; – Týž, *Architektura českého státu v době Karlovy*. In: Mezinárodní vědecká konference Doba Karla IV. v dějinách národní ČSSR, Praha 1978. Materiály ze sekce dějin umění. Univerzita Karlova, Praha 1982, s. 98-113. Je třeba připomenout, že D. Líbal již ve své publikaci z r. 1948 příkří Matyášovi začátek výstavby sakristie i s plánovanou hvězdovou klenbou (*Gotická architektura v Čechách a na Moravě*. Praha 1948, s. 108).
- [4] LÍBAL, D.: *Gotická architektura v Praze doby Karlovy*. In: Staletá Praha IX. Praha 1979, s. 45-58
- [5] MUK, J.: *Problematika kleneb doby Karlovy*. In: Doba Karla IV. v dějinách národní ČSSR, c. d. (v pozn. 3), s. 114-126
- [6] LÍBAL, D.: *Gotická architektura*. In: Praha středověká. Praha 1983, s. 266
- [7] LÍBAL, D., in: *Dějiny českého výtvarného umění*, Praha 1984, s. 181
- [8] VÍTOVSKÝ, J.: *Svatováclavská kaple v pražské katedrále – Matyáš z Arrasu nebo Petr Parlér?* Památky a příroda, 1990, s. 339-340
- [9] VÍTOVSKÝ, J.: *Několik poznámek k problematice Karlostejna*. Zprávy památkové péče, 52, 1992, č. 11, s. 1
- [10] BENEŠOVSKÁ, K.: „*The St. Wenceslas chapel – the state of the research*“, nepublikovaný referát, proslovený na sympoziu „Britsko-české setkání“ (organizovala Uměleckohistorická společnost a Central European University), Pražský hrad 3.9.1994.
- [11] HILBERT, K.: *Zpráva o nálezu ostatků sv. Václava a o objevech archeologických pod kaplí svatováclavskou*. Archiv Pražského hradu, Fond Jednoty pro dostavbu sv. Vítka, Výroční zprávy za r. 1910, s. 60-68; – Týž, *Svatováclavská kaple v chrámu sv. Víta v Praze*. Umělecké poklady Čech II. Praha 1913, s. 14-16; Přesná zaměření a nákresy nálezové situace včetně stratigrafie základového zdiva, nasedajícího na opukový sokl jsou zachycena ve skicáku z let 1910-1911, do kterého kreslil K. Hilbert a jeho stavební mistr Dufek (Archiv Pražského hradu, Fond Jednoty pro dostavbu sv. Vítka, skicák i.č. XVI.).
- [12] PODLAHA, A., in: *Časopis katolického duchovenstva*, roč. 1911, seš. 3 a 4.
- [13] PODLAHA, A.: *Hrob svatého Václava*. In: Svatováclavský sborník I. Praha 1934; s. 130-158; – HILBERT, K.: *O nálezech rotundy Václavovy*. Tamtéž, s. 220-229.
- [14] PODLAHA, A.- HILBERT, K.: *Metropolitní chrám sv. Víta v Praze*. Praha 1906, s. 154
- [15] KOTRBA, V.: *Kaple svatováclavská v pražské katedrále*. Umění, 8, 1960, s. 329-356
- [16] ZAHRADNÍK, P.: *Katedrála sv. Víta. Stavebně-historický průzkum* (nepublikovaný strojopis, SÚRPMO Praha), 2. díl, 1990.
- [17] LÍBAL, D.: *K poznání geneze svatováclavské kaple v katedrále sv. Víta*. Zprávy památkové péče, 55, 1995, s. 359-361; – D. Líbal se zde mylně domnívá, že Kotrba dospěl ke svým závěrům na základě nevydaných materiálů Hilbertových, které měl k dispozici. Jde ale ve všech případech o nálezy publikované (uvedené v pozn. 11).
- [18] LÍBAL, c. d. (v pozn. 3, 1978).
- [19] Beneš Krabice z Weitmile (cit. in: TOMEK, V. V.: *Základy starého místopisu pražského IV*, s. 107). Interpretaci Benešovy zprávy o zboření zdi starého kostela roku 1369 a přenesení ostatků biskupa Jana a Kosmy provedl podrobně BIRNBAUM, V.: *Chrám sv. Víta*. In: Kniha o Praze. Praha 1930, s. 17. Také přízední pilíř poslední arkády ochozu, přistavěný ke zdi kaple, nebyl do její zdi zavázán. Potvrďily to nálezy při odbourání mladších zazdívek arkády v r. 1887 (Archiv Pražského hradu, Fond Jednoty pro dostavbu sv. Vítka, Výroční zprávy za r. 1887-1888, s. 7). Ze statických důvodů musela být původně v celé výši do prostoru příčné lodi otevřená arkáda nově zazděna a ponechán jen nižší průchod.
- [20] Podobně byly užity odlehčující pasy nad klenbou sakristie či klenbami ochozu, jak názorně ukazuje řez, publikovaný in: PODLAHA – HILBERT, c. d. (v pozn. 14, 1906), obr. 68.
- [21] Jinou kapitolu představuje ovšem otázka, jak se s tímto netradičním řešením vyrovnávalo 19. století, když je při dostavbě katedrály odkrylo (a zaselo símě nedůvěry, s níž se badatelé

vyrovnávají podnes). Zabývá se tím podrobně připravovaná studie T. Petrasové pro časopis Umění.

[22] HILBERT, c. d. (v pozn.11); – PODLAHA, c. d. (v pozn.13, 1934), s. 130-158; – HILBERT, c. d. (v pozn.13, 1934), s. 220-229.

Hilbert našel při průzkumu hrobu na podzim r. 1909 pod prohlubní Parlérový tumby z r. 1366 dutinu, v ní olověnou skříň 200 x 70 cm, na truhle tabulka 28,5 x 18 cm, na ní latinský nápis gotickou minuskulí: „*Hic est terra sive gleba gloriōsi...*“ (text PODLAHA, c. d., s.149, pozn. 33: Zde jest země nebohlína slavného mučedníka sv. Václava, shromážděná v této schránce důstojným v Kristu pánum Arnoštem, arcibiskupem Pražským, k rozkazu nejnepřemožitelnějšího krále a pána Václava, jenž služe Karel, římský a český král vždy vznešený, za přítomnosti téhož krále, arcibiskupa, děkana a jiných mnohých prelátů a kanovníků pražského chrámu, léta Pán 1348, druhého roku panování řečeného krále“.)

A. PODLAHA (tamtéž, s. 153) zhodnotil postup výstavby kaple: „1348 vystavěn v románské kapli nový náhrobek – tehdy vykopána země s ostatky, prst uložena do olověné truhly, ostatky do menší truhlice, část ostatků vyňata pro reliktuár (sepulchrum). Pak vyzdívka zaklopena kamennými deskami, nahoře zbudován oltář, jehož menza ozdobena polodrahokamy, na oltář postavena tumba s částí ostatků – tumba zmíněna v inventáři z r. 1355. 1364 novostavba katedrály postoupila až k románské kapli sv. Václava – do 1366 dostavěna nová kaple, ale oltář z r. 1348 měl vychýlenou osu k jihovýchodu, proto dal Karel mensu jeho odbourati až k deskami pokrytému dolejšímu hrobu, vystavěna nová mensa, podobně jako dřívější ozdobená, a ta svěcena spolu s kaplí 1367.“

[23] LÍBAL, c. d. (v pozn.17, 1995). Posledním důkazem pro zahájení stavby kaple Matyášovou hutí jsou podle D. Líbalu opukové základy, vyznačující půdorys kaple, do nichž ještě nejsou zavázány Parlérové základy pod sokly přípor a které jsou vyzděně údajně rozdílným způsobem než bylo zvykem v hutí Parlérově.

[24] PODLAHA, A.- ŠITTLER, E.: *Chrámový poklad u sv. Vita v Praze*. Praha 1903; Inventáře za r. 1354-1358; Beneš Krabice uvádí k r. 1358: Karel dal mu zhotovit tumbu z ryzího zlata, ozdobit ji drahocennými kamejemi a drahokamy a okrášlit ji tak, že podobné se v jiných končinách nenalezne.“ – BENEŠ KRABICE z Weitmile (in: TOMEK, c. d. v pozn.19, s. 110).

[25] KOTRBA, V.: *Wann kam Peter Parler nach Prag?* In: Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. (Actes du XXII^e Congrès international d'Histoire de l'Art, Budapest 1969). Budapest 1972, I., s. 507-520.

[26] BENEŠ KRABICE z Weitmile: *Kronika* (in: *Fontes Rerum Bohemicarum IV*, s. 386). Otázka fungování staré basiliky vedle novostavby je velmi komplikovaná. Je možné, že po určitou dobu mohl sloužit jako hlavní kněžiště západní – mariánský – chór basiliky.

[27] Tímto problémem a pokusem o rekonstrukci původního Matyášova návrhu se zabýval podrobně BUREŠ J.: *Die Prager Domfassade*. Acta Historiae Artium, 29, 1983, s. 1-43.

[28] BENEŠOVSKÁ, K.: *Gotická katedrála*. In: A. Merhautová a kol.: *Katedrála sv. Václava v Praze*. Praha 1994, s. 37-44, pozn. 50-60, 69; – BENEŠOVSKÁ, K. v recenzi na knihu B. Baumüller, Der Chor des Veitsdomes in Prag. Berlin 1994. Umění, XXLII, 1994, s. 409.

[29] KLETZL, O.: *Zur künstlerischen Ausstattung des vorhusitischen Veitsdom in Prag*. Germanoslavica, 1930 – 1931/32 .

[30] Encyclopédie médiévale d'après Viollet-le-Duc. Paris 1978, I., s. 222; – II., s. 18

[31] Pokračovatelé Kosmovi. Praha 1974, s. 135 (zápis k r. 1271, kdy Děkan Vít zemřel): „... Vít, děkan pražský ... rozšířil kapli sv. Michala, v níž se oblékají služebníci k sloužení mše, kle-nutými komorami vespod i svrchu a umístil v kapli oltář sv. Michala, dal ji též vymalovat a nadal ji náležitým zaopatřením.“

[32] Kronika Beneše Krabice z Weitmile, k r. 1367: „completum et perfectum est opus pulchrum, videlicet hostium magnum et porticus penes capellam sancti Wenceslai ... et sacristia nova desuper.“ – TOMEK, c. d. (v pozn.19), s. 107.

[33] PODLAHA – HILBERT, c. d. (v pozn.14, 1906), s. 26 a 35. V březnu a dubnu 1986 bylo při zemních úpravách za dozoru archeologů odkryto základové zdivo vnitřních stěn sakristie a středního pilíře. Protože byl také odklízen veškerý mobiliář, uvolnil se přístup ke stěnám a architektonickým článek, patřícím klenbě a bylo možné lépe prostudovat návaznost práce obou hutí, následně i klenby z lešení. Využívám zde mého tehdejšího průzkumu na místo.“

[34] Snad se zde počítalo s oltářem sv. Michala, i když základy po kamenné menze jsem tu nepozorovala.

[35] MUK, J.: Konstrukce a tvar středověkých kleneb. Umění, 25, 1977, s. 10-11

[36] RECHT, R.: *La chapelle Saint-Venceslas et la sacristie de la cathédrale de Prague et leur origine strasbourgeoise*. In: Évolution générale... (c. d. v pozn.25), I., s. 520-525.

37 I kdybychom předpokládali, že první huf postavila jen východní zed a část obvodních zdí v celé výši, nevysvětlili bychom příčinu rozdílnosti řešení v rámování stěn, v napojení žeber na střední pilíř a také silný základový pás pod hranicí obou polí. V tom případě by totiž Parléřova huf stavěla celý interiér jako celek a nebylo by důvod pro tyto odlišnosti.

[38] O této praxi v hutích viz statuta, přetištěná in: *Les Batisseurs des cathédrales gothiques* (sous la dir. de R. Recht). Strasbourg 1989, s. 108-109.

Fotoarchiv Ústavu dějin umění AV ČR (3, 9, 10)

Matthias von Arras versus Petr Parler im Prager St.-Veits-Dom

(Zusammenfassung)

Die Frage der Wenzelskapelle im Kontext des gotischen Domes wurde im internationalen Zusammenhang zuletzt im Katalog der Kölner Ausstellung „Die Parler und der schöne Stil“ und im Rahmen der damaligen Konferenz bewertet. Der tschechische Forscher D. Líbal hatte damals wiederum das Problem der Autorschaft der gotischen Wenzelskapelle aufgeworfen, wobei er auf ihre Unterschiedlichkeit und gewisse „Selbständigkeit“ im Vergleich zu anderen Kapellen, auf die angeblichen Anomalien in der Eingliederung in die Südseite des Domes und auf die „nicht-parlersche“ Profilierung der Dienste hinwies. Dies löste unter den ausländischen Forschern eine Reaktion aus – man untersuchte die Möglichkeit der Autorschaft Matthias von Arras, fragte nach seinem Anteil am Entwurf und an der Gestaltung des Gewölbes, das traditionell Petr Parler zugeschrieben wurde, und überprüfte wiederholt auch den Einfluß Matthias von Arras auf Petr Parler. Dieses „Mißverständnis“ entstand dadurch, daß man die eindeutigen Beweise unberücksichtigt ließ, die den Bau der Kapelle erst in die Zeit nach dem Jahre 1356 festsetzen und die Autorschaft der Parlerhütte bezeugen. Sie wurden bereits im Jahre 1911 und nochmals im Jahre 1934 durch Kamil Hilbert publiziert und wurden durch die von J. Vítovský unternommene Untersuchung der Steinmetzzeichen der Parlerhütte in der Kapelle unterstützt. Die Entfernung des Fußbodens der Wenzelskapelle im Jahre 1911 ermöglichte bessere Erkenntnis dessen, wie man mit den körperlichen Überresten des hl. Wenzels im Mittelalter manipuliert hatte, erklärte die Veränderungen in der Gestaltung seiner Grabstätte und präzisierte die Nachrichten aus den Chroniken. Seit dem Fund der authentischen Urkunde wissen wir, daß Karl IV. im Jahre 1348 in der ursprünglichen Kapelle der romanischen Basilika eine neue St.-Wenzel-Tumba erbauen ließ, die bereits mit Gold und mit Edelsteinen verziert wurde, die in Behälter eingelegt waren. Die Art und Weise der Vergoldung unterschied sich von der aus dem Jahre 1370 – zuerst wurde das Gold direkt auf glatte Fläche gelegt und nicht in Fugen mit eingepressten Ornamenten, die erst später vergoldet wurden. Alle Angaben aus den Chroniken und Dominventaren, die die Ausschmückung des St.-Wenzel-Tumba betreffen, müssen wir auf dieses im Jahre 1348 errichtete Grabmal beziehen. Erst 1366 wurde durch die Parlerhütte in der neu errichteten Kapelle eine größere Sandsteintumba mit einer Altarmensa an ihrer Westseite erbaut. Die Unregelmäßigkeiten

in der Eingliederung der Wenzelskapelle in das Organismus des Domes sind absichtlich – eine Folge der außerordentlichen Position, die die Zentralstellung der Kapelle in der Krönungszeremonie spiegelt. Diese Zentralstellung ist nicht nur durch die Bedeutung der Tradition des Kultes des hl. Wenzels in der Politik Karls IV. bedingt, sondern auch durch seine persönliche Beziehung zu diesem Heiligen und Landespatron. Die Kapelle sollte den Eindruck eines selbständigen, in sich geschlossenen Heiligtums erwecken und wurde auch mit einem gewissen Vorsprung zum Rest des Dombaus (mit Ausnahme der Goldenen Pforte) gebaut. Die Verbindung der Kapelle mit dem Umgang wurde erst nach der Niederreißung der Nordapsis der alten Basilika im Jahre 1369 und nach dem Fertigbau des Umgangs an der Nordseite der Kapelle vorgenommen.

Matthias von Arras muß als erster Baumeister des gotischen Domes in Prag über Pläne des Gesamtbau verfügt und die Gestalt des Wenzelskapelle mit seinem königlichen Bauherrn besprochen haben. Mit diesen nicht erhaltenen, jedoch sehr wahrscheinlichen Entwürfen wird sich auch sein Nachfolger, Petr Parler, auseinandersetzt haben. Während wir einen Beweis dafür besitzen, daß das Muster des Sternengewölbes in der Sakristei bereits der erste Bauhütte, vielleicht auch inklusive des hängenden Kielsteins, bekannt war, haben wir dagegen keinen Beweis dafür, daß das Gewölbemuster der Wenzelskapelle vom Matthias übernommen worden wäre. In beiden Fällen ist jedoch wichtig, wie Petr Parler mit diesem wahrscheinlichen Muster umging. Es steht fest, daß sowohl in der noch durch die Matthiashütte begonnenen Sakristei, als auch in der Wenzelskapelle der Baumeister Petr Parler zu den linearen, fein profilierten Formen zurückkehrt, die an die Formensprache seines Vorgängers erinnern. Es sind jedoch nur raffinierte Variationen auf den Stil seines Vorgängers, die auf einer völlig unterschiedlichen Grundlage beruhen, die nicht aus klar voneinander gegliederten Elementen hervorgehen, wie es der Bautektonik bei Matthias entsprechen würde.

Ich bin der Meinung, daß dieser notwendige Anfangsdialog Parlers mit dem Stil Matthias von Arras seine spätere Entwicklung wesentlich bereichert und seinen Sinn für den Kontrast zwischen dem feinen, zeichnerischen Charakter der Linien und den plastisch modellierten Formen ausgeprägt hatte, die dann zu einer der Komponenten von Parlers Stil in der Architektur und in der Plastik geworden waren.

Stavební účty katedrály sv. Víta v Praze dokládají parléře Jindřicha, ne Jindřicha Parléře

Ivo HLOBIL, Olomouc

Parléřovské bádání věnuje už dlouhou dobu zvýšenou pozornost sochařské tvorbě a personálním Jindřichem Parléřem (Heinrich IV. Parler). Dodnes pokračující diskusi na toto téma vyvolal Gerhard Schmidt statí „Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer“ z roku 1970.¹ Charakterizoval v ní Jindřicha Parléře jako tvůrce hned několika nejvýznamnějších děl skulpturální výzdoby pražské katedrály sv. Víta (socha sv. Václava, tunby Svatého Václava II. a Břetislava I., triforiové bysty Elišky Pomořanské a Václava Lucemburského), jako autora části skulptur Petřského portálu dómu v Kolíně nad Rýnem (dolní pás s námětem Výslechu a mučednictví sv. Petra a Pavla v tympanonu) a známé Bysty dívky v tamějším Schnütgenově muzeu. Jindřich Parléř měl podnítit vznik západní varianty krásnoslohovalých madon, ztělesňovaných jejich toruňsko-štěrbko-vratislavskou skupinou. Podle Schmidtova výkladu byl Jindřich Parléř sochař kongeniální Petru Parléři. Poznal současné tendence západoevropské gotiky (těsně předsluhovské sochařství Nizozemí) a vyznačoval cestu, po které se středoevropská gotika ubírala k internacionálnímu stylu doby kolem 1400.

Diskusi s G. Schmidtem o tvorbě Jindřicha Parléře, která se postupně dotkla metodologických limit oboru, zahájil v posledních letech svého života Albert Kutil.² Citovanou Schmidtovu staf považoval za „nepochyběně nejdůležitější příspěvek poslední doby k problematice parléřovského sochařství“, za „... jakýsi průlom

do parléřovské problematiky, který ukázal nové možnosti řešení a naznačil cesty, kterými by bylo možno dospět ke konkrétnějšímu obrazu této tvůrčí činnosti než dosud. Nikoliv v jednotlivotech, které mohou být eventuálně sporné, nýbrž v tomto novém, nezaujatém a starými názory nezatíženém pohledu...“. Se stejnými závěry G. Schmidta však souhlasil. U sochy sv. Václava (1373), klíčového díla veškerých úvah o tvorbě Jindřicha Parléře, nevylučoval autorství Petra Parléře, ač uvažoval o podílu Jindřicha Parléře. Naopak v brněnské Pietě u sv. Tomáše nadále viděl jedno z hlavních Jindřichových děl, objasňující vznik navazujících piet z Lutína, Vratislavu a Klosterneuburu. A. Kutil nepřijal ani Schmidtovo velmi pozdní datování bysty Václava z Radče v triforiu pražské katedrály (k úmrtí tohoto páteho ředitele svatovítské stavby v roce 1417). Nevyloučil, že autorem tohoto díla byl právě Jindřich Parléř. Rozpornými názory diskuse o Jindřichu Parléři pokračovala na výstavě „Die Parler und der Schöne Stil“ v Kolíně nad Rýnem 1978. Alfred Schädler³ zde odmítl jakoukoliv redukci díla Petra Parléře ve prospěch Jindřicha Parléře. Jako nesporné dílo Petra Parléře označil i pražského sv. Václava, podle něj už z doby svěcení Svatováclavské kaple v roce 1367. Názorově blízké závěry jako A. Schädler na kolínské výstavě publikoval Jaromír Homolka,⁴ s důrazem na tvůrčí dynamičnost a stejný přínos Petra Parléře pro vznik krásného slohu. U sochy sv. Václava však souhlasil s pravděpo-

dobným připsáním Jindřichu Parléři.⁵ Naproti tomu Robert Suckale⁶ vzhledem k mnohotvárnosti architektury Petra Parléře neviděl důvod, proč by i socha sv. Václava „z roku 1373“ neměla být Petrovým dílem. Poté, co byla během výstavy potvrzena autentičnost⁷ zkratky „Henr(icus)“ na zádech Madony šternberské,⁸ převládla názorová rozkolísanost. V katalogu výstavy „Parléřovské umění z Porýní“ z roku 1983 Anton Legner⁹ názory G. Schmidta opět neakceptoval, zatímco Rolf Lauer¹⁰ je bezvýhradně přejal. Později J. Homolka¹¹ vytkl G. Schmidtovi snahu vytěsnit význam pražské stavební huti a zejména vedoucí role Petra Parléře. Revizi těchto názorů označil jako „eine der wichtigen Aufgaben der spezifischen Forschung“. O překvapivé poznámce rakouského badatele Lothara Schultese z roku 1990,¹² že Pietu u sv. Tomáše v Brně lze považovat za významnou prací Jindřicha Parléře poznamenal, že představuje „einen großen Schritt in Richtung einer historisch relevanteren Wertschätzung der Rolle Peter Parlers“. Přímá výměna rozdílných názorů se nachází ve sborníku z konference k internacionálnímu slohu ve Štýrském Hradci z roku 1989. G. Schmidt¹³ zde poznovu trval na tom, že přínos parléřovského umění ke krásnému slohu je méně podstatný, než je mnohdy přijímáno. Zatímco J. Homolka¹⁴ zdůraznil „die Verwurzelung der Skulpturen des Schönen Stils in der /Prager/ Bauhütte“, s těsnými vztahy mezi sv. Václavem z roku 1373, brněnskou skupinou Piet a oběma trůnícími panovníky na Staroměstské veži Karlova mostu v Praze. Radikální důsledky z pokračující krize parléřovského bádání vyvodil v roce 1986 M. V. Schwarz (1986).¹⁵ Situaci radikálně zjednodušil. Sv. Václava odloučil od Jindřicha Parléře i od vlastního kontextu parléřovského umění. Tuto sochu považuje za dílo anonymního sochaře („Wenzelmeister“) francouzského původu, který do Prahy přišel přes Vídeň po smrti Rudolfa IV. Původně měla být umístěna v tabernáku opěrného systému nad Svatováclavskou kaplí, kde se dnes nachází její

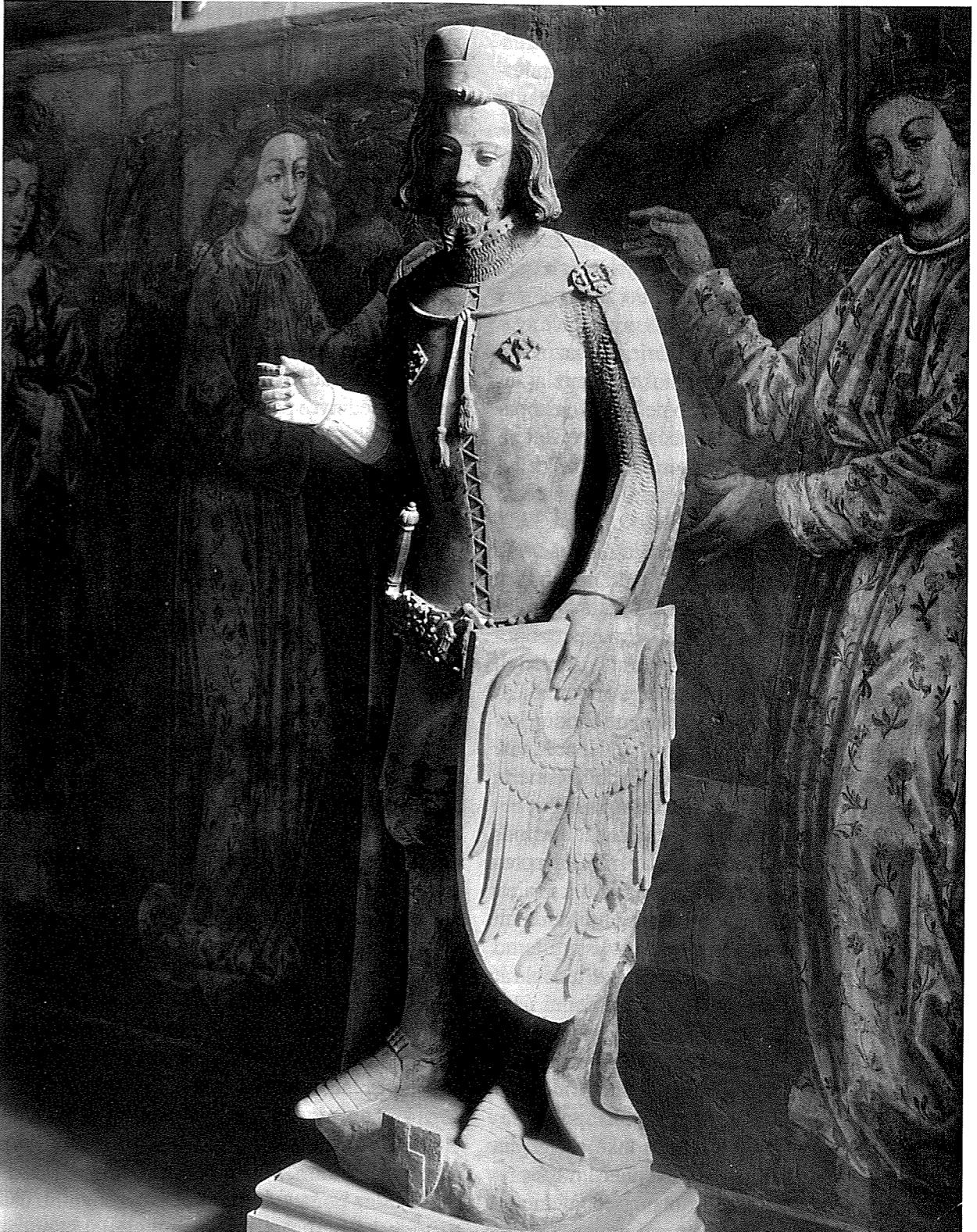
kopie.¹⁶ Její dnešní umístění ve Svatováclavské kapli pohledově koriguje nezbytná podložka – zatímco kopie přesně odpovídá rozměrům tabernáku. Názor na původní umístění sochy v tabernáku nad kaplí, který ovšem není nový,¹⁷ podporují i další okolnosti.¹⁸ M. V. Schwarzem zastávané datování sochy už do doby po roce 1367 je však odtud neudržitelné. Zmíněný tabernákl vznikl až mezi 22.8.1372 – 12.6.1373.¹⁹ Jakub Vítovský v r. 1994²⁰ publikoval na reinterpretaci písemných pramenů založenou studii o Michaelu Savojském a v ní se dotkl i otázek souvisejících s Jindřichem Parléřem. Pokládá ho za autora prakticky všech jemu zatím připisovaných skulptur v Praze, Brně i v Kolíně nad Rýnem. Zastává dvojí cestu Jindřicha Parléře do Itálie – první před polovinou 80. let, „zatím nedoloženou písemnými prameny“, a druhou, určenou jeho předpokládaným pobytom v Miláně mezi 11.12.1391 – 29.5.1392. Od 17. dubna 1387 měl současně dozírat, zprvu s Michaelem Parléřem, bratrem Petra Parléře, na stavbu dómu v Ulmu. J. Vítovský²¹ se také přiblížil k otázce autorství sochy sv. Václava – nově směrovaným zájmem o podrobnější analýzu parléřovských znakových symbolů.²² „Stříbrný zalomený kůl na půleném červeno-modrému štítu“ na soše sv. Václava, na parléřovském reliktviáři v chrámovém pokladu pražské katedrály sv. Víta a na konzole s bystou dívky v Kolíně n. Rýnem považuje za „osobní znak“ Jindřicha Parléře, odlišný od „znaku“ Petra Parléře, který má představovat „červený zalomený kůl na bílém štítu“.²³ Ten shledává na triforiové bystě Petra Parléře. Takožto rozlišení parléřovských mistrovských štítků, podkládané dříve nezmiňovanými odlišnostmi,²⁴ však vzbuzuje námitky. Už kvůli spornému přenášení heraldických pravidel do symboliky středověkých kamenických hutí, ale především pro nedostatečně věrohodné odkazy a verifikace. Odlišné vybarvení štítků sochy sv. Václava a na bystě Petra Parléře je nedostatečně prokázáno.²⁵ (V případě samotné sochy sv. Václava lze zpochybňovat i původnost štítku s parlé-

řovským znakem – je-li k soklu sochy odejmutelně připojen,²⁶ navíc snad i s nepoškozeným vystupujícím obrysem – na rozdíl od silně otlučeného soklu.) Kromě toho chybí výklad spojení mistrovského štítku s řadovým kameníkem Henrichem. Výsledky zevrubné analýzy středověkých pramenů ke vzniku pražské sochy sv. Václava zveřejnil v roce 1994 Dieter Großmann,²⁷ když shrnul všechny záznamy o šesti různých kamenících jména Heinrich v Týdenních účtech stavby katedrály sv. Václava v Praze z let 1373-1378. Došel k závěru, že Jindřich Parlér přišel do Prahy z Kolína nad Rýnem (kde se měl oženit) až v roce 1378. Nemá mít nic společného s kameníkem Henrichem (podle Großmanova označení Henrich „C“, „Henrich ohne Zunamen“), který v roce 1373 pracoval na soše sv. Václava. U této sochy D. Großmann dospěl k naprostu skeptickému konstatování, „daß uns über die Wenzelsstatue mit dem Parlerzeichen die Schriftquellen absolut nichts aussagen: nichts über ihren ursprünglichen Standort, nichts über ihre Entstehungszeit, nichts über den fertigenden Meister“. Načež v posledních rádcích své pramenné studie vyslovil přesvědčení, že řešení těchto otázek se může opřít pouze o stylovou analýzu – „ein Weg, wie ihn uns Albert Katal, Gerhard Schmidt und Robert Suckale gewiesen haben“. Diskusi o Jindřichu Parlérém tak implicitně vratil tam, kde před čtvrtstoletím započala (G. Schmidt v roce 1970: „Mit solchen, der Quellenlage nach kaum lösbaren Problemem konfrontiert, darf sich der Kunsthistoriker guten Gewissens auf die Mittel der Stilkritik konfrontiert.“).²⁸

Prvotní informaci o Jindřichu Parlérém předal dalšímu bádání Joseph Neuwirth – interpretací tří záznamů v Týdenních účtech stavby katedrály sv. Václava v Praze z konce roku 1378:²⁹ „*Henrico Par-*

lerio pro Xulnis fostel per II gr. Facit XX gr. sol.“ (19. září 1378); – „*Item parlerio finale et pro pellicio LXXX gr. sol.*“; – „*Item Henricus fostel de II. gr. habet XIII ulnas. Facit XXVI gr. sol.*“ (3. říjen 1378). Závažnou otázkou, zda zde označení „parlerius“ (v originále na rozdíl od Neuwirthovy edice pochopitelně s malým počátečním písmenem) znamenalo příslušnost jmenovaného Henricha k rodině Parlérů, nebo jeho postavení jako hutního parléra (políra), J. Neuwirth rozhodl jednoznančně ve prospěch první eventuality.³⁰ Identifikoval zde dvě osoby – kameníka Jindřicha Parlérů a nejmenovaného parléra: „Nach den gearbeiteten Stücken ist derselbe (myšlen „*Henricus Parlerius*“) identisch mit dem 14 Tage später wieder erwähnten Henricus. Da auf dem vierten Posten vor diesem die Summe für den Parler bereits eingestellt ist, so ergibt sich, dass letzterer nicht mit „*Henricus*“ identisch ist, dessen 14 Tage früher beigefügtes „*Parlerius*“ demnach als Name genommen werden muss“. Dotud neznámého „Jindřicha Parlérů“, jak tehdy předpokládal mladšího bratra Petra Parlérů, J. Neuwirth ztotožnil s Jindřichem z Gmündu (Heinrich von Gmünd),³¹ v 1. 1381-1387 mistrem ve službách markraběte Jošta v Brně. Až později E. W. Braun³² rozpoznal, že brněnský Jindřich z Gmündu byl synem Johanna z Gmündu, werkmeistra v Basileji a ve Freiburgu, a tedy ne synem, ale synovcem Petra Parlérů. S odstupem několika let Alfred Stix³³ ztotožnil Jindřicha Parlérů, a po něm mnozí další badatelé,³⁴ s kameníkem Henrichem, který podle zápisu v Týdenních účtech k 3. dubnu 1378 obdržel mzdu 30 grošů za pětidenní práci na soše sv. Václava, a s Henrichem Schwabem, rovněž zmínovaným Týdenními účty. Tyto interpretace se pak staly východiskem veškerého bádání o Jindřichu IV. Parlérém.³⁵ Nicméně je třeba upozornit, že uvedená identifikace Jindřicha Parlérů se opírá o vratké základy.

Petr Parlér – Jindřich z Gmündu: Sv. Václav, z r. 1373, opuka, v. 200 cm. Praha, katedrála sv. Václava, kaple sv. Václava (druhotné umístění přibližně ze 70. let 15. století, obnoveno 1912, stav před restaurací z r. 1965)



Svatovítská fabrika na podzim každého roku prováděla účetní uzávěrku celkových výdajů. Termínem se nekryla s pravidelným ukončením letní stavební sezóny vždy v týdnu kolem sv. Havla (16. října). Až tehdy, t.j. už v zimní sezóně, končily zednické a osazovačské práce. Nadále pokračovala už jen činnost kameníků (méně závislá na počasí, prováděná i v kryté a případně vytápěné prostoře hutí). Vzhledem k témtoto tradičním zvyklostem jsou dochované záznamy Týdenních účtů v roce 1378 značně neobvyklé. Po zápisu *Finis laboris huius anni* k 18. září 1378 přestali ve svatovítské hutí pracovat nejen zedníci a osazovači, ale spolu s nimi i kameníci a dokonce mizí i zápis o platu parléře. V týdnu po neděli 14. listopadu 1378 pak Týdenní účty vůbec končí. Na katedrále sv. Vítka tehdy ustaly veškeré práce.³⁶ V blízkém královském paláci umíral nemocem vyčerpaný císař Karel IV. († 29. listopadu 1378). V krátkém mezidobí od skončení letní sezóny do přerušení stavby katedrály sv. Vítka koncem roku 1378 Týdenní účty nadále uvádějí stálé smluvní plány vedoucích pracovníků hutí („magister operis“, „Thoma custodus rerum“, „hutny“ a „carpentarius“, kromě parléře) a překvapivě ještě v úkolové mzdě dvakrát zaplacené shodné kamenické práce – „henrico parlerio“ a „Henrikovi“. Za této situace souhlasit s identifikací Jindřicha Parléře v Týdenních účtech znamená přehlížet nepravidelné předpoklady. Totíž že (1.) na podzim 1378 došlo na stavbě katedrály sv. Vítka k propuštění všech kameníků, ale současně k přijetí jednoho kameníka nového (v zápisech Týdenních účtů se kameník jména Henrich nevyskytuje od neděle 20. září 1377). Že (2.) pouze jedenkrát uvedené jméno tohoto kameníka³⁷ Týdenní účty bez důvodu zaznamenaly včetně příjmení (nebyl zde další Jindřich), které je navíc velmi podezřelé (označení „Parlerius“ Týdenní účty neuvádějí ani u vlastních synů Petra Parléře). Že (3.) spolu s řadovými kameníky byl propuštěn také parléř, na rozdíl od kameníků stálý zaměstnanec hutí, s příplatkem na ukončení sezóny až po třech týdnech. Vzhledem k analyzované situaci se na podzim

1378 ve svatovítské hutí jeví jako pravděpodobnější zastavení prací všech kameníků a setrvání parléře až do vyplacení obvyklého „finále“. A pak lze předpokládat: že (1.) parléř bez hutí kameníků dočasně vykonával kamenickou práci (plat parléře na rozdíl od magistra operis zavisel na pravidelném každotýdenním výkonu funkce přímo na stavbě);³⁸ že (2.) bývalý parléř činný krátce jako kameník obdržel před definitivním propuštěním dva příjmy – na ukončenou za předchozí činnost parléře a za kamenickou práci ve třech následujících týdnech. Odtud nezbývá, než změnit dosavadní názor³⁹ a hypotetického „Jindřicha Parléře“ nahradit skutečným „parlérem Jindřichem“,⁴⁰ jediným parlérem svatovítské hutí, jehož jméno je shodou výjimečných okolností zaneseno do Týdenních účtů.⁴¹

I parléře Henricha lze nadále ztotožňovat s kameníkem Henrichem, spolupracujícím v roce 1373 na zhotovení sochy sv. Václava, a to dokonce s větší jistotou než k tomu dospěl A. Stix a po něm další badatelé v případě Jindřicha Parléře.⁴² V citovaných záznamech o platech parléře Jindřicha ze závěru roku 1378 chybí označení magister. Podle toho parléř Jindřich předtím samostatně nevedl žádnou stavbu. Pro funkci parléře se kvalifikoval předchozí činností přímo v pražské hutí.⁴³ Z přibližně dvou set kameníků doložených Týdenními účty jen zhruba deset patřilo ke kmenovým a sochařsky činným pracovníkům svatovítské hutí. Z těch, kteří jsou uváděni variantami jména Heinrich, pouze Henrich odměněný 1373 za práci se sochou sv. Václava. Ten v hutí působil nejpozději už od 7.11.1372, objevoval se na předních místech zápisů v Týdenních účtech a patřil k nejlépe placeným silám. A právě tento nejpřednější kameník v době, kdy dosahoval neobyčejně vysokých týdenních příjmů 30-50 grošů (při sdružené práci s kameníkem Niczem dokonce až 65 grošů) a na počátku vrcholného pracovního úsilí svatovítské hutí, najednou po neděli 18. března

1375 z Týdenních účtů jakoby navždy mizí.⁴⁴ Mohl náhle odejít nebo třeba i tragicky skončit. Ale mnohem pravděpodobnější se právě tehdy stal novým parlérem⁴⁵ (parléři svatovítské hutí příslušel pravidelný a pevně stanovený plat 20 a 16 grošů, podle letní a zimní sezóny, zaznamenávaný v Týdenních účtech vždy bez jeho jména). V témež týdnu, kdy končí zápis o Henrichových příjmech jako kameníka, začal ve svatovítské hutí pracovat a jeho postavení předního sochaře hutí ihned zaujal nově příšlý (jako už předtím magister Rudger z Nizozemí?) kameník Herman.⁴⁶ Zamítnout není nutno ani ztotožnění parléře Henricha Parléřem na přemyslovských náhrobcích.⁴⁷ Petr Parléř jako autor tumby Přemysla Otakara I. obdržel zápisem k 30.8.1377 celkovou odměnu za odvedené dílo (u sochařského díla mimo vlastní stavbu výjimečně z peněz fabriky na příkaz samotného císaře!), ohodnocené vysokou částkou 30 kop grošů.⁵⁵ Na daném závěru nemůže nic změnit ani upozornění J. Opitze,⁵⁶ že Henrich se snad sochou sv. Václava zabýval déle než jen Týdenními účty doložených 5 dní (podle absence zápisů s Henrichovým jménem až 8 týdnů), i pokud by byl placen z mimohutních prostředků.⁵⁷ Nesprávný je ovšem vysoký tarif vysazený za Henrichovu práci. Odměna 6 grošů za den práce přesahovala o 2 i více grošů časovou mzdu kameníků převáděných po 1. srpnu 1372 na technologicky náročné osazovačské práce (inkrustace stěn) ve Svatováclavské kapli, kde pracovali z příkazu samotného Karla IV. (de mandato domini Imperatoris) a pod přímým vedením Petra Parléře. Avšak ani odtud nelze soudit na jiné než pomocné zaměření Henrichova úkolu. Shodně vysokou časovou mzdu za jednodenní práci ve výši 6 grošů Týdenní účty dokládají také u kameníka Václava (Aufelta) po neděli 17.12.1374 za práci též jistě nefigurální povahy – „in sepulchris (episcoporum)“. Kriticky viděno otevřená zůstává vůbec i otázka, zda Henrich na soše sv. Václava vůbec něco „sochařského“ vykonal.⁵⁸ Odpověď vyžaduje ještě další prohloubení našich znalostí o variantách a postupech kolektivní práce kameníků ve svatovítské hutí.⁶⁰

POZNÁMKY

- [1] SCHMIDT, G.: *Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXIII, 1970, s. 108-153
- [2] KUTAL, A.: *Erwägungen über das Verhältnis der horizontalen und schönen Pietas*. Umění, 20, 1972, s. 485-520, zvl. s. 503-511; – týž, *Z novější literatury o parléřovském sochařství*. Umění, 22, 1974, s. 377-426, zvl. s. 404-416; – týž, *Gotické sochařství*. In: Dějiny českého výtvarného umění I/1. Praha 1984, s. 216-283 (autorský dokončeno 1975-1976).
- [3] SCHÄDLER, A.: *Peter Parler und die Skulptur des Schönen Stils*. In: A. Legner (Hg.): Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. (Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln) Bd. 3. Köln 1978, s. 17-25
- [4] HOMOLKA, J.: *Die Skulptur*. In: Die Parler..., c. d. (v pozn.3), Bd. 2, s. 643-698; – *Peter Parler, der Bildhauer*. (tamtéž, Bd. 3, s. 27-34)
- [5] Obdobně jako už HOMOLKA, J.: *Jindřich Parléř(?)*, sv. Václav. In: J. Pešina (ed.): České umění gotické 1350-1420. Praha 1970, s. 137-138, č. kat. 167.
- [6] SUCKALE, R.: *Peter Parler und das Problem der Stillagen*. In: Die Parler..., c. d. (v pozn.3), Bd. 4, 1980, s. 175-183, zvl. s. 180
- [7] *Die Parler...*, c. d. (v pozn.3), Bd. 4, 1980, s. 44-49.
- [8] České umění gotické..., c. d. (v pozn.5), s. 158, kat. č. 210 (A. Kutil)
- [9] LEGNER, A.: *Bysta mladé ženy na konzole s parléřským znakem*. In: Parléřovské umění z Porýní. Národní galerie v Praze – Jiřský klášter 1983, s. 69-70, č. kat. 1
- [10] LAUER, R., In: Parléřovské umění, c. d. (v pozn.9), s. 71-76, č. kat. 2-9
- [11] HOMOLKA, J.: *Prag – Wien um 1400. Einige Bemerkungen*. In: Videňská gotika. Sochy, sklo malby a architektonická plastika z dómu sv. Štěpána ve Vídni. Výstava Národní galerie v Praze ve spolupráci s Historisches Museum der Stadt Wien, Praha 1992. Videň 1992, s. 18-26
- [12] SCHULTES, L.: *Prag und Wien um 1400. Plastik und Malerei*. In: Prag um 1400. Der Schöne Stil. Böhmisches Malerei und Plastik in der Gotik. (131. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien in Zusammenarbeit mit der Nationalgalerie Prag). Wien 1990, s. 25-42, zvl. s. 30
- [13] SCHMIDT, G.: *Kunst um 1400. Forschungsstand und Perspektiven*. In: G. Pochat – B. Wagner (ed.): Internationale Gotik in Mitteleuropa. (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz XXIV) Graz 1990, s. 34-47
- [14] HOMOLKA, J.: *Prag und die mitteleuropäische Kunst um 1400 – Einige Bemerkungen*. In: Internationale Gotik... (c. d. v pozn.13), s. 174-181
- [15] SCHWARZ, M. V.: *Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert. Entwicklungphasen und Vermittlungswege im Vorfeld des Weichen Stils, I – II*. Worms 1986, zvl. I, s. 337-357
- [16] Tamtéž.
- [17] Srov. např. citaci obdobných závěrů v níže uvedené studii Dietera Grobmannu (v pozn.27), s. 224, pozn. 8.
- [18] HLOBIL, I.: *Gotické sochařství*. In: (A. Merhautová, ed.): Katedrála sv. Václava v Praze. K 650. výročí založení. Praha 1994, s. 66-95, zvl. s. 73-74
- [19] OPITZ, J.: *Sochařství v Čechách za doby Lucemburků*. Praha 1935, s. 118, pozn. 73
- [20] VÍTOVSKÝ, J.: *K datování, ikonografii a autorství Staroměstské mostecké věže*. In: Průzkum památek II, 1994, s. 15-44
- [21] VÍTOVSKÝ, c. d., s. 33; – Týž o též již ve statí: *Kamenické značky a problematika jejich výzkumu*. In: (K. Müller, ed.): Kamenické a domovní značky (merky). Sborník příspěvků ze semináře. Ostrava 1991, s. 9-21, zvl. s. 13-14.
- [22] Parléřovské štítky se až dosud charakterizovaly bez rozdílu barevnosti. V českém kontextu takto už např. CHYTIL, K.: *Petr Parléř a mistři gmündští*. Praha 1886, na s. 34: „Důkazem rodinných svazků mezi Janem z Gmündu, Michalem freiburským a Petrem Parléřem jest mimo společné jméno a duševní příbuznost též užívání stejněho znaku, štítu s kolem k levé straně zlomeným“.
- [23] VÍTOVSKÝ, c. d. (v pozn.20), s. 33, předpokládá, že takto popisovaný znak Petra Parléře navazuje „na nejstarší parléřovské znaky vyryté a namalované již na předparléřovské části dómu ve Freiburgu v Breisgau.“ – S odkazem na barevné vyobrazení tamějšího parléřovského znaku v příloze statí SCHUSTER, K.: *Wappen am Freiburger Münster*. Freiburger Münsterblätter IV – VII, 1910-1914, Bd. II, s. 53-58, frontispice, vyobr. 1. V popisu znaku autor uvedené barvy nezmínuje. Výklad J. Vítovského nezdodpovídá otázku, proč na pražských štítcích, které připisuje Jindřichovi z Gmündu, chybí tří kladívka z parléřovské úhelnice basilejského znaku Johanna z Gmündu – srov. ADAM, E.: *Parlerschild. Freiburg i. Br. Münster*. In: Die Parler..., c. d. (v pozn.3), 1, s. 293.
- [24] MIKOVEC, F. B.: *Starožitnosti a Památky země České. I*. Praha (1860), na s. 42: „V kapli Pernštejnův očekává vzácná socha tato posud důkladně opravy a důstojného postavení. U postavení nohou sochy spatřuje se rodinný znak, jak se zdá ze dvou v prostřed složených rohovníků, původně bílých, v štítu červeném sestávající... Tentýž znak nalézáme též na ozdobném ... reliquaři... a na ... kamenném poprsí mistra Petra ...“; – STIX, A.: *Die monumentale Plastik der Prager Dombauhütte um die Wende des XIV. und XV. Jahrhunderts*. In: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k.k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunstd- und historischen Denkmale II, 1908, s. 69-132, zvl. s. 71: „An der Stirnseite des Postamentes war sein bekannter Meisterschild (tj. Petra Parléře) mit dem gebrochenen Winkelhaken angebracht... An der Identität desselben kann kein Zweifel sein. Genau dasselbe Meisterzeichen befindet sich an der Büste Peters auf der Triforiumgalerie des Domes.“
- [25] VÍTOVSKÝ, c. d. (v pozn.20), s. 33, pozn. 89: „Bysta Petra Parléře má na zalomeném kúlu zbytky původní červeně. Štíť nese stopy bílé. – Srov. J. a Q. Adamcoví: Basreliéfní bysty triforia – restaurátorská zpráva, Archiv Pražského hradu.“ – V Příloze k rozpočtu na čištění, částečnou restauraci a konservaci reliéfu triforia etc. Jana a Quida Adamcových z 29.3.1973, str. 7, k bystě Petra Parléře je napsáno: „Zbytky polychromie ... ve sponě se znakem červené úhelnice (červená, hnědá b/arva).“ V „Restaurátorské zprávě“ týchž autorů z 26. října 1974, s. 14-15: „Poškozeno otlučením ... ve znaku otlučena krokvice ... Celý blok včetně busety byl po zbrusení napuštěn hnědavou barvou ... Dochované barvy polychromie: Plefově růžová jen v nepatrých zbytcích na obličeji a krku, hnědá barva na vlasech, vousach a na knírech ve fragmentech, sieně hnědá na kloku, stín červeně na krokviči“. V obou záznamech (archivovány na Památkovém odboru Správy Pražského hradu) tedy chybí údaj o bílé barvě štítku Petra Parléře (originál dnes očištěn na holý kámen).
- [26] SCHWARZ, c. d. (v pozn.15), I, s. 338-339. Pro žádoucí objektivnost názoru: průzkum sochy sv. Václava před jejím posledním restaurováním konstatoval (Josef Němec, 27.2.1965), že obojí, sokl i štítek, je „původní se zbytky polychromie“, avšak nezmínil vyjmutelnost štítku.
- [27] GROßMANN, D.: *Überlegungen zur Person von „Heinrich“ in den Prager Dombaurechnungen*. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XLVI – XLVII, 1993-1994, s. 223-236
- [28] SCHMIDT, c. d. (v pozn.1), s. 114
- [29] NEUWIRTH, J.: *Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombauers in den Jahren 1372-1378*. Prag 1890, s. 365-366
- [30] Tamtéž, s. 407, pozn. 2: „Nach den gearbeiteten Stücken ist derselbe identisch mit dem 14 Tage später wieder erwähnten Henricus. Da auf dem vierten Posten vor diesem die Summe für den Parler bereits eingestellt ist, so ergibt sich, dass letzterer nicht mit ‘Henricus’ identisch ist, dessen 14 Tage früher beigelegtes ‘Parlerius’ demnach als Name genommen werden muss.“
- [31] NEUWIRTH, J.: *Peter Parler von Gmünd. Dombaumeister in Prag, und seine Familie. Ein Beitrag zur deutsch-österreichischen Künstlergeschichte*. Prag 1891, s. 113
- [32] BRAUN, E. W.: *Biographisches über Heinrich Parler von Gmünd den Jüngeren*. Repertorium für Kunsthissenschaft XLIV, 1924, s. 287-289
- [33] STIX, c. d. (v pozn.24), s. 69-132, zvl. s. 72.
- [34] Jistou pochybnost implicitně vyjádřila SCHOCK-WERNER, B.: *Die Parler*. In: Die Parler..., c. d. (v pozn.3), 3, s. 7-12, zvl. s. 9-10, pasáž „Heinrich von Gmünd, gennant von Freiburg, Baumeister des Markgrafen von Mähren“, konstatování: „Er trägt in Prag möglicherweise den Namen Parler und führt in seinem Siegel das Parlerzeichen.“
- [35] KLETZL, O.: *Parler*. In: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Bd. XXVI. Leipzig 1932, s. 242-248, zvl. s. 248
- [36] GROßMANN, c. d. (v pozn.27), s. 233, kupodivu interpretoval postupující omezování a posléze i úplné zastavení prací na stavbě katedrály sv. Václava před úmrtím Karla IV. (na souvislost upozornil už NEUWIRTH, c. d. v pozn.29, s. 4) jako nastaly chaos ve vedení Týdenních účtů: „Vom 5.9.1378 an wirkt die Buchführung deutlich unsorgfältiger; vielleicht war Kotlik krank oder im Auftrag des Kaisers bzw. des Domkapitels auf Reisen.“
- [37] SCHMIDT, c. d. (v pozn.1), s. 112, uvádí, že Heinrich Parler „vorkommt mehrmals – ausdrücklich mit diesem Beinamen“ v Týdenních účtech „vom Herbst 1378“.
- [38] Srov. údaj Týdenních účtů k neděli 5.4.1377: „Parlerius defuit“ – bez výdaje 20 grosů za předtím a potom pravidelně vynakládaný parléřův jinak stálý plat. Přímou závislost parléře na vykonané práci v huti dokládají i záznamy z počátku Týdenních účtů na jaře 1372, byť naopak odrážejí pozvolna se rozehrající činnost hutí (po pauze) – srov. záznamy: „Parlerio et Wieczemilo famulo hutte nichil dedimus“ (22.2.1372) a „Parlerio XXX gr. ex eo quod per plures ebdomas salario caruit sol.“ (14.3.1372); pravidelný plat parléř dostával až od 4.4.1372 (*Parlerio in suo salario XX gr.*).
- [39] Korekci Jindřicha Parléře za parléře Jindřicha mezitím přejal VÍTOVSKÝ, c. d. (v pozn.20), s. 31, bez odkazu, zřejmě na poslední chvíli (na jiných místech stati a zejména v německém resumé ponechán tradiční „Jindřich Parléř“). – Předběžná upozornění na „parléře Jindřicha“: HLOBIL, I.: *Der St.-Veits-Dom*. In: Der Hradschin. Die Prager Burg und ihre Kunstschatze. Freiburg im Breisgau 1992, s. 113-162, zvl. s. 122; – týž, c. d. (v pozn.18), s. 75, 93, pozn. 32; – týž: *Parléřovská hut a stavba katedrály sv. Václava Karla IV. (1344/1346 – 1378)*. In: Katedrála sv. Václava. Památky vydání k 650. výročí založení Svatováclavské katedrály. Praha 1994, I, s. 49-75. Reinterpretaci „parléře Jindřicha“ autor poprvé uvedl ve veřejné přednášce „Albert Kutal, Gerhard Schmidt a Jindřich Parléř“ (pracovní setkání Semináře DU FF MU v Brně a UHS v českých zemích k 15. výročí úmrtí Alberta Kutala) na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně dne 5. prosince 1991.

[40] GROßMANN, c. d. (v pozn.27), s. 233, o této reinterpretaci uvažoval, ale pak znova opakoval závěr J. Neuwirtha: „Gerade in dieser Zeit fällt die einzige Erwähnung von *Henric(us) Parleri(us)* am 19. 9. Man könnte sogar denken, daß mit ihm der Parlerius (Polier) des Dombaus gemeint ist, für den ausgerechnet in dieser Woche keine Entlohnung notiert wird (!), doch treten zwei Wochen später, am 3.10.1378, *Henricus* (ohne Beiname) und der Parlerius nebeneinander auf. Henricus dürfte mit dem vorherigen Henricus Parlerius identisch sein, zumal die Arbeit in beiden Fällen einem *foste(l)* zu 2 Groschen je Elle gilt. Auffällig ist allerdings, daß es sich dabei um die einzige Arbeit handelt, die in der Hütte überhaupt stattfindet...“ – Dva různé zápisu o dvou odlišných odměnách jednoho a téhož kameníka se v Týdenních účtech vyskytují vícekrát – např. v týdnu po 21.11.1372 jedna odměna Henrichovi za práci kolektivní, druhá za dílo zhotovené individuálně.

[41] Analogickým postupem lze snad v Týdenních účtech vytypovat i jméno ještě dalšího, dosud neznámého parléře svatovítské huti. Během výběru největšího pracovního vypětí v Týdenních účtech zachyceného údobí stavby pražské katedrály, mezi zápisu k 5. květnu až 23. srpnu 1377, huf zaměstnávala se shodnou odměnou 20 grošů týdně výjimečně dva parléři. Jeden z nich by měl být sledovaný Henrich. Jméno druhého může vyplynout v případě, že k dočasným parléřem se stal některý z kameníků hutí. Ten by se pak neměl vyskytovat po celé období druhého parléře na výplatních seznamech kameníků a poznovu se zde objevovat těsně před a po jeho ukončení. Ze všech tehdy početných kameníků hutí téměř podmínkám skutečně jeden (a pouze jeden) kameník odpovídá. Kmenový kameník „Jesco“ (zaznamenán opakován po celé údobí Týdenních účtu) obdržel mzdu v týdnu před daným termínem (uveden v pořadí kameníků na čtvrtém místě) a pak až v zápisu k 25. října 1377. Do Týdenních účtu se vrátil, když kameníci kvůli nedostatku peněz v huti nepracovali – výjma jediného kameníka, Ješka, který tehdy (analogicky jako koncem roku 1378 parlér Henrich) zhotovil práh a schody ke vstupu na hřbitov. Na rozdíl od Henricha nebyl Ješek sochařsky činný. V době jeho zvažovaného parléřování huf nezaměstnávaly figurální prace.

[42] Nedávno BINDING, G.: *Baubetrieb im Mittelalter*. Darmstadt 1993, s. 243, v rozdrobu rodiny Petra Parléře nespojil Jindřicha z Gmündu s Jindřichem Parléřem.

[43] NEUWIRTH, c. d. (v pozn.29), s. 425-426, vylučoval parléře bez dosažení magisteriátu – nejen v případě zmíněného druhého parléře.

[44] CHYTIL, K.: *K rodopisu mistrů gmündských*. Památky archeologické a místopisné XXXV, 1926-1927, s. 69-79, zvl. s. 71, odmít Stixovo ztotožnění Henricha, pracujícího 1373 na soše sv. Václava, s Henrichem Schwabem. Podle kolize odlišených jmen v Týdenních účtech k neděli 14. října 1375 („Henrich“ a „Swab Henrich“) usoudil, že šlo o dva rozdílné kameníky V hutí však už tehdy nepracoval Henrich, spolupracovník na soše sv. Václava, nýbrž daleko méně významný kameník „Henrich minor“ – a vedle něj snad nově Jindřich Šváb. – Pokud nešlo o jednoho a téhož kameníka, který byl v uvedený týden odměněn za dvě rozdílné práce – 1. ko-

lektivní (provedenou s dalšími třemi kameníky) a 2. individuální. Podezřelé totiž je, že „Henrich Swab“ se po tomto prvním výskytu v účtech poznovu objevuje až v zápisu k 28.2.1378.

[45] GROßMANN, c. d. (v pozn.27), dospěl k názoru, že Henrich, který pracoval v roce 1373 na soše sv. Václava, opustil svatovítskou hutí (až) na podzim roku 1377 a neměl nic společného s Henricem Parleriem. Výskyt tohoto kameníka v Týdenních účtech ještě po 18. březnu 1375 však tento badatel doložil chybňm propojením se záznamy kameníka „Henricha minora“. Tento „Henrich minor“ naopak svou činnost v hutí neukončil po krátkém, pouze dvoutýdenním působení, jak D. Großmann usoudil („anscheinend nur auf der Durchreise“) zápisem po neděli 18. března 1375. Vždyť o týden později pracoval na téže práci a za shodnou odměnu (*fosten pro XIII gr.*), zapsán opět na nízkém pořadí (dvanáctý), jako „Henrich“ (nyní už jediný toho jména, tudíž bez potřeby rozlišovacího přívlastku). Pak pokračoval až do neděle 20.9.1377 (případně ještě v roce 1378, pokud by byl totožný s Henrichem Schwabem).

[46] Týdenní účty okamžitě Hermanna uvádějí na prvním místě seznamu, před všemi kmenovými kameníky hutí, s přidelenou sochařskou prací a v daném týdnu s nejvyšší mzdotou (*Herman pro tribus speciebus quasi leones per XII gr. Facit XXXVI gr.* – 18. března 1375).

[47] NEUWIRTH, c. d. (v pozn.31), s. 39, 127-128

[48] V týdnu po neděli 18. ledna 1377 dostal parlér svatovítské hutí vyplaceno kromě platu XX. gr. ještě 30 grošů „ad nuptias“. – NEUWIRTH (c. d. v pozn.29, 1890, s. 425) usoudil, že sňatek nebyl podmínkou zastávání funkce parléře. – Týž (c. d. v pozn.31, 1891, s. 39) uvažoval o sňatku Jindřicha z Gmündu s Drutginou před rokem 1381. – CHYTIL (c. d. v pozn.44, s. 70) naopak souhlasil na jeho uskutečnění až po Jindřichově nástupu do služeb markraběte Jošta v červenci 1381. – KOTRBA, V.: *Architektura*. In: České umění gotické..., c. d. (v pozn.5), s. 69-70, předpokládal, že ke sňatku Jindřicha z Gmündu s Drutginou došlo „někdy v sedmdesátých letech v Kolíně nad Rýnem“. – VÍTOVSKÝ (c. d. v pozn.20, s. 31) poznamenal, že „Jindřichova svatba s Drudou bývá hypoteticky kladena do Prahy ... k 18. lednu 1377, kdy se v účtech svatovítské hutí nachází položka za svatební příspěvek tamějšímu parléřovi“; spojení tohoto údaje s parlérem Henrichem však vzápěti eliminoval konstatováním, že Jindřich je jako parlér jmenován až 19. září 1378, aby níže (c. d., s. 32) „hypotézu o Jindřichově a Drudině pražské svatbě“ opět potvrzoval.

[49] BRAUN, c. d. (v pozn.32)

[50] Načež CHYTIL (c. d. v pozn.44, s. 72) podotkl, že nanejvýš čtrnáctiletý Jindřich z Gmündu nemůže být ztotožněn s kameníkem Henrichem z Týdenních účtu.

[51] SCHOCK-WERNER, c. d. (v pozn.34), s. 10: narozen „nach der Anstellung des Vaters 1354 in Freiburg“; – GROßMANN (c. d. v pozn.27, s. 235) „frühestens etwa um 1355“. Jelikož stavbě nového chóru ve Freiburgu musela předcházet práce Jana z Gmündu

na plánových návrzích, lze za oprávněný datum považovat narození Jindřicha z Gmündu i krátce před rokem 1354 – jak k tomu nedávno z jiného hlediska dospěl SUCKALE, R.: *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*. München 1993, s. 198, pozn. 47.

[52] GROßMANN (c. d. v pozn.27, s. 235) vyslovil otázkou týž názor: „Wenn auch Peter Parler bereits mit 23 Jahren zur Leitung des Prager Dombaus berufen wurde – wie sinnvoll ist es, in seinem Neffen Heinrich bereits mit 18 Jahren den Schöpfer der Wenzelsstatue zu sehen?“

[53] Henrichovy sochařské práce v Týdenních účtech: 3.4.1373 „pro diebus laboris ymaginis sancti Wenceslai 30 gr.“; – 15. 5. „monstrum“ za 45 gr.; – 22. 5. „gargol sive monstrum“ za 45 gr.; – 29. 5. „gorgol sive monstrum“ za 50 gr.; – 10. 7. „gargel“ za 45 gr.; – 17. 7. „gargel“ za 40 gr.; – 24. 7. „gargel“ za 40 gr. – V roce 1374: 29. 10. „III clipeos“ za 15 gr. Před Henrichovou prací na soše sv. Václava byly za figurální kusy v Týdenních účtech během roku 1372 odměněni kameníci: 18. 4. Mertl „de forma animalis“ za 8 gr.; – 25. 7. Fridel „sturz cum clipeo“ za 42 gr.; – Wolfel „sturcz cum clipeo czu snek“ za 42 gr.; – 8. 8. Michael „quatuor clipeos“, dva za 6, třetí za 3, čtvrtý za 2 gr.; – Mertlinus „III or clipeos“, po 6 gr.

[54] Důvodů, proč Týdenní účty nezaznamenaly analogicky jako u tumby Přemysla I. odměnu a jméno (Petr Parléř) autora sochy sv. Václava, mohlo být více. Zhotovení sochy v opěrném systému nad kaplí sv. Václava snad souviselo se stavbou katedrály, za jejíž postup byl magister operis Petr Parléř odměňován pravidelným paušálním platem 56 grošů týdně. Nebo šlo o úhradu z mimohutních zdrojů (analogicky podle úhrady dalších přemyslovských náhrobků).

[55] Zápis v Týdenních účtech k 4.12.1373: „Paolo muratori, qui in sepulchris principium laboravit, III gr. sol.“; – 11.12.1373: „Item pro laminibus in sepulchra regum et principium de sculputra dedimus L gr. Item Paulo muratori de sepulchra principi-

pum VII gr. sol. Item Wenceslao locatori lapidum in dictis sepulchris X gr.“; – 18.12.1373: „Item Paulo muratori, qui in sepulchris principium laboravit, V gr. sol. Item Wenceslao locatori, qui sepulchra omnium principium cooperuit, dedimus XV gr.“ Taktoto se postupovalo při proplacení jednotlivých sochařských děl mimo vlastní stavbu podle všeobecně – srov. shodně rozdělené zařazení náhrobníku královny Guty v Týdenních účtech k 30. srpna na 1377: „magistro Tilmanno pro lapide marmoreo III sexag. gr. Item famulis et aliis laborantibus eiusdem sepulchri XXX gr. sol.“

[56] OPITZ, c. d. (v pozn.19), s. 65; – SCHMIDT (c. d. v pozn.1, s. 112) odtdl vydodil závěr, že kameník Henrich (= Jindřich Parléř), pracující po 8 týdnu na soše sv. Václava, byl za to zaplacen „normalweise – ebenso wie später die Schöpfer der Tumben – aus einer anderen Kasse“. Z Týdenních účtu však implicitně vyplývá pouze úhrada 5 přemyslovských tumb z mimohutních prostředků, nikoliv že by kameníci placení denní taxou za práci na těchto tumbách – obdobně jako Henrich při práci na soše sv. Václava – byli zároveň tvůrci těchto děl a příjemci zde nezaznamenaných celkových odměn za jejich zhotovení (k čemuž pochopitelně G. Schmidt v dalším nedošel). U kameníka Václava (Aufelta), jehož práce na tumbách byla ohodnocena shodnou taxou 6 grošů denní mzdy jako Henrichova práce na soše sv. Václava, je to dokonce s jistotou vyloučitelné.

[57] V týdnu po 9. listopadu 1376 byli kameníci svatovítské hutí převedeni k úkolům spojeným s vytvářením přemyslovských náhrobků a zaplacení z prostředků neproučtovávaných fabrikou („In hutta nichil ex eo, quia in sepulchris principium laboratur“).

[58] KUTAL, A.: *České gotické sochařství 1350-1450*. Praha 1962, s. 41, vzhledem k malé odměně v Týdenních účtech uvažoval, že Henrich sochu sv. Václava pouze dokončil, „např. méně významnými detaily“.

[59] O složitostech kolektivní práce kameníků ve středověké stavební hutí viz výstižně SCHMIDT, c. d. (v pozn.1), s. 110.

Die Rechnungsbücher des Prager Veitsdoms Beziehen sich auf den Parler Heinrich, nicht auf Heinrich Parler

Zusammenfassung

Der Autor bespricht hier seinen Beitrag zur Diskussion über die Persönlichkeit und das Oeuvre-Verzeichnis von Heinrich IV. Parler, die Gerhard Schmidt im Jahre 1970 eröffnete und die bis jetzt fortgesetzt wird. Man macht darauf aufmerksam, daß die letzten Ausgaben in den Wochenrechnungen des St. Veit-Dombaues zu Prag aus dem Herbst des Jahres 1378 nicht Heinrich Parler, sondern den Parler Heinrich betreffen. Zum Parler konnte dieser Stammsteinmetz der St. Veithütte avanciert sein, als er nach dem Sonntag den 18. März 1375 von den Wochenrech-

nungen gleichsam für immer verschwand. Erneuert wurde er wieder in einer Ausnahmesituation im Herbst 1378 genannt, als er wegen längerer Auflösung der Steinmetzhütte nicht mehr die Parlerfunktion bekleidet hat und erneuert kurzfristig für Steinmetzarbeiten entlohnt wurde. (Henrico parlorio pro X ulnis fosten per II gr. Facit XX gr. sol. - In der Woche nach dem 19. September 1378; für die Weiterarbeit am gleichen Werk in der Folgewoche weitere 26 groschen.) Der Autor des Aufsatzes bemüht sich aus der neuen Interpretation adäquate Schlußfolgerungen zu ziehen.

Dekoracja malarska Godzinek francuskich (mps. 924) ze zbiorów Ossolineum we Wrocławiu

Alicja KARŁOWSKA-KAMZOWA, Poznań

We Francji w XV stuleciu najlepsi malarze zdobili modlitewniki przeznaczone dla elity ówczesnego społeczeństwa. Ich kreacje artystyczne w uproszczonych wersjach powielali rzemieślnicy w licznych rękopiśmiennych „edycjach” przeznaczonych dla nieco uboższych odbiorców. Istniał również krąg najszerzy – Godzinek popularnych wśród wiernych również ze stanów średnich. We Francji i Flandrii miniatury figuralne i bogate dekoracje marginalne Livres d’heures – Godzinek były miejscem eksperymentów formalnych i również ikonograficznych. Inwencja artystów spotykala się z życzeniami indywidualnych fundatorów. Szeroki zasięg społeczny tego zjawiska wzmacnia od dawna zainteresowanie badaczy zarówno twórczości artystycznej jak i życia religijnego. Godzinki były bowiem jedynymi książkami, które w późnym średniowieczu miały służyć do nawiązania kontaktu między laikami i Bogiem. Nie tylko teksty, ale także wyobrażenia figuralne kształtowały intymne życie religijne jednostek. Bogactwo marginaliów – „przestrzeni wolności” dla miniaturzystów, podnosiła te niewielkie książki do rangi cennych, ozdobnych przedmiotów, dostarczających radości użytkownikom.

Godzinki (mps 924) ze zbiorów Ossolineum we Wrocławiu nie były do tej pory szerzej publikowane,¹ choć zasługują na uwagę ze względu na oryginalność rozwiązań ikonograficznych niektórych miniatur oraz ozdobność bordur ornamentalnych, które je otaczają. Modlitewnik

dość znacznych rozmiarów (21,5 × 13 cm) pisany na pergaminie posiada na każdej karcie winietę florystyczną uzupełniającą kolumnę pisma na zewnętrznym marginesie. Ponadto zachowało się 12 kart z miniaturami figuralnymi, niewielkim inicjałem oraz podwójnymi bordurami ornamentalnymi, które rozpoczynały poszczególne części modlitewnika. Na wstępie miniatura z przedstawieniem św. Jana otwierała wybrany tekst ewangelii. Przedstawienia: Zwiastowania, Nawiedzenia, Narodzenia, Zwiastowania Pasterzom, Pokłon Trzech Króli, Ofiarowania w świątyni i Koronacji Matki Boskiej – uzupełniały oficjum do NMP. Do dekoracji pełnej ośmu godzin kanonicznych zabrakło Ucieczki do Egiptu – przedstawianej wespół z modlitwami na nieszpory (Vesperae). Wyobrażenia Ukrzyżowania i Zesłania Ducha św. poprzedzały godzinki o Krzyżu i Duchu św., a Dawid modlący się przed Bogiem psalmy pokutne. Miniatura ukazująca pochówek w kościele związana była z modlitwami za zmarłych. Książka uległa przeształceniom (por. niżej). Zanalizujemy zatem ocalały cykl miniatur oraz uzupełniające je floratury marginalne.

Na 25 stronie² ukazano św. Jana w postawie stojącej „w rozmowie” z orłem. Ten symbol ewangelisty, znacznych rozmiarów, z banderolą w dziobie, jest ważnym uzupełnieniem kompozycji. Jej tło stanowi tradycyjny ornament błyszczącej kratki, a w dolnej partii ukazano zieloną łatkę i drzewka. Nasycony cieplą czerwienią

płaszcz świętego zestawiono z matowym blękitem jego szaty, różnicowaną pionowymi fałdami. Ugry i zielenie fragmentów pejzażowych dopełniają kompozycję o dość tradycyjnym charakterze. Cztery marginesy tej karty wypełnia wić roślinna złożona z dwóch elementów. Tło stanowi czarna wić ze złotymi drobnymi listeczkami i pączkami. Na nią nałożona jest barwna, bujna, dość symetrycznie układana flora: bukiet kwiatów lub liści akantu. Wśród nich umieszczono drobne, niezbyt wyróżnione optycznie, figurki dwóch nagich chłopców, ptaki, szczekającego i polującego psa oraz młodzieńczego centaura. Wszystkie te elementy posiadają analogię w Godzinkach francuskich około XV wieku.³

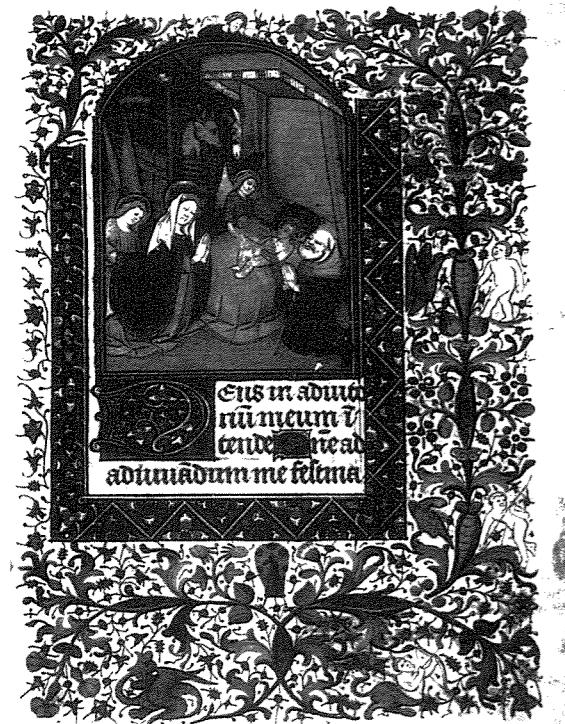
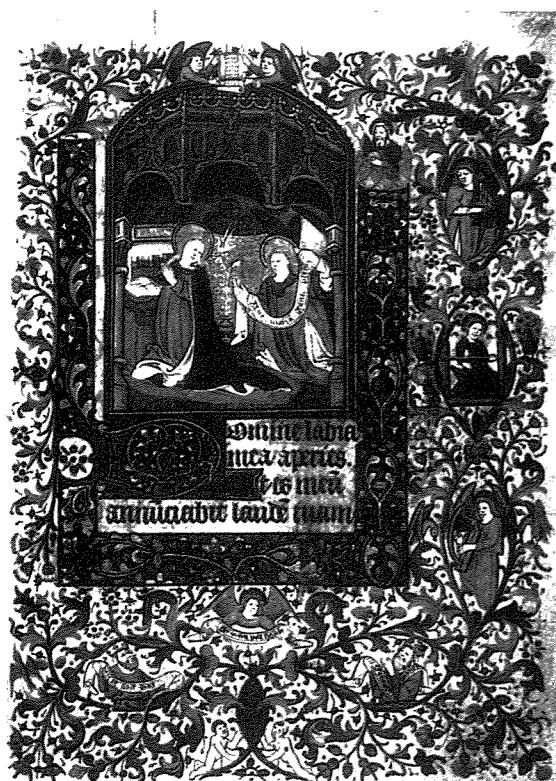
Znacznie bogatsza jest karta z miniaturą Zwiastowania (s. 39). W kościołowym wnętrzu przy klęczniku modli się Maria, prawa jej ręka spoczywa na otwartej ksiązce. Nieco wyżej widoczna jest mensa ołtarzowa. Dziewica odwraca się w stronę anioła i nadlatującej gołębicy Ducha św. Anioł trzyma banderolę z wersetem pozdrowienia anielskiego. Architektura przechodzi w baldachim ponad którym unoszą się anioły podtrzymujące zwój pisma. Po prawej stronie na zwieńczeniach złotej, wewnętrznej bordury ukazano popiersie Boga Ojca z kulą ziemską i gestem błogosławiającym. Na bocznym marginesie widoczne są trzy duże postacie muzykujących aniołów. Gałęzie floratury tworzą ich obramienia. W dolnej strefie popiersia dwóch proroków i anioła dopełniają kompozycję.

Marię ogarnia nie tylko moc Boża, zwiastowana przez anioła, ale towarzyszy jej muzyka sfer anielskich. Wypełniają się słowa proroków – Dziewica, odziana w złotą szatę i błękitny płaszcz (rozłożony szerokim ozdobnym rzutem na posadzce), spełnia wołę Najwyższego. W kolejnej scenie Nawiedzenia (str. 62) asystuje jej anioł trzymający płaszcz jak sługa. Lekko ugięta w pokłonie Elżbieta dotyka dłonią jej łona, a drugą ściska rękę w geście powitania. Ten sposób ukazania dialogu świętych niewiast ma również swoje analogie w iluminatorstwie francus-

kim tego czasu.⁴ Floratury marginalne na tej karcie omawianego rękopisu, urozmaicają motywy ptaka i bazyliuszka. Wplątane w gąszcz rośliny nie są zbyt widoczne.

Na miniaturze ze sceną Narodzenia Maria klęczy w asyście tego samego anioła, który podtrzymuje jej obfity płaszcz. Centrum kompozycji jest purpurowe łożo z baldachimem, na którym leży nagie dziecko, drugi anioł je okrywa.⁵ Po przeciwniej stronie klęczy stary Józef. Całość dopełniają fragmenty szopki, zwierzęta i grątowe, usiane gwiazdami niebo. Paradne łożo stanowi dopełnienie treściowe sceny Zwiastowania. W Bardzo Bogatych Godzinkach księcia de Berry zastosowano ujęcie Zwiastowania w architekturze kościelnej z aniołami w górnej jej partii i popiersiem Boga Ojca otoczonego wieńcem serafinów, który trzyma kulę ziemską.⁶ W scenie Narodzenia również ukazano Boga Ojca z gestem błogosławienia, snop światła z Duchem św. i Dzieciątko Jezus spoczywające na skrzydłach serafinów przed adorującymi go Marią i Józefem. W Godzinkach wykonanych przez Mistra księcia Bedford (Wien, BN cod. 1855, fol. 59v) z lat 1420/1425 tę centralną oś Boga Ojca i Syna powtórzono; tylko Dzieciątko umieszczono na paradnym, czerwonym łożu. Dworskie łożo ustawione w szopce stało się dość popularne wśród iluminatorów Godzinek francuskich pierwszej połowy XV wieku, występowało w scenie Narodzenia, Pokłonu Trzech Króli. Widoczne były echa zarówno kompozycji Braci Limburgów jak i Mistra księcia Bedford.⁷ Twórca serii miniatur ze zbiorów Ossolineum zastosował ten motyw konsekwentnie w nawiązaniu do splendoru kompozycji Zwiastowania i powtarzanego motywu anioła – sługi Marii, który podtrzymuje jej płaszcz. Występuje on raz jeszcze w scenie jej Koronacji (s. 139).

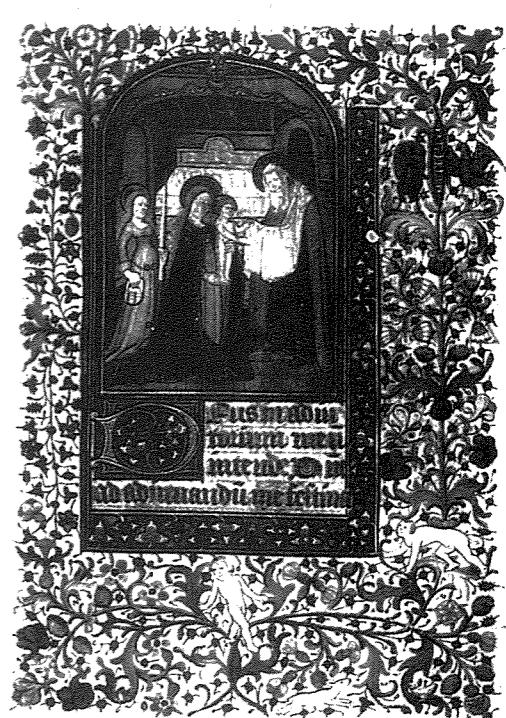
Łaczność Marii z Trójcą św. podkreślono raz jeszcze w scenie Zesłania Ducha św. (str. 159). Jako jedyna tronuje w centrum grupy apostołów, unosi się nad Duchem św., a wyżej zjawia się oblicze Boga. Ten niezmiernie rzadki motyw po-



il. 1. Wrocław, Ossolineum, Godzinki francuskie, mps 924: Zwiastowanie, Nawiedzenie, Narodzenie, Zwiastowanie Pasterzom.

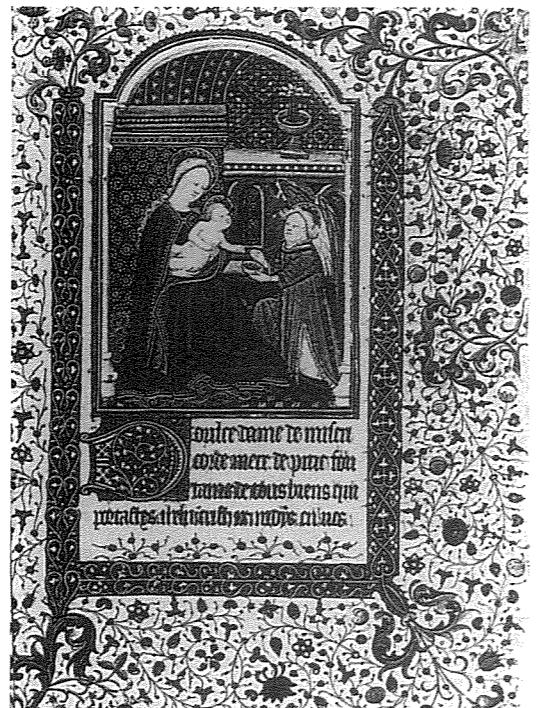


il. 2. Wrocław, Ossolineum, Godzinki francuskie, mps 924: Poklon Trzech Króli, Ofiarowanie w świątyni, Ukrzyżowanie, Modlitwa Dawida przed Bogiem.





il. 3. a-b) Wrocław, Ossolineum, Godzinki francuskie, mps. 924: Koronacja Matki Boskiej i Zesłanie Ducha św.; - c) Paryż, Bibl. Nar., Godzinki francuskie, lat 13267: Zwiastowanie; - d) Paryż, Bibl. Nar., Godzinki francuskie, lat 1162: Madonna z Dzieciątkiem i anioł usługujący.



siada również swoje analogie w iluminatorstwie początków XV stulecia.⁸ Tam również można odnaleźć motyw anioła-sługi.⁹ Ich zastosowanie nie wynikało jedynie z tradycyj powtórzeń formalnych. Seria miniatur Godzinek ze zbiorów Ossolineum posiadała wspólny akcent ideowy. Maria-Eklezja napełniona Duchem św. złączona z Ukrzyżowanym przez współcierpień (co pokazano ekspresyjnie na miniaturze ozdabiającej stronę 151)¹⁰ – ofiarowana była świętyni już jako dziewczynka i tam też zaniosła urodzone Dziecko. Wyobrażono to w nietypowej miniaturze Ofiarowania Chrystusa w świątyni (str. 119). Także i tutaj pobrzmiewa echo miniatury Braci Limburgów.¹¹ Twórca omawianej serii wyobrażeń, element eklezjalny podkreślił również znaczących rozmiarów ołtarzem, który wypełnia drugi plan kompozycji. Pojawia się on raz jeszcze na miniaturze z Dawidem modlącym się przed Bogiem i w mniejszej skali w scenie pochówku zmarłego w kościele.

Motyw ołtarza w scenie Zwiastowania, Ofiarowania w świątyni i Dawida – określa treści akcentowane w tej serii miniatur. Bóg, dzięki otoczonej anielskimi splendorami Dziewicy, zszedł na ziemię. Potwierdza to scena Zwiastowania Pasterzom (str. 92) rozgrywająca się w szerokim pejzażu oraz dość tradycyjnie ujęty. Poklon w Trzech Króli (str. 109). Ziemia winna jest za to adorację Bogu. Pięknie malowany pejzaż (str. 167) obejmujący kilka planów z miasatem, wiatrakiem i drzewami, stanowi tło dla Dawida, kłczącego przed ołtarzem, na którym leżą dwie książki. Król ma swój klęcznik z otwartą książką, ręce unosi w geście oranta. Nad nim otwiera się niebo z popiersiem błogosławiającego Boga-Ojca. Jemu należna jest adoracja ze strony wiernych – król Dawid jest tejo przykładem. Motyw ołtarza w tej scenie jest zupełnie nietypowy, jego wprowadzenie tłumaczy kontekst całości.

Modlitwa Kościoła – zabezpiecza także życie wieczne wiernym. Na ostatniej zachowanej miniaturze poprzedzającej modlitwy za zmarłych

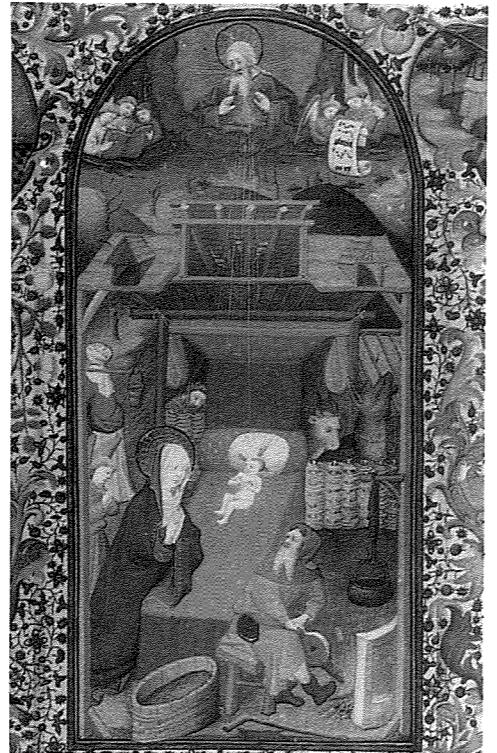
(str. 207) ukazano grzebanie zwłok w kościele przed ołtarzem w otoczeniu duchownych. Takie ujęcie nie było częste,¹² pochówki przedstawiano zazwyczaj na cmentarzu.

Cykł omawianych miniatur posiada zatem wyraźny wątek treściowy, szczególnie akcentowany. Podkreślono rolę Marii-Eklezji, pobożnej służebnicy Boga, która dostąpiła niebieskich splendorów, stając się również przykładem do naśladowania dla wiernych. Ukazano to nie poprzez personifikację, czy przedstawienia symboliczne, a poprzez aranżowanie scen z elementami ceremoniału dworskiego i kościelnego.

W dekoracji malarskiej omawianego modlitewnika wykorzystywano elementy kompozycji znane z najlepszych dzieł iluminatorstwa francuskiego pierwszej kwarty XV wieku. Datowanie ich wykonania przesunąć trzeba na drugą kwartę tego stulecia, bliżej jego połowy. Vskazuje na to przede wszystkim stylizacja postaci. W większości kompozycji dość masywne figury mają skrócone proporcje i dość nieharmonijne typy twarzy.¹³ Wyraźne jest odejście od idealizacji wiotkich, wysublimowanych przedstawień właściwych iluminacjom francuskim końca tzw. międzynarodowego stylu miękkiego. Dotyczy to również kolorysty. Już tylko szaty niektórych aniołów malowane złamanym różem, stosując generalnie barwy nasycone z dominującym zestawieniem ciepłej czerwieni i ugrów. Brak szarości, delikatnych różów i zimnych zieleni oraz bieli częstych w iluminatorstwie francuskim początków i pierwszej kwarty XV stulecia. Ródzaj floratury marginalnej również świadczy o późniejszym czasie powstania. Dwupoziomowe jej aranżowanie¹⁴ i wzmacnianie motywami naszych chłopców i mężczyzn – dzikich ludzi,¹⁵ oraz motywami zoomorficznymi znajdowało analogię w dekoracji marginesów popularnych Godzinek tworzonych w drugiej kwarterze i około połowy XV wieku (por. przypis 3).¹⁶ W omawianym modlitewniku towarzyszą one wszystkim ozdobnym kartom z kompozycjami figuralnymi. Swoobodne tematy, jakie reprezentują, są świeckim



il. 4. a) Londyn, Bibl. Brytyjska, Godzinki francuskie, Add. Ms. 30899: Zwiastowanie; – b) Wiedeń, Bibl. Nar., Godzinki francuskie cod. 1855: Narodzenie; – c) Chantilly, Mus. Condé, Godzinki François de Guise: Zwiastowanie; – d) Wiedeń, Bibl. Nar., Godzinki francuskie: Zwiastowanie.



„oddechem“ wobec wagi wykładu treści ekspozycyjnych w miniaturach figuralnych.

Wartości artystyczne zawarte przede wszystkim na omawianych dwunastu kartach zadecydowały zapewne o nadaniu Godzinkom charakteru antykwarskiego. Pomogła ozdobność wszystkich kart, z których każda posiada winietę ornamentальną (o seryjnym charakterze). Niestety pisany po francusku kalendarz ze wspomnieniami o czczonych w tym kraju świętych¹⁷ pozbawiony był miniatur figuralnych. Oprawiono ocalałe składki, dodając kartki papieru przed stronami z miniaturami figuralnymi. Całości brak miniatury na siódma godzinę kanoniczną i tekstów modlitw do świętych z ewentualnymi ich wyobrażeniami. Nowa, tekturowa oprawa z wyciskanymi ornamentami otrzymała metalowy zamek. Tak przystosowany do handlu antykwarskiego modlitewnik przyciągnął uwagę Polaków. W XIX wieku w rozmaity sposób zbierano dzieła iluminatorstwa francuskiego. Najsmutniejsze było wycinanie miniatur i wieszanie ich na ścianach jako obrazki w oprawach.¹⁸ Ceniono również Godzinki jako ozdobne książki poważając przede wszystkim ich wartości artystyczne. Tworzone we Francji ich imitacje wyłącznie dla celów artystycznych, ale również dewocyjnych.¹⁹ W Polsce zbiory modlitewników francuskich były tylko częściowo szerzej publikowane. Nie uwzględniam omawianego cyklu w spisie wydrukowanym w sprawozdaniach PTPN w 1989 roku.²⁰ Dekoracja Godzinek ze zbiorów Ossolineum jest interesująca, niezależnie od braków w tekście i co najmniej jednej miniatury. Pozwala ona prześledzić jak przystosowywano kompozycje figuralne do ekspozycji treści szczególnych zbliżających wiernego do Boga. Działanie obrazowe wobec odbiorców Godzinek nie tylko dotyczyło najznamienitszych członków rodziny królewskiej i sfer dworskich, ale także przeciętnych odbiorców. Wielorakość tego działania we Francji w XV stuleciu była zdumiewająca. Wprowadzenie w ostatnim dziesięcioleciu modlitewników drukowanych zmieniło rodzaje wariantów. W

odmienny sposób kształtowano w tych książkach ich różnorodność.

We wrocławskich zbiorach Ossolineum znajdują się jeszcze inne francuskie rękopisy iluminowane. Wycięte karty kalendarza, ozdobione drobnymi miniaturami z przedstawieniami prac rolnych i znaków zodiaku (rps 1800) posiadają dość bliską analogię z wyobrażeniami Godzinek ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie.²¹ Wielką rzadkością w naszych zbiorach jest Mszał (rps 602) francuski z miniaturami figuralnymi, wykonany około połowy XV wieku. Znajduje się tam bardzo rzadka miniatura księza przed ołtarzem wznoszącego swoją duszę do Boga. To ujęcie francuskie znalazło już w średniowieczu swoją recepcję w iluminatorstwie polskim.²²

Należy żywić nadzieję, że młodsze pokolenie badawczy przedstawi publiczności francuskie rękopisy iluminowane gromadzone w Polsce w średniowieczu (w XIII i XIV wieku), a także w epoce kolekcjonerstwa w końcu XVIII i XIX wieku, gdy nasze związki z kulturą tego kraju były bardzo ścisłe. We francuskiej literaturze naukowej znane są tylko niektóre z tych dzieł. Z kolei w naszych opracowaniach iluminatorstwa średniowiecznego w Polsce rola tych kontaktów nie została do tej pory w sposób syntetyczny ukazana. W omówieniach kontaktów artystycznych Polski i Francji w epoce nowszej zagadnienie to nie jest w ogóle komentowane. Wobec mody na ten rodzaj przedmiotów w XIX wieku wydaje się to co najmniej niezrozumiałe.

PRZYPISY

[1] Katalog rkp Ossolineum

[2] Modlitewnik ma numerowane nie karty, a strony (!). Cyfry wpisane czerwonym atramentem zapewne podczas oprawiania książki w XIX wieku. Powtórzono to następnie ołówkiem współcześnie.

[3] Młodzieńczy centaur polujący – por. KÖNIG, E.: *Französische Buchmalerei um 1450*. Berlin 1982, il. 162; Nadzy chłopcy

wśród floratur – por. PÄCHT, O. – THOSS, D.: *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek. Französische Schule I*. Wien 1977, str. 23-25, il. 19, 22 (Godzinki syg. cod. 1889, ok. 1460); Rozmaite ptaki, także pawie – j.w. str. 145-152, il. 295 i n. (Godzinki syg. cod. S.N. 2615 – trzydzieste lata XV wieku); Ptaki, psy w analogiczny sposób umieszczone w bujnych floraturach – KÖNIG, j.w., il. 133, s. 169-172 (Godzinki, ok. 1450, London, British Library, Ms. Add 28785). Ani w przywołanych tu analogiach, ani na omawianych kartach Godzinek ze zbiorów Ossolineum wymienione przedstawienia nie sprawiają wrażenia symbolicznych wyobrażeń astronomicznych. Wobec wieloznacznosci takich interpretacji nie rozwijam tego tematu. – Por. ŚNIEŻYŃSKA-STOLOT, E.: *Ikonografia znaków zodiaku i gwiazdozbiorów w średniowieczu*. Kraków 1994.

[4] Na uwagę zasługują Godzinki ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Paryżu (cytowana dalej *Paris BN*): lat. 1358. Występuje tam Zwiastowanie Marii przed ołtarzem w kościele (fol. 47r), analogiczne ujęcie Nawiedzenia (fol. 66v), a także Narodzenia. Zbliżone jest umieszczanie niektórych scen na tradycyjnych tłaach w kratkę (np. Ukrzyżowanie fol. 173r), a wzbogacanie innych dość rozległym pejzażem (np. Dawid przed Bogiem, fol. 105r). Ten rękopis wykonany w tej samej fazie rozwoju iluminatorstwa francuskiego posiada również analogie ikonograficzne z omawianymi Godzinkami. Warto dodać, że modlitwy na nieszpory (*Vesperae*) poprzedzone były przedstawieniem Ucieczki do Egiptu – tej, której braknie w serii wrocławskiej. – Por. LEROQUAIS, V.: *Les Livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*. Paris 1927, s. 166. Ujęcie sceny Zwiastowania w architekturze kościelnej z aniołkami w jej górnych partiach i na marginesie występuje w Godzinkach (Paris, BN, lat. 13.267, fol. 42r) określonych przez V. Leroquais'a (j.w., s. 58) jako wykonane w poczatkach lub w pierwszej połowie XV wieku. Warto także przywołać Godzinki przechowywane w Chantilly, określone jako „*Heures dites de François de Guise*” – por. *Le cabinet des livres du Musée Condé. Cent Reproductions*. Chantilly (bez daty), pl. XLVII. Obok zbliżonego ujęcia ikonograficznego sceny Zwiastowania występują istotne analogie formalne w dekoracji marginesów. Podobny jest typ floratur, ich rozkładanie kompozycyjne i zestawienie z motywami figuralnymi i zoomorficznymi (np. pawie i inne ptaki).

[5] W tym miejscu widoczne są uzupełnienia i przetarcia. Motyw anioła podtrzymującego analogicznym gestem płaszcz Marii występuje na miniaturze Nawiedzenia w Godzinkach Marszałka Jana de Boucicaut (Paris, Musée Jacquemart Andrée ms. 2, fol. 65 v) – por. HARTHAN, J.: *Books of Hours and Their Owners*. London 1988, il. 70. Rękopis iluminowany był w latach 1405-1408.

[6] Les Très Riches Heurs du Duc de Berry (Chantilly, Musée Condé). Zbliżony sposób ujęcia Zwiastowania występuje także w tzw. Belles Heures du Duc de Berry (Metropolitan Museum of Art,

New York, The Cloisters Collection, fol. 30 – por. HARTHAN, o.c., il. 62). Na marginesie poza aniołami muzykującymi w obfitych floraturach ukazano również popiersia proroków. W tej dekoracji wyraźnie pobrzmiwają echa włoskie.

[7] Na miniaturze z pierwszej połowy XV wieku (British Museum Ms 18850 tzw. Bedford Hours – ok. 1423). Dzieciątko Jezus leży na lożu ustawionym w szopce, nad którą unosi się popiersie Boga Ojca w wieńcu czerwonych serafinów. Podtrzymuje kulę ziemską i błogosławi. Promienie poprzez dach padają na syna, za którego plecami znajduje się również wiązka serafinów. Wśród Godzinek bliższych poziomem formalnym rękopisowi ze zbiorów wrocławskich wymienić trzeba Godzinki (Paris, BN, lat. 1186, fol. 65r – LEROQUAIS, o. c. w przyp. 4, s. 132). Rękopis dekorował nie jeden miniaturzysta. Przedstawienie Narodzenia, Ucieczki do Egiptu, Dawida i modlitwy za zmarłego wykonał Mistrz III (fol. 65, 87v, 102, 134v). Zastosował ujęcie Narodzenia według opisanego schematu. Występuje ono także w Godzinkach (Paris, BN, lat. 1162, fol. 71v – LEROQUAIS, o. c., s. 85) określonych jako paryskie. Godzinki paryskie z lat 1415-20 również zawierają żołąć w scenie Narodzenia (fol. 33) – por. PLOTZEK, J. M.: *Andachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz*. Köln 1987 – katalog nr 17, s. 103. Natiomiast w scenie Pokłonu Trzech Króli pojawia się ono w szczególnie okazałej formie na miniaturze modlitewnika paryskiego Jean de Popincourt z lat 1440-50 (PLOTZEK, o. c., s. 112-114). Istniały również żołąć skromniejsze bez baldachimów umieszczone w szopkach, ale je pomijam w tej dokumentacji.

[8] Godzinki Jana bez Trwogi, księcia Burgundii z lat. 1406-1415 (Paris, BN, ms. lat. n. a. 2. 3055, fol. 28v) – HARTHAN, o.c. (przyp. 5), il. 99.

[9] Por. przypis 5.

[10] Ukrzyżowanie ukazano w najprostszej trzyosobowej wersji i umieszczone je na ornamentalnym, kratkowanym tle. Wprowadzono jednak bardzo oszczędną zmianę: Chrystus ma wyraźnie zwroconą głowę do Marii, która smutnie zwiesza głowę. Ręce ma splecone na łonie. W jej stronę spływa krew z rany Zbawiciela. Duchowy związek między Matką i Synem został przedstawiony.

[11] Oczyszczenie NMP – Les Très Riches Heurs... (Chantilly, Musée Condé, fol. 54) – ukazano dziewczę ze świecą i parą gołębków oraz Matkę Zbawiciela z Dzieckiem na ręku. – Por. komentarz do il. 56. Z czasem ta postać otrzymała nimbus. Nie może być uważana w tej scenie jako jakaś dziewczęca żenska święta, bo ich w czasach dzieciństwa Chrystusa nie było.

[12] W posadzkę dziedzińca kościelnego wpuszczają zaszyte w prześcieradło zwłoki zmarłego na miniaturze Godzinek francuskich z Oxfordu (Bodleian Library, Ms. Add, A. 185, fol. 106v) z ok. 1435 roku (do użytku Nantes) – KÖNIG, o.c. (przyp. 3), s. 184, il. 140.

[13] Najblizszą analogię, jaką udało mi się odnaleźć – to miniatuры figuralne Godzinek określanych jako paryskie (Paris, BN, lat. 1162). Typ twarzy Marii i anioła, a także kształtuowanie ich postaci szerokie, w pewien sposób przysadziste – należą do tej samej fazy stylowej co wyobrażenia na miniaturach ze zbiorów wrocławskich. Natomiast szeroki pejsaż z niebem rozjaśnionym srebrną farbą, o zbliżonym kolorycie całej kompozycji z dominacją ciepłych tonów czerwieni królewskiego płaszcza – występuje na miniaturze z modlitwą Dawida w Godzinkach (Paris, BN, lat. 1186, fol. 102) wzmiarkowanych w przypisie 7.

[14] Zmiany w kształtuaniu floratur występowały już np. w Godzinkach określanych jako paryskie z początku XV wieku (London, British Library, Add. Ms 3089). Na marginesach sceny Zwiastowania występowały anioły, popiersia proroków, nadzy chłopcy wśród „dwupoziomowych” floratur. Natomiast bujne, symetryczne układane kwiaty z akantu zestawiane z bukietami naturalistycznie kształtuowanych kwiatów i ptakami używane były do dekoracji Bedford Hours z około 1423 r. (London, British Library, Add Ms. 18850, fol. 19). Obydwa rękopisy – por. BACKHOUSE, J. *Book of Hours*. London (bez daty), il. 14, 10.

[15] Dziki człowiek o podobnym sposobie przedstawienia wśród floratur występuje w Godzinkach (New York, Pierpont Morgan Library M. 199, fol. 62) z około 1440 roku. – KÖNIG, o.c. (przyp. 3), il. 99.

[16] Dla datowania mogą mieć także znaczenie Godzinki ze zbiorów Oxfordzkich (Bodleian Library Ms. Add A 185, z około 1435 roku) – KÖNIG, o.c., il. 143. W Zwiastowaniu Maria klęczy w kościele. Widoczny jest ołtarz i poniżej klęcznik z otwartą książką, na której trzyma dłoń. Odwraca się do klęczącego anioła ubranego w dalmatykę. Generalnie poziom realizacji i niektóre szczegóły np. fałdowania szat Marii są analogicznego rodaju. Oblicze Marii, twarz anioła pozbawione są idealizacji jak we Wrocławiu, choć w szczegółach jednak są odmienne. Za to bujne dwupoziomowe floratury wzbogacają realistyczne przedstawienia ptaków, także pawia z rozpostartym ogonem. Od tego

światła flory i fauny miniaturę figuralną oddziela bordura ornamentalna malowana na złote podobnie jak w omawianym cyklu dekoracji wrocławskich. Odnalezione analogie pozwalają na datowanie obiektu, ale nie są podstawą do przypisania omawianego dzieła konkretному warsztatowi.

[17] Na przykład wymienieni są: Saint Germain (w maju), Sainte Claude (w czerwcu), Saint Thaibault (w lipcu), Saint Germain (po raz drugi w lipcu), Saint Gilles (we wrześniu), Saint Denis (rubrą wypisany w październiku), Saint Cloy (w grudniu).

[18] Tak wygląda kolekcja Wildensteina w Musée Marmottan w Paryżu – por. katalog *La Collection Wildenstein*. Paris (bez daty). W ten sposób eksponowane są cudowne miniatury Etienne Chevalier – dzieło Jean Fouqueta – w Musée Condé w Chantilly. Posiadamy serię wyciętych miniatur z francuskich Godzinek w Muzeum Narodowym w Poznaniu (syg. 823-829).

[19] Na ogół nie są publikowane. Widziałam takie egzemplarze w Berlinie w Staatsbibliothek i w Londynie w Victoria and Albert Museum.

[20] KARŁOWSKA-KAMZOWA, A.: *Iluminowane modlitewniki francuskie i flamandzkie w zbiorach polskich*. Sprawozdania nr. 106 za 1988 rok, Wydział Nauk o Sztuce, Poznań 1989, 1., 12-15.

[21] Rps 3635, ostatnio określone jako pochodzące z okolic Tours lub Paryża i wykonane w początkach XVI wieku – KORNACKA, B.: *Francuskie Godzinki ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej* (mps pracy magisterskiej, Instytut Historii Sztuki UAM Poznań).

[22] Problem omówiłam /w/: *Chrystus w rękach kapłana, dusza w rękach kapłana. O związkach tekstów i wyobrażeń w XIV i XV wieku* (w druku).

Zdjcia: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław (1-3 a, b); – reprodukcje R. Rau (3 c, d i 4)

Maliarska výzdoba francúzskych hodiniek (rkp. 924) zo zbierok Ossolinea vo Wrocławiu

(Resumé)

Ilustrované rukopisné laické modlitebné knižky s modlitbami stanovenými pre určitú dennú dobu a kalendárom – *hodinky* (Livres d'heures), rozšírili sa najmä v 15. storočí vo Francúzsku a Flámsku. Tu vznikli mnohé vrcholné diela tohto druhu, bohaté ilustrované cyklami miniatúr, určené dvorským kruhom a príslušníkom najvyšších vrstiev vtedajšej spoločnosti, ktoré patria k skvostom stredovekého francúzskeho iluminátorstva (najznámejšie *Les très riches heures du Duc de Berry*, 1313-16). Tieto vzory v zjednodušenej podobe preberali menší majstri a remeselníci, zdobiaci populárne rukopisné „vydania“ modlitebných knižiek pre širší okruh menej zámožnej klientely a stredné stavby. Figurálne miniatúry a bohatá marginálna výzdoba hodiniek sa často stali miestom pre formálne i ikonografické experimenty, invencie umelcov pri výzdobe sa stretávala s príami individuálnych objedná-

riches heures du Duc de Berry, 1313-16). Tieto vzory v zjednodušenej podobe preberali menší majstri a remeselníci, zdobiaci populárne rukopisné „vydania“ modlitebných knižiek pre širší okruh menej zámožnej klientely a stredné stavby. Figurálne miniatúry a bohatá marginálna výzdoba hodiniek sa často stali miestom pre formálne i ikonografické experimenty, invencie umelcov pri výzdobe sa stretávala s príami individuálnych objedná-

vateľov. Široký spoločenský dosah tohto javu vzbudzuje oddávna záujem bádateľov tak umeleckej tvorby, ako i náboženského života. Hodinky totiž boli v neskorom stredoveku jedinými knižkami, ktoré mali slúžiť k nadviazaniu kontaktu medzi laikmi a Bohom. Nielen ich texty, ale i figurálne vyobrazenia pôsobili na intímny život jedinca a ovplyvňovali ho. Bohatstvo marginálnych ozdôb – „priestoru voľnosti“ pre miniaturistov, povýšilo tieto neveľké knižky na úroveň cenných ozdobných predmetov, poskytujúcich používateľom aj vizuálny pôžitok. K pôvodným rukopisným hodinkám potom v poslednom desaťročí 15. storočia pribudli hodinky vydávané tlačou.

Recepcia výdobytkov francúzskeho iluminátorstva je v poľskej knižnej maľbe doložená už v stredoveku. Pre vzácny charakter a výpravnosť výtvarnej výzdoby sa aj drobné knižky modlitieb neskôr stali predmetom zberateľského záujmu. Rukopisné ilustrované hodinky boli cenene ako ozdobné knižky; oceňovali sa predovšetkým ich výtvarné hodnoty, ba dochádzalo i k vyrezávaniu miniatúr, ktoré potom rámovali ako samostatné obrázky. Vo Francúzsku vznikali aj imitácie s devočnou funkciou, ale i bez ohľadu na takýto účel, s výlučne umeleckým zámerom. Zberateľstvo iluminovaných rukopisov spôsobilo, že mnohé z francúzskej hodiniek sa rôznymi cestami dostávali do Poľska aj neskôr (najmä koncom 18. a v 19. storočí, kedy boli poľsko-francúzske kontakty veľmi živé).

Súpis iluminovaných rukopisov francúzskej proveniencie zachovaných v poľských zbierkach autorka spracovala a publikovala v r. 1989. V prítomnej štúdii sa zaoberá maliarskou výzdobou exemplára hodiniek francúzskeho pôvodu v zbierkach Ossolinea, dosiaľ podrobnejšie neskúmaných a nezaradených. Hodinky (rkp. 924) – i napriek tomu, že boli neskôr upravované a ich výzdoba nie je kompletná – si zaslúžia pozornosť vzhľadom k originálnosti ikonografických riešení niektorých miniatúr a zdobnosti ornamentálnych bordúr, ktoré ich dopĺňajú.

Knižka modlitieb písaná na pergamente (21,5 x 13 cm), má na každom liste florálnu vlnetu, dopĺňajúcu stĺpec písma na vonkajšom okraji. Navyše sa zachovalo 12 listov s figurálnymi miniatúrami, neveľkou iniciálovou a dvojitými ornamentálnymi bordúrami, ktoré uvádzajú jednotlivé časti modlitebnej knižky. Po miniatúre s vyobrazením sv. Jána, uvádzajúcej vybraný text evanjelia, nasleduje cyklus vyobrazení ilustrujúcich modlitby k

P. Márii: Zvestovanie, Navštívenie, Narodenie, Zvestovanie pasierom, Klaňanie troch kráľov, Obetovanie v chráme a Korunovanie P. Márie (do kompletnej výzdoby všetkých 8 kanonizovaných hodín chýba Útek do Egypta). Výjavov Ukrižovania a Zoslania Ducha sv. patria k hodinkám o sv. Križi a Duchu sv., kráľ Dávid modliači sa pred Bohom k žalom pokánia a miniatúra, zobrazujúca dosť zriedkavú scénu pochovávania v kostole sa viazala k modlitbám za zomrelých. Bez figurálnych miniatúr je ďalšia časť s francúzsky písaným kalendárom pripomínajúcim hodinkám potom v poslednom desaťročí 15. storočia pribudli hodinky vydávané tlačou.

Na základe porovnania s klúčovými dielami tohto druhu i ostatnými hodinkami francúzskeho pôvodu v poľských zbierkach A. Kartowska-Kamzowa analyzuje ich výtvarnú výzdobu z hľadiska obsahového, i po stránke formálnej.

V analyzovanej maliarskej výzdobe hodiniek autorka nachádza mnohé analógie a kompozičné prvky známe z najlepších diel francúzskeho iluminátorstva 1. štvrtiny 15. stor. Dobovo priznačný je i celkový charakter jednotlivých figurálnych výjavov, aranžovaných s elementmi dvorského i cirkevného ceremoniálu. Štylizácia dosť masívnych postáv so skrátenými propociami i sýty kolorit figurálnych miniatúr však naznačujú odsklon ich autora od idealizácie subtílnych zobrazení (charakteristických pre francúzsku knižnú maľbu konca tzv. medzinárodného mäkkého štýlu) a oprávňujú posunúť datovanie ich vzniku do druhej štvrtiny, bližšie k polovici 15. stor. Neskôr obdobiu vzniku zodpovedá aj charakter rastlinnej ornamentiky so zakomponovanými, opticky nie príliš exponovanými figurálnymi a zoomorfnými motívmi (ktorá sprevádzá všetky strany ozdobené figurálnymi kompozíciami). I tu môžeme sledovať, ako sa voľnosť motívov, ktoré reprezentujú, stáva akýmsi svetským „oddychom“ voči závažnosti výkladu obsahov exponovaných v miniatúrach figurálnych.

Celok hodiniek v dnešnom stave nie je kompletný, minimálne jedna miniatúra (na siedmu kanonickú hodinu) a texty modlitieb k svätcom, prípadne aj s ich vyobrazeniami, už chýbajú. Evidentné výtvarné hodnoty, predovšetkým dvanásťich listov s miniatúrami, zrejme spôsobili, že knižka bola dodatočne upravovaná (vložením voľných listov papiera pred každú miniatúru a novou ozdobnou väzbou s kovovým zámkom), čím získala antikvárny charakter vhodný pre umelecký obchod.

Gotické nástenné malby v kostole Nalezení sv. Križa v Břiství

Zuzana VŠETEČKOVÁ, Praha

zatelské činnosti benediktinov, jimiž byla fara i dvorec inkorporovány.

Na východní stene jižní kaple se jako první výjev objevuje uprostřed vícefigurální scéna nadživotní, frontálně namalovaná postava Krista, přesahující rámcem výzdobného pruhu tak, že nad jeho hlavou se svatozáří vytvořil malíř půlkruh na způsob italských deskových obrazů. Kristus byl zahalen v šedavé roucho, členěné vertikálními záhyby, zdůrazněnými černými širokými tahy štětce. Jeho dnes jen zachovaná obrysová kresba obličeje, vroubeného hnědými vlasůmi, ukazuje, že Kristus pohlížel před sebe na protější stenu, kde podobně frontálně zobrazená je P. Marie Ochranička. Spasitel pravou rukou žehnal a levou měl u těla. Krista po obou stranách obklopují sedící apoštoly, vždy po třech ve dvou řadách nad sebou. Je pravděpodobné, že malíř zde buď zobrazil Kristovo kázaní na hoře (podle Luk. 6,20-23) nebo Zjevení Krista apoštolum (podle Mk 16,14-20, popř. Lk 24, 36-49), kdy by však bylo obvyklejší zobrazení pouze jedenácti apoštola. Symbolem druhého výkladu uvádějí slova evangelia, kde se píše, že apoštolové ve jménu Krista budou zvěstovat pokání na odpustění hříchů všem národům, počínajíc Jeruzalémem. V podání sedících apoštola po slohové straně zaujmeme první postavu apoštola v první řadě po levé straně Krista. Apoštol, podobně jako ostatní, má ruce před prsy a hlavu obrací ke Spasiteli. Původně červený pláště je v partii od klína dolů bohatěji traktován, je nejvýraznější klika-

V roce 1893 byly v obou kaplích příčné lodi odkryty nástenné malby, které A. Podlahou popsal jako Narození Krista a Klanění tří králu v severní kapli a Ježíše mezi apoštoly, Kázání sv. Jana Křtitele, Kázání sv. Ambrože, sv. Václava a P. Marii Ochraničky určil při popisu scén v jižní kapli.² Malby byly v roce 1905 přemalovány a až nové restaurování v jižní kapli restaurátorkou Tamarou Beranovou v roce 1990 dovoluje nově zhodnotit malby jak po stránce ikonografické, tak slohové.³

Malbami se krátce zabýval v sedmdesátych letech J. Vítovský; převzal určení maleb A. Podlahou a upozornil, že kazatelské scény mohly souviset s pronásledováním Milíčových žáků ve druhé polovině 70. let 14. stol.⁴ Zmínil vliv ka-

ka spodního lemu roucha, která vznikla jako zákončení dvou zkrácených trubicovitých záhybů pláště a dovolila tak malíři, aby záhyby pojednal i spodní zelený šat, s protáhlým cípem u pravé nohy. Z ostatních apoštolů po levé straně spatřujeme jen obrysové kresby a torza barevných pigmentů jejich plášťů. Podstatně lépe se zachovala skupina apoštolů po pravé straně. Rovněž tato šestice pohlíží směrem ke Kristu, jejich jen v obrysu zachované tváře lemovaly často hnědé vlasy a především velké bílé nimby. První apoštol ve spodní řadě vpravo byl zahalen v zelenomodrý plášť a v červený spodní šat, pravá ruka směrovala ke krku, levá k pasu. I z torzálně dochovaných obličejů je zřejmé, že inkarnáty se vyznačovaly světlou barvou. Prostřední apoštol měl sepjaté ruce, barva roucha snad byla bílá. Lépe se zachoval až třetí apoštol v dolní řadě, rovněž se sepjatýma rukama, se světlým spodním šatem, zatímco svrchní červené roucho respektovalo štíhlý figurální kánon. Apoštolové v horní řadě jsou zobrazeni jen jako polopostavy, pohlížejí se sepjatýma rukama na Krista, barva jejich rouch je červená a světlá. Obrysová kresba figur i nimbu je černá, výjev se odehrává na světlemodrému pozadí. Kristus a spodní řada apoštolů stojí a sedí na žlutohnědém pruhu země. Je zřejmé, že malíř komponoval obraz podle velmi kvalitních předloh, jejíž původ lze hledat v oblasti dvorské malby Karla IV.

Následovala scéna Kázání sv. Jana Křtitele (podle Luk. 3,1-14). Sv. Jan Křtitel byl hlasatelem a připravovatelem cest Páně do lidských srdcí, jako první kázel křest a rovněž pokáni na odpuštění hříchů, podle slov proroka Izaiáše (40,3-5). Kázání sv. Jana Křtitele je zobrazeno na dvou polích stěn kaple, v levém je uprostřed zobrazen světec, podobně jako Kristus stojící frontálně, ale s hlavou natočenou směrem k předešlému výjevu. Pravici ukazuje na nápisovou pásku s dnes nezachovaným textem, levou ruku má před prsy. Jeho spodní roucho je z hnědé velbloudí srsti, přes něj má přehozen světlý plášť na pravém rameni svázaný. Jeho charakteristic-

kou tvář vrobí hnědé vlasy a dlouhý vous. Kolem hlavy má velkou bílou svatozář, černě konturovanou. Ze skupiny sedících postav na levé straně zaujme postava muže, otočeného zády ke světci, jeho štíhlé nohy jsou přehozeny přes sebe. Tento motiv známe především ze zobrazení Piláta, Kaifáše, nebo pohanských vladařů a je jen dokladem, že malíř pracoval podle předloh, převzatých z dvorské malby. Po restaurování zaujaly po slohové stránce hlavy tří žen s oválnými obličeji jemnou kresbou obličeje a u ženy v popředí zvlněné vlasy, připomínající opět malbu dvorského okruhu po polovině 14. století, například hlavu Madony mezi sv. Kateřinou a Markétou z Hluboké.⁵ Výrazně početnější je skupina sedících postav vpravo od sv. Jana Křtitele. V popředí seděla snad žena, oděna do červeného pláště a spodního zeleného šatu, se sepjatýma rukama, natočená z profilu. Její hlavu zahalovala bílá rouška. Z množství dalších postav zaujme sedící muž s nohami překříženýma, se špičatými botami s černými pásky, které se dříve objevily na reliquiárových scénách na Karlštejně. Muž je oděn v kratší zelený plášť. Také postava za ním zobrazuje muže v krátkých nohavicích a v podobných botách. Následuje skupina sedících, pravděpodobně dvorních dam v bohatších oděvech, červené a zelené barvy s výraznými pokryvkami hlav. Všechny ženy se obracejí ke sv. Janu Křtiteli gestem sepjatých rukou. Postavy mužů, doplňující skupinu se obracejí rovněž ke světci, nikoliv však gestem modlitby, ale spíše diskuze. Muži ve třetí řadě vynikají zcela bizarními pokryvkami hlav, pro než jen těžko lze hledat předlohy v monumentální malbě, spíše v kresbě a v iluminacích. Fyziognomie postav jsou vybledlé, přesto i jejich inkarnáty měly světlou tělovou barvu. Kázání sv. Jana Křtitele představuje nejrozměrnější kompozici jižní kaple.

Na další stěně pokračuje scéna, kterou se pokusíme interpretovat jako Kázání sv. Vojtěcha, které se v nástěnné malbě objevuje zřejmě poprvé. Zpochybnujeme tak předpoklad A. Podlahy, že zde bylo zobrazeno Kázání sv. Ambrože. Pří-



1. Bříství, kostel Nalezení sv. Kříže. Kristus káže apoštolům, kol. 1380

tomnost sv. Vojtěcha je logičtější, uvědomíme-li si pravděpodobné donátory maleb.⁶ Světovo černé benediktínské roucho, nahrazující obvyklý biskupský ornát a bílá mitra s černými pruhy, spolu s bílou svatozáří dávají tušit, že zobrazeným světcem byl právě český patron. Na výjevu

stojí sv. Vojtěch vlevo s rukama ukazujícima k zástrupům, v jehož středu jsou umístěny sedící postavy zřejmě opět z dvorského prostředí. Podle legendy můžeme citovat pasáž, týkající se právě Kázání sv. Vojtěcha: „Před strašnou dáblovou zlostí čím více on držíval lid svůj, ach, tím více



2. Brzostov, kostel Nalezení sv. Kříže. Kázání sv. Jana Křtitele, kol. 1380

tento lid se zaplétal do tenat hřichu. O božím zákoně on a o životě věčném mu káže, lid se však říti ve smrt a žádného zákona nedbá...“⁷ V popředí před stojícím světcem sedí v trojúhelníkovitém uspořádaní zřejmě dvorní dámy, oděny v bohatý šat. Jejich oválné obličeje se sporadicky zachovanou vnitřní kresbou lemují buď bohatě upravené útesy zdobené sítkou, nebo klobouček a snad i do roušek zahalené vlasy. Opět zaujmou postavy mužů, z nichž v popředí snad

kníže je oděn v bohatěji traktovaný červený plášť s hermelínovým límcem a spodní bílý šat. Jeho obličeji s naznačenou kresbou očních oblouků, nosu a úst lemují dlouhé vlasy a vous. Hlavu zdobí výrazná kulovitá čapka, bíle lemovaná. Také muž v druhé řadě nad ním překvapuje bezpochyby módním špičatým kloboukem s výrazným lemem. Postava ženy vpravo v dolní řadě má dlaně před prsy a vlasy pokryté jednoduchým kloboukem, který svým mřížkovým vzorem od-

povídá sítce ženy zcela na levé straně. Naopak postavy vpravo v pozadí jsou prostovlasé. Závěrečná figura sedícího muže tělem natočená k přicházejícímu sv. Václavu se hlavou obrací ještě k sv. Vojtěchu. Také on má překříženou pravou nohu přes levou, oblečen je v kratší, přilehlavý šat. Jeho obličeji s dochovanou kresbou očí, obočí a nosu, lemovaný polodlouhými vlasy, překvapuje opět tvarem klobouku se třemi vysokými hrotami a dvěma péry. Určitou obdobu v použití pér shledávame na iluminacích rukopisu Willehalma, který pravděpodobně objednal Václav IV. v době kolem roku 1387.⁸ Bohatě pojednané pero ve vegetabilní čelence mají štítonoši zobrazeni jako diví muži v droleriových scénách. Skupina posluchačů v kostele v Brzoství sedí na mělkém terénu v podobě pahorku před světle modrým pozadím.

Z pravé strany přicházející sv. Václav je oděný do prostého zeleného pláště, spíše poutní čapky a páskami naznačenou obuv. Oběma rukama sa opírá o poměrně vysokou poutnickou hůl. Přítomnost sv. Václava vysvětlíme ze Svatováclavských kázání ze 14. století, kde např. autor kázání Ecce vox sanguinis líčí cnosti Václavovy: jeho „pobožnost, pokorу, služebné práce, skutky křestanského milosrdenství a propagaci víry“, a cituje latinský výraz, do češtiny přeložený slovy: „jenž českú zemi svým kázaním osvietil“.⁹ R. Holinka ji cituje na základě textu Života svatého Václava, sepsaného Karlem IV., v němž zaujmeme v kontextu patronů kostela v Brzoství i pasáž, kde se píše, že svatý Václav „poslal své posly k svatému otci papežovi, od něho odpuštění prose, aby mohl svému bratu Boleslavovi knížetsví oddati a v řád svatého Benedikta vejít.“¹⁰ Sv. Václav, natočen levým bokem do prava, má poměrně lépe zachovanou asketickou vyhublou tvář, rámovanou hnědými dlouhými vlasy a vousem, jeho hlavu lenuje velká bílá svatozár. Světcova poměrně izolovaně cítěná postava plynule přechází v poslední ikonograficky oblíbený motiv.

Na západní stěně vedle sv. Václava a proti postavě Krista se nachází monumentální obraz

P. Marie Ochraničelky, otevírající oběma rukama plášť pro prosebníky. Její naprosto frontální podání dříve bezpochyby umocňoval i dnes nedochovaný výraz jejího obličeje, který lemovala bílá rouška a snad nízký diadém. Tomu by odpovídala gesta dvou polopostav andělů, symetricky dochovaných kolem velké bílé svatozáře. Podobně jako u Krista lištu naznačený půloblouk nad Madonou převyšoval pravděpodobně původní pás maleb. V rozevřeném červeném plásti našlo ochranu velké množství věřících. Vlevo zcela dole klečí těsně u Madony benediktinský opat s berlou a bez mitry na hlavě, za ním pak další mnich v černém rouchu. Další duchovní byli i v druhé řadě, určující je pro ně tonzura a světlý mnišský šat. Rádoví duchovní se nechali zobrazeni pravděpodobně po celé levé straně, i když postavičky v horních řadách nejsou již tak jednoznačně určitelní jako mniši v dolních třech řadách. Také po pravé straně těsně u P. Marie spatřujeme papeže s tiárou, biskupa a kardinála, nad nimi snad krále, královnu a členy panovnické rodiny. Ve třetí řadě je žena s hlavou zavinutou do roušky a dále pak postavy v jednodušších oděvech. Frontální postoj P. Marie umocňuje žlutohnědý, v horní části přilehlavý šat, který je pak dole řasen podobně jako u Krista měkkými vertikálními záhyby, zdůrazňující ponderaci levého kolena a zesilující tak celkovou monumentalitu obrazu. Madona, Ochraničelka, podobně jako předchozí výjevy, je zobrazena před modrým pozadím a na hnědém prahu terénu. Ikonografií vzniku devočního obrazu P. Marie Ochraničelky se zabývají dvě zásadní práce. V roce 1929 publikovala rozsáhlý příspěvek V. Sussmann a v roce 1976 pak Ch. Belting-Ihm knihu „Sub matris tutela“, rozšířenou zejména o antický a raně středověký význam pláště jako ochrany, pod nímž byl lid ochraňován.¹¹ Autorka především vyzdvihla byzantský původ úcty k pláště P. Marie, na základě zázraků v kostele Bohorodičky Blachernae v Konstantinopolii, kde vzácná relikvie pláště P. Marie se nacházela. Pro nás má velký význam i starší práce V. Susmann,



3. Bříství, kostel Nalezení sv. Kříže. Kázání sv. Vojtěcha, kol. 1380

v níž badatelka publikovala texty legend, v nichž plášť P. Marie hrál významnou roli. Medzi ně patrila i báseň „Les miracles de la Sainte Vierge“ benediktina Gautiera de Coincy, velkopřevora z kláštera St. Médarda u Soissons, napsaná zřejmě na počátku 13. století. I zde je popisovaná mimo jiné moc pláště P. Márie jako ochrany při obraně Konstantinopole. Na Západě nejstarší

zobrazení P. Marie Ochranitelky jsou doložena v Itálii, zejména v řadě bratrstev, která se ochrany P. Marie dovolávala. V deskové malbě je nejčastěji uváděn obraz Duccia z počátku 14. století.¹² V našich zemích zřejmě k nejstarším patří velká kompozice P. Marie Ochranitelky v ambitu johanitského kláštera ve Strakonicích, kde P. Marie Ochranitelka s Ježíškem je vkomponova-



4. Bříství, kostel Nalezení sv. Kříže. Sv. Václav a P. Marie Ochranitelka, kol. 1380

ná do christologického cyklu. Starší typ s Madonou bez dítěte představuje například sochařské dílo ve vídeňském dómu sv. Štěpána z 1. třetiny 14. století, v české nástěnné malbě se v 1. polovině 14. století objevuje též v Dalešicích.¹³ P. Marii Ochranitelku v Bříství můžeme chápout ve smyslu „Mater omnium bonorum, hic assisto custos horum“, podle nápisu na mladším Albrechtově oltáři v Klosterneuburgu.¹⁴ V Bříství

ochranu pod jejím pláštěm nehledali jen benediktini, ale i preláti, papež, kardinál, král a královna spolu s dalšími věřícími.

Jak jsme naznačili při popisu Krista medzi apoštoly, připomíná i P. Marie Ochranitelka italskou malbu, pro níž ve třetí čtvrtině 14. století byla charakteristická frontalita, ohlašující učitý návrat k malbě 13. století.¹⁵ Důraz byl položen především na symbolický smysl zobrazení, pro-

jevující se právě frontalitou hlavních postav, která měla ukázat vážnost a transcendentálnost výjevu. Kristus mezi apoštoly a P. Marie Ochraničelka vzájemně protipostavení, demonstrují spojení Církve s Božstvím, Madonna se stává aktivním přímluvcem všech věřících, zobrazených především pod jejím pláštěm. Kristus s apoštoly je zakladatelem Církve, P. Marie Ochraničelka její oficiální představitelkou. Analogii zobrazení Krista mezi apoštoly a P. Marie Ochraničelky na protilehlé stěně představují časově nepříliš vzdálené malby v kostele sv. Apolináře v Praze, jak již upozornil R. Kuchynka.¹⁶

Kázání sv. Jana Křtitele ohlašovalo příchod Krista, zobrazení Kázání sv. Vojtěcha za asistence sv. Václava snad vyjadřovalo šíření křesťanství v českých zemích a podle J. Vítovského mohlo být ohlasem kazatelského hnutí 2. poloviny 14. století. Scéna Kázání sv. Vojtěcha je doložena již u nejstaršího zobrazení života světce na bronzových dveřích ve Hnězdně z konce 12. stol., kde reliéf zobrazuje biskupa s učedníky, kázajícího ozbrojeným stojícím Prusům.¹⁷

Objednatelem maleb v kostele Nalezení sv. Kříže v Břeství byl bezpochyby opat břevnovského kláštera, z benediktinských farářů je uváděn do roku 1394 Václav jako farář.¹⁸ Předpokládáme, že malby byly namalovány na konci 70. nebo na počátku 80. let 14. století. Svým slohovým charakterem navazují na monumentální malbu dvorského oruha, určitou novou vlnu italijského konstatovat při srovnání s postavami Posledního soudu na mozaice Posledního soudu na Zlaté bráně katedrály sv. Víta z let 1370-71.¹⁹ Dokládá to frontalita ústředních výjevů, uzavřený objem apoštolů, vždy po šesti doprovázejících Krista.

Vliv břevnovského kláštera, který v roce 993 založil právě sv. Vojtěch, byl zřejmě určující a je jen škoda, že z té doby neznáme monumentální výzdobu právě tohoto benediktinského kláštera. Nicméně určitý obraz o pravděpodobně vysoké kvalitě benediktinské nástenné malby dokládá nedávno odkrytá poměrně monumentálně cíte-

ná malba Klanění tří králů v severní boční kapli v prvním patře benediktinského klášterního kostela v Broumově, která vznikla bezpochyby pod vlivem italské malby, snad již v 60. letech 14. století. Odpovídá tomu architektura trůnu P. Marie, figurální typ sedící Madony, dotykající se chodidla Ježíška, který v ruce drží ptáčka, i postavy a oděv přicházejících třech králů.

Pravděpodobně vlivem monastického benediktinského prostředí vysvětlíme ojedinělou ikonografii nástenných maleb v kostele Nalezení sv. Kříže v Břeství a vlivem pražského dvorského umění i jejich vysokou výtvarnou kvalitu.²⁰

POZNÁMKY

- [1] MERHAUTOVÁ, A.: *Raně středověká architektura v Čechách*. Praha 1971, s. 98; – *Umělecké památky Čech*, sv. I. Praha 1977, s. 141-142.
- [2] PODLAHA, A.: *Posvátná místa království Českého*, sv. I. Praha 1907, s. 11-15; – Týž: *Soupis památek historických. Okres Český Brod*, d. XXIV. Praha 1907, s. 30-33.
- [3] BERANOVÁ, T., nepubl. restaurátorská zpráva „*Nástenné malby v kostele Nalezení svatého Kříže v Břeství. Říjen 1990*“. Restaurátorka po zpěvání přemalovaných maleb provedla průzkum do původní malby, nově odkryla původní obrysou kresbu a nové postavy, dosud zamalované a zcela nobvyklé módní doplňky postav. Odstranila nevhodné tmely a skonstatovala, že všechny obličeje byly v minulosti poškozeny snad úmyselnými zásahy. Po odstranění přemaleb a nevhodných tmelů restaurátorka vytvořila poškozená místa, provedla retuš práškovými pigmenty s pojídlem a akvarelovými barvami. Restaurátorská zpráva je doplněna 80 černobílými fotografiemi, dokládajícími stav před restaurováním, sondáže, stav po očištění a výslednou prezentaci památky.
- [4] VÍTOVSKÝ, J.: *Nástenné malby v bývalém klášterním kostele sv. Anny na Starém Městě v Praze a některé otázky ikonografie českého monumentálního malířství předhusitské doby*. AUC, Příspěvky k dějinám umění III. Praha 1980, s. 75-106, 100-101.
- [5] MATĚJČEK, A.: *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350-1450*. Praha 1950, s. 56-57 (kol. r. 1360).
- [6] PODLAHA, *Posvátná místa...*, c. d. (v pozn.2), s. 11; – Břeství byla jednou z těch vsí, které sv. Vojtěch z otcovského dědictví daroval klášteru břevnovskému. – V. V. TOMEK (*Dějepis města Prahy, díl III.* Praha 1875, s. 87) uvádí, že kostel v Břeství byl k břevnovskému klášteru přivtělen biskupem Janem IV. z Dražic.
- [7] KRÁLÍK, O.: *Šest legend hledá autora*. Praha 1966, s. 196
- [8] KRÁSA, J.: *Rukopisy Václava IV.* Praha 1971, s. 114-129; – HRANITZKY, K.: *Zu den Handschriften König Wenzels IV. von Böhmen*. In: *Thesaurus Austriacus. Europas Glanz im Spiegel der Buchkunst. (Katalog ÖNB Wien)*. Wien 1996, s. 122-126; zde je shrnuta starší literatura.
- [9] HOLINKA, R.: *Svatováclavská kázání ze 14. století*. In: *Svatováclavský sborník*, II/4. Praha 1940, s. 70-117, s. 92 n.
- [10] VILIKOVSKÝ, J.: *Próza z doby Karla IV.* Praha 1948, s. 72
- [11] SUSSMANN, V.: *Maria mit dem Schutzmantel*. In: *Marburger Jahrbuch für Kunsthissenschaften* V, 1929, s. 285-351; – BELTING-IHM, Chr.: „*Sub matris tutela*“. Heidelberg 1976.
- [12] Ibid.; – CASSEE, E.: *The missal of Cardinal Bertrand de Deux*. Firenze 1980, s. 67 n.
- [13] P. Marii Ochraničelku ve Strakonicích jsem šířejí zmínila ve studii: VŠETEČKOVÁ, Z.: *Bemerkungen zu den Wandmalereien in Südböhmen*. Umění, 41, 1993, s. 179-188; zde je shrnuta starší literatura.
- [14] RÖHRIG, F.: *Der Albrechtsaltar und sein Meister*. Wien 1981, s. 68
- [15] MEISS, M.: *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. London (Icon Edition) 1973, s. 10 n., 49 n.
- [16] KUCHYNKA, R.: *Nástenné malby v kostele sv. Apolináře v Praze*. Památky archeologické, XXXIII, 1922-1923, s. 41-44
- [17] ČERNÝ, P.: *Das Leben des hl. Adalbert von Prag auf der Bronzetur zu Gnesen*. In: J. Hofmann (ed.): *Tausend Jahre Benediktiner in den Klöstern Břevnov, Brauna und Rohr*. St. Ottilien 1993, s. 157-216
- [18] PODLAHA, A.: *Posvátná místa království českého*, I. Praha 1907, s. 11-13
- [19] KRÁSA, J. – NĚMEC, J.: *Svatováclavská mozaika. K restauraci obrazu Posledního soudu na jižním portálu katedrály*. Umění, 8, 1960, s. 374-386; – STEJSKAL, K.: *Umění na dvoře Karla IV.* Praha 1978, s. 175 n.; – Týž: *Klášter na Slovanech, pražská katedrála a dvorská malba doby Karlovy*. In: *Dějiny českého výtvarného umění I/1*. Praha 1984, s. 334-335; – VŠETEČKOVÁ, Z.: *Monumentální středověká malba*. In: *Katedrála sv. Víta v Praze*. Praha 1994, s. 96-104. Ve všech citovaných pracech je uvedena i starší literatura.
- [20] Zřejmě jiný výklad maleb připravuje dr. Z. Uhlíř, který se v současné době zabývá ikonografií sv. Václava a podle ústního sdělení se domnívá, že výjev se sv. Václavem v Břeství patří ke křížitelským zázrakům sv. Václava. Na vědeckém zasedání „Západní Čechy v době vrcholného a pozdního středověku“ na jaře 1996 přednesl referát na téma „*Křížitelské zázraky sv. Václava v písemnictví a výtvarném umění doby gotické*“ (v tisku). – Na souvislost sv. Jana Křtitele a tradici benediktinského rádu jsem se pokusila upozornit v příspěvku: VŠETEČKOVÁ, Z.: *Gotické nástenné malby v křížové chodbě kláštera Na Slovanech*. Umění, 44, 1996, s. 131-148.

Foto: T. Beranová (1-4)

Die gotischen Wandmalereien in der Kirche der Auffindung des hl. Kreuzes in Břeství (Zusammenfassung)

Der Aufsatz beschäftigt sich in der knappen Form mit den 1990 durch T. Beranová restaurierten Wandmalereien in Břeství. Nachdem die jüngeren Übermalungen entfernt wurden, kam aufs Tageslicht der offenbar von der Hofkunst beeinflusste Stilcharakter der Malereien. Vor allem die Frontalität der Figuren und ihre Kostümdetails weisen auf den übermittelten Einfluß der italienischen Malerei der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts hin. Ikonographisch stellen die Bilder die Predigt Christi zu Aposteln, die Predigt hl. Johannes des Täufers dar; im Unterschied zu bisheriger Meinung identifizieren wir die Figur des dem Volk pre-

digenden Benediktiner-Abts mit hl. Adalbert, nicht also mit hl. Ambrosius. Möglicherweise predigte ursprünglich auch der als Pilger dargestellte hl. Wenzel den sitzenden Gestalten. Gegenüber dem frontal dargestellten Christus ist die Schutzmantelmaria platziert. In ihrem Mantel haben vor allem die Benediktiner, Papst, Bischof und Mitglieder der königlichen Familie Schutz gefunden.

Auf Grund der Stilanalogen mit der zeitgenössischen Monumentalmalerei und mit den Miniaturen der Wenzelhandschriften datieren wir die Wandmalereien in Břeství in die Wende der 70er und 80er Jahren des 14. Jahrhunderts.

Sv. Trojice z Českých Budějovic Mistra žebráckého Oplakávání

Peter KOVÁČ, Praha

Datem 1511 a signaturou AD je opatřen dřevoryt Albrechta Dürera s námetem Boha Otce držícího v náručí umučeného Krista. Grafický list dalekosáhle ovlivnil umělce 16. století. Zřejmě se jím inspiroval i El Greco při práci nad hlavním oltářem pro kostel St. Domingo el Antiguo v Toledu, nicméně nutno dodat, že mladý malíř měl tehdy ještě v živé paměti vzpomínky na Itálii, a tak kompozice vděčí za mnohé i Michelangelovi, zejména Pietě pro florentský dóm. Častější jsou však případy doslovného přijetí, kdy se Dürerův dřevoryt stal závaznou a určující předlohou pro díla malířská i sochařská, kterých bychom našli početnou řadu. Z dosud málo známých ukázek připomeňme alespoň obraz z kostela v Bohuslavicích na Moravě, jehož originál je nyní ve sbírkách Slezského muzea v Opavě. Některým autorům ovšem činilo jisté potíže vyrovnat se plně s Dürerovým názorem: zajímavým dílem je z tohoto hlediska reliéf z Polomy na Šariši (Slovenská národní galerie v Bratislavě), připisovaný dílně Pavla z Levoče, jehož řezbář měl před sebou Dürerovu grafiku, ale proorce postav a jejich celkové pojetí i umělecký názor jsou značně odlišné.

Ohlas Dürerovy grafiky bývá hledán i ve sv. Trojici z Českých Budějovic ze stálé expozice Alšovy jihočeské galerie na Hluboké, dílu připisovanému anonymnímu jihočeskému řezbáři pozdní gotiky, Mistru žebráckého Oplakávání.¹ Domněnku vyslovil poprvé Jiří Kropáček v roce 1960 a jeho předpoklad pak přijali většinou

bez větších výhrad další badatelé.² Detailnější srovnání však prokazuje značné odlišnosti, které nelze vysvětlit ani jako případ El Grecův, to jest kombinací Dürerova dřevorytu s nějakým jiným vzorem, ani jako případ reliéfu z Polomy, tedy jakýmsi „nepochopením“ či lépe řečeno radikálnějším přepracováním předlohy s ohledem na vlastní styl autora. Kristovo tělo na českobudějovické plastice není položeno diagonálně, jako je tomu u Dürera, ale jeho osa má tvar polooblouku. Jiné je i umístění paží. Hlava Ježíše není opřena o rameno Boha Otce, ale je vychýlena a tímto nakloněním řezbář více zdůrazňuje myšlenku pokory. Otec také nepřidržuje oběma rukama Syna v podpaží jako je tomu u Dürera, ale jednou se dotýká jeho hrudníku a druhou má u Kristovy bederní roušky. Nohy Umučeného volně visí, ale nejsou překříženy...

Konstatované odlišnosti se týkají kompozice. Další rozdíly nám poskytuje přesnější obraz o trochu jiném postavení obou tvůrců v aktuální dobové tvorbě. Všimněme si samotného aktu Krista. Na Dürerově listu bezvládně leží opřen téměř celým tělem o Boha Otce. Jeho paže jsou rozhozeny, jednu nadzvedává anděl a obrácí k divákovi tak, aby byla ještě patrnější rána v dlaní. Druhý anděl se láskyplně dotýká Kristovy levé ruky. Obě nohy má Kristus natočeny k divákovi tak, abychom mohli zřetelně vidět stopy po proniknutí hřebu, doslova skrz naskrz. O útrapách mučení měl být podán co nejvěrohodnější důkaz. I v tváři pozorujeme prožité utrpení, ale toto

všechno nevyvoláva dojem přehnané drastičnosti. Dürerův Kristus si totiž zachoval to, co Erwin Panofsky definoval jako „klasický patos“.³ Lze objasnit i jeho konkrétní genezi. V modelaci i pojetí aktu totiž najdeme nejednu souvislost s nahým Adamem z Dürerovy mědirytiny vytvořené v roce 1504. Adam vychází ze znalosti antické sochy Apollóna Belvedérského, zprostředkované německému umělci patrně prostřednictvím italské krésby. Klasická figura byla dána do služeb biblického tématu. Snad měl autor na mysli tuto postavu, když o sedm let později pracoval na sv. Trojici: akcentoval by tak myšlenku Krista jako druhého Adama, jenž po vykonané oběti spočinul v náručí Boha Otce. Pro nás je podstatný Panofského závěr: Dürer pro zaalpské umění objevil cit pro klasickou krásu a klasický patos, klasickou sílu a klasickou přehlednost.⁴

Jestli je pro nás něčím cenné srovnání Dürerova dřevorytu s českobudějovickou plastikou Žebráckého mistra, tak právě tím, že všechny tyto Panofským definované rysy postrádá, a naopak je jejich protikladem. Je to o to důležitější, že Michael Baxandall výstižně napsal, že v generaci nastupující kolem roku 1510, k níž Mistr žebráckého Oplakávání ve střední Evropě patřil, bylo klíčové vyrovnávání se s přicházejícími italismy. Jejich bezvýhradné přijetí je pro tuto dobu stejně příznačné jako jejich radikální odmítnutí.⁵

V řezbářově pojetí máme před sebou zcela zmučené tělo, vyhublé na kost. Ochablé paže padají k zemi, vykloubené nohy bezvládně visí ve vzduchu. Vše směřuje k vyvolání spoluúčasti s trpící obětí, Synem vystaveným pro odčinění dědičného hříchu nesčetným útrapám. Musíme dát za pravdu Dobrzenieckého postřehu, že autori rovi šlo o zachycení stavu „wyniszczenia ofiarnego“, tedy doslovně „obětního zničení“.⁶

Nelze si představit markantnější kontrast, než jaký existuje mezi Dürerovým „klasickým patosem“ a kombinací naturalismu s expresivitou, jakou Žebrácký mistr používá v mře srovnatelné téměř s Grünewaldovými pašijovými obrazy.

Podobný rozdíl rozhodně cítili i současníci. Lze jej zejména dokumentovat na Rozhovorech s Michelangelem, které sepsal Španěl Francisco de Holanda. Velký sochař se v nich značně kriticky vyjadřoval o zaalpském (flámském) naturalismu. Tvrdí, že jeho tvůrci se snaží dojmout diváky tak, že ti před jejich díly prolévají spoustu slz. Svými díly působí zejména na pobožné lidi, až s opovržením hovoří o zájmu žen, starých nebo velmi mladých, dále mnichů, jeptišek a některých šlechticů, co nemají cit pro skutečnou harmonii. Všechno je podle něj vytvořeno bez symetrie a proporcí, bez pečlivého výběru...⁷ Michelangelo měl nepochybně na mysli obrazy Rogera van der Weydena nebo Hanse Memlinga, které se hojně vyskytovaly v italských sbírkách, nicméně lze jeho kritiku obecně vztáhnout na značnou část zaalpské produkce, zejména na devoční díla.⁸ Kdyby znal sv. Trojici Žebráckého mistra, jistě by mu vadil nepoměr menšího Krista k většímu Bohu Otci, odpuzovalo by ho jinak cítěné propojení realistických detailů i anatomických deformací, neharmonická kompozice. Byla by mu cizí řezbářova snaha dosáhnout devočního psychologického zaujetí diváka stupňováním citů, bolesti a utrpení, jak ho zejména zobrazuje zubožené Kristovo tělo, které je víc bezvládnou troskou než heroickým aktem. Dürer poznamenaný Itálií by byl pro něj přijatelnější; ostatně o respektu k jeho umění hovoří Michelangelo v záznamech Francisca de Holanda o několika rádech dál, byť je i on pro něj především zavrženihodný ne-Ital.

Pokud hledáme pro českobudějovickou plastiku jiné východisko než je Dürerův dřevoryt z roku 1511, pak máme dvě možnosti: na jedné straně komparaci řezbářovy práce s aktuální dobovou uměleckou produkcí, na druhé straně hledání ikonografické geneze, z níž jeho mimořádně působivé dílo vychází.

V prvním případě byla mnohem konstatována souvislost s podunajskou tvorbou. Nejčastěji byly analogie hledány ve vídeňském sochařství, což na řadě vztahů rozvedl především Jiří



1. Mistr žebráckého Oplakávání: Sv. Trojice z Českých Budějovic (stálá expozice Alšovy jihočeské galerie na Hluboké)

Kropáček který se na základě toho domníval, že vznik českobudejovické Sv. Trojice byl podmíněn druhou cestou jihočeského řezbáře do Vídně. Stranou pozornosti zatím zůstal vzah k mistrovu významnému bavorskému vrstevníkovi Hansu Leinbergerovi, naznačený kdysi Josefem Opitzem. Domnívám se, že přímé stylové analogie lze najít v Leinbergerově zmučeném Kristu, odpočívajícím těsně před ukřižováním, který se dnes nachází ve sbírkách berlínských muzeí (Berlin – Dahlem). Prakticky stejné je pojetí tváře Krista, řezba rtů, očí, vousů, pramenů vlasů, dále modelace kolen, chodidel a také rukou, včetně stejně členitých článků prstů, trochu podobné je i řešení paralelních záhybů Kristovy bederní roušky. Rozdíl, dejme dosti podstatný, je pouze v tom, že Hans Leinberger tvary rozvádí důsledněji do prostoru,

takže jeho plastika je opravdu fyzicky i opticky trojrozměrná, a dále, že působí i v relativně malém rozměru monumentálním dojmem a zachováva si cosi z onoho „klasického patosu“, který Žebrácký mistr zcela postrádá.

Leinberger je autorem ještě jiné verze tohoto Krista, který je dodnes v landshutském farním kostele St. Nikola, a byl Lillem datován do let 1521 až 1525. Ten však má trochu odlišnou charakteristiku tváře, nicméně i zde jsou prvky blízké českobudejovické Trojici.⁹ Berlínský Kristus pochází pravděpodobně z františkánského kostela v Landshutu, který byl zničen v roce 1803. Muzeum získalo sochu z privátní kolekce z Er goldsbachu nedaleko Landshutu. Georg Lill ji datoval před rok 1530,¹⁰ podle Alfreda Schädlera by mohla vzniknout již kolem 1525.¹¹ Českobudejovická Sv. Trojice bývá obecně datována do doby kolem 1510 až 1520 s tím, že nebyla zcela vyloučena ani „možnost vzniku až v pozdní době druhého desetiletí“,¹² což by podle našeho soudu asi více odpovídalo výše naznačeným vztahům.

Setkání Žebráckého mistra s Leinbergerovým Kristem se v tomto konkrétním případě neomezilo jen na plastiku sv. Trojice. Velmi podobnou stylizaci aktu těla a prakticky stejné anatomické detaily nacházíme i na reliéfu Odpočívajícího Krista z Českých Budějovic, dnes ve sbírkách Alšovy jihočeské galerie na Hluboké, takže nešlo zřejmě jen o epizodu či obecnější stylovou paralelu.¹³ Při kvalitách Mistra žebráckého Oplakávaní – dodejme, že Christian Salm označil sv. Trojici z Českých Budějovic za jedno z nejpřísnějších děl tehdejší doby¹⁴ – si však nevystačíme s nějakým mechanickým konstatováním součtu vlivů; zřejmě šlo o silnější propojení, prolínání osobního stylu umělce s lokálními stylovými proudy a bavorská centra podunajské školy v tomto proceasu zřejmě sehrála stejně důležitou roli jako Vídeň, což ostatně připouštěli v mistrově pozdním díle i jiní badatelé.¹⁵

Genezí ikonografického typu, který jihočeský řezbář pro svoji plastiku použil, se jako první za-

býval německý badatel Georg Troescher.¹⁶ Podle něj se nejstarší prototyp zrodil v pařížských dílnách koncem 14. století, nedochoval se však a my o něm víme jen z dobových inventářů, kde je označen jako „Pitié de Nostre Seigneur“. Dále konstatoval, že prakticky současně se ikonografická novinka objevila i v Nizozemí, a to pod názvem „Nood Goods“ – dnem 20. května 1400 je pak datována sochařská zakázka v Gentu, která je podle Troeschera prvním důkazem o existenci plastického zvládnutí nového tématu. Věc je však komplikovanější. Erwin Panofsky například termínem *Pitié de Nostre Seigneur* rozumí Krista Trpitele obklopeného anděly,¹⁷ a i Wolfgang Braunfels ve své monografii o sv. Trojici tvrdí, že „*Nostre Seigneur*“ se nevztahuje na Boha Otce, ale na Krista, takže není jisté, zda skutočně jde o výjev, který předpokládá Troescher. W. Braunfels také posunuje dobu vzniku ikonografické inovace až do 13. století, kdy byl ve vyobrazení tzv. Trůnu milosti (Gnadenstuhl) odstraněn kříž a Bůh Otec drží v rukou jen umučeného Krista. „Z Trůnu milosti se tak stala kompozice, pro níž našel Trescher krásné slovo *Not Gotes*“, uzavírá německý badatel.¹⁸

Možná však existují ještě starší příklady, a to až z poloviny 12. století. Domnívám se totiž, že na pozdně románském oltáři z dánského Lisbjergu (Kodaň, Národní muzeum) není protějkem medailonu se scénou Obětování Izáka scéna Abraháma držícího lidskou duši, jak se obecně tvrdí, ale naopak vyobrazení trůnícího Boha Otce s mrtvým Kristem v náručí.¹⁹ Takový výklad lze podpořit i faktem, že podobná ideová paralela byla známa již v teologické literatuře časného středověku – například v 5. století tvrdil Maximus Taurinensis, že okamžik, kdy Abrahám sundal Izáka z oltáře, implikuje výjev Boha Otce držícího Krista sňatého z kříže.²⁰ Vzhledem k tomu, že ústředním tématem oltáře z Lisbjergu je ukřižovaný Kristus, mohl by být námi navrhovaný výklad dosti pravděpodobný.

Vratíme se ještě k otázkám terminologie. Německý výraz *Not Gottes* najdeme jako samostat-



2. Sv. Trojice z misálu opata Wolfganga, 1482 až 1493 (knihovna rakouského Reinu, kodex 206)

né heslo v lipském ikonografickém slovníku H. Sachsové, E. Badstübnera, H. Neumannové a autoři ho používají jako termín pro vyobrazení Trůnu milosti, v němž Bůh Otec nedrží v rukou krucifix, ale umučeného Krista v podobě Muže Bolesti (Schmerzensmann).²¹ Otto Pächt v případě tohoto tématu na obrazech Roberta Campina (Mistr z Flémalle) uvádí termín Gottvaterpieta.²² Tadeusz Dobrzeniecki odlišuje Trůn milosti („Tron łaski“) od vyobrazení Boha Otce s umučeným Kristem v náručí, pro které používá termínu Pietas Domini, zkrácením latinského Pietas Domini nostri Jesu Christi.²³ Wolfgang Braunfels ve speciálním hesle v prestižním Kirschbaumově Lexikonu křesťanské ikonografie naopak nečiní velkého rozdílu mezi scénou Boha Otce držícího umučeného Krista s křížem nebo bez něj a vše zahrnuje pod společné označení Trůnu milosti, německy Gnadenstuhl, což je termín pocházející od Luthera (1534), který byl uveden do odborné literatury koncem 19. století Franzem Xaverem Kausem.²⁴ Později ho do ang-



3. Albrecht Dürer: Sv. Trojice, dřevoryt, 1511

ličtiny přeložil jako Throne of Merxi Erwin Panofsky, s tím, že se v anglicky mluvících zemích ujala i forma Throne of Grace, poněkud přesnější překlad latinského thronum gratiae.

Pokud je mi známo, zůstal trochu terminologicky nepovšimnut velice cenný text smlouvy mezi radou města Münnerstadt a řezbářem Tilmannem Riemenschneiderem, v němž se 26. června 1490 umělec zavazoval mimo jiné vytvořit v nástavci budoucího oltáře sv. Máří Magdalény plastiku popsanou jako: „sitzet Gotvater in seyner maistat und eyn crucifix in seynen schoss und der heilig geist in gestalt einer tewben swaben oberm hewpt des crucifix“.²⁵ Text se příliš neliší od středověkých popisů Boha Otce držícího kříž s přibitým Kristem, nicméně zadání řez-

báře vedlo k vytvoření dodnes v Münnerstadtě existující plastiky, kde Bůh Otec drží v náručí mrtvého Syna v tom typu, jaký je použit i na českobudějovické Sv. Trojici, což do jisté míry relativizuje strikní rozlišení mezi Pietas Domini a Trúnem milosti, jak ho prezentoval Tadeusz Dobrzeniecki.²⁶ Wolfgang Braunfels správně připomínal, že obrazy a sochy s tímto tématem byly v 15. a 16. století obecně označovány za vyobrazení Sv. Trojice, což lze doložit autentickými nápisu (Campinova deska z Flémalle, dnes ve Frankfurtu), a proto by bylo vhodné toto dobové označení ponechat i pro českobudějovickou plastiku z Alšovy jihočeské galerie.

Lze souhlasil s Otto Pächtem, že určující roli v konečném utváření ikonografického typu, který byl východiskem i pro našeho řezbáře, sehrál nizozemský malíř Robert Campin (Mistr z Flémalle), jenž se tématem několikrát zabýval v různých variantách, a díky jemuž se trůnící Bůh Otec s mrtvým Kristem v náručí stal „nejen obsahově, ale i formálně kompletním protějškem mariánské Piety“.²⁷ Pokud si seřadíme všechny dosud publikované příklady, shromázděné zejména Georgem Troescherem a Tadeuszem Dobrzenieckim, a srovnáme je se sv. Trojicí na Hluboké, pak zjistíme, že Mistr Oplakávaní ze Žebráku byl dobré obeznámen s ikonografickou tradicí a v mnohem ji respektoval. Mohutnější Bůh Otec a zřetelně menší Kristus, půlkruhovitě prohnuté tělo Ježíše, opadávající paže, vysunuté koleno trůnícího Boha, jeho ruka dotýkající se bederní roušky, to vše už bylo známé během 15. století.

Nicméně zcela konkrétně. Výrazné propořční rozdíly obou postav objevíme na gdaňském obraze z doby kolem roku 1435 (Varšava, Národní muzeum), který Troescher považoval za kopii burgundského ikonografického prototypu, na deskovém obraze z katedrály v Ulmu z Multscherova okruhu, na miniatuře z misálu opata Wolfganda z let 1492 až 1493 z knihovny rakouského Reinu (kodex 206), na Reimenschneiderově plastice z oltáře sv. Magdalény z Münnerstadtě z let 1490 až 1492 (Münnerstadt, farní kostel) a na její

pozdější replice ve sbírkách berlínských muzeí, na antependiu z bývalého dominikánského kláštera ve Speyeru (Speyer, St. Ludwig). Tělo Krista půlkruhovitě prohnuté s nakloněním hlavy je charakteristické pro téměř všechny předdúrerovské varianty. Nejvýrazněji je akcentováno na Campinově křídle diptychu z petrohradské Ermitáže a jeho různých ohlasech v malířských (Hugo van der Goes) a sochařských dílech (Mathieu de Layen, socha pro katedrálu v Lovani), dále na zmíněné desce z Ulmu a zvláště dramatickou podobu získává u Jana Palacka na oltáři v hradní kapli v Blutenburgu u Mnichova, díle, které mohl Mistr Žebráckého Oplakávaní znát přímo z autopsie, jak naznačuje vzájemná nápadná podoba tváři Boha Otce na tomto obraze a českobudějovické plastice. Nejčastěji je Kristovo tělo natočeno na levou stranu. Žebrácký mistr zvolil vzácnější opačnou orientaci, která je však doložitelná na Maloulově tondu z pařížského Louvru a na něj bezprostředně navazujících dílech a z konce 15. století na zmíněné miniaturu z Wolfgangova misálu nebo oltáři Benta Notkeho v Lübecku (zdejší muzeum).

Mohli bychom pokračovat a dále si ozrejmovat, že jihočeský mistr zvolil podobu sv. Trojice, která byla v jeho době už „archaická“ a „konzervativní“, neboť přítomnost a budoucnost patřila „moderní“ dúrerovské ikonografické variantě. Pokud však sklouzneme k takovému avant-gardnímu pojíti umělce, jak ho představuje vývoj moderny 20. století, pak jsme na nejlepší cestě vůbec nepochopit originální přínos Mistra Žebráckého Oplakávaní, totíž jeho schopnost zavedenou ikonografickou tradici nově interpretovat, přičemž v tom rozhodující roli sehrává stupňování emocí a subjektivního prožitku, jenž naplní dobou konvenči novým obsahem.

Pro výklad záměru Žebráckého mistra nám dobré poslouží srovnání s už zmíněným a pro ikonografii tohoto typu sv. Trojice veledůležitým Robertem Campinem. Křídlo zobrazující trůnícího Boha Otce s umučeným Kristem v náručí je na jeho petrohradském diptychu doplněno pro-

tějškovou deskou s téměř rodinně pojatou scénou z dobového městanského interiéru, v níž P. Marie u zapáleného krbu drží na klíně malého Krista. Vzájemné spojení ilustruje vztah mezi vtělením a složením oběti, počátkem a koncem Ježíšova života, což bychom mohli dokumentovat i jinde, třeba v kresebném návrhu řezbáře a malíře Bernta Notkeho pro skříň archy, kde je „Gottvaterpieta“ (termín O. Pächtta) kombinována se Zvestováním P. Marii nebo na klenbě Špulířské kaple v Jindřichově Hradci, kde ji doplňuje sv. Anna Samotřetí, tedy Anna zobrazená s P. Marií a malým Kristem. Akcent byl položen na historickou roli Kristovy oběti ve vykoupení lidstva, na oběť, která očištěovala od dědičného hřachu. Byl to Bůh Otec, kdo tak miloval svět, že nechal obětovat svého jedného syna, aby žádný, kdo v něm věří, nezahynul, ale měl život věčný (Evangelium sv. Jana, 3,16) a byl to Kristus, který sám sebe dal za lidstvo jako dar a oběť (sv. Pavel v listu Efezským, 5,2). Campin toto vyjádřil vizuálně také tím, že na nebeský trůn Boha Otce umístil dřevořezby zachycující pelikána krmícího své potomky vlastní krví a lvici dechem probouzející mláďata k životu, tedy symboly Kristova sebeobětování. Otázka spásy a vykoupení je pak připomenuta i zakomponováním postav Eklesie a Synagogy, církve pravé a nepravé, přinášející a nepřinášející opravdové spasení.

Důležitý význam Campin přisuzuje pravé ruce Krista v gestu nikoliv přirozeném, ale symbolickém, vyjádřeném tentokrát zcela čitelně a nikoliv pomocí „zašifrované symboliky“, jak ji prezentuje řezbářská výzdoba Božího trůnu. Tadeusz Dobrzeniecki doložil, že malíř byl v tomto osobitém motivu silně ovlivněn textem Janova evangelia (20,20 – Kristus se zjevil učedníkům a ukazoval jim rámu v boku) a zdůraznil tím myšlenku, že Ježíš zemřel jako obětní beránek pro spasení světa, které bude uděleno dvojím způsobem: krví a vodou a zároveň pohledem na Ukřižovaného.²⁸ Prsty označující ránu v boku pak hojně následovala řada umělců ve svých malířských i sochařských dílech.



4. Robert Campin (Mistr z Flémalle): Sv. Trojice, křídlo diptychu (sbírka Ermitáže, Petrohrad)

Žebrácký mistr ideu oběti zdůraznil nikoliv skrytými symboly či symbolickými gesty, ale výrazem tváře Otce a Syna, zuboženým tělem umučeného, končetinami, které bzvládně visí a z nichž vyprchal život. Sází víc na citovou naléhavost jako přímou výzvu ke kontemplaci, v jíž jsme svědky „renesance“ devoční plastiky, tak jak ji definoval Panofsky ve své studii *Imago Pietatis*, to jest jako vyobrazení, které působí na věřícího zcela jinak než historické nebo kultovně reprezentativní vyobrazení, totiž prostředky podobnými lyrice, jimiž dokáže v diváku vyvolat naléhavý pocit psychologického ztotožnění se s dílem, propojení subjektu s předmětem.

Podívejme se na některé zdánlivě okrajové zvláštnosti řezbářovy interpretace. První se týká trpící tváře Boha Otce. Jak Tadeusz Dobrzeniecki asi správně připomíná, je vyjádření lidské lítosti

v tomto případě v rozporu s biblí, neboť zde se praví, že Kristus byl obětí, „jejíž vůně je Bohu milá“ (sv. Pavel v Listu Efezském, 5,2).²⁹ Nicméně neodvažoval bych si popsát tuto tvář jako pouze majestátně vznešenou. Naopak vážný, až přísný výraz většiny starších vyobrazení Boha Otce třeba u Roberta Campina, nahradil Žebrácký mistr zjevným dramatickým pohnutím, spoluúčastí a hlubokým soucítěním s trpícím. Jde o jakousi paralelu k spoluúčasti P. Marie, jejíž compassio vedlo až k mdlobám pod křížem.

Další poměrně originální řešení je dáné tím, že Žebrácký mistr vyklonil Kristův korpus na opačnou stranu než bývá obvyklé (výjimky viz výše uvedené příklady), což mu umožnilo působivě využít gesta levé paže Boha Otce. Ten svými prsty směruje k otevřené ráнě v Kristově boku, z níž vystíkla krev, o jejíž zázračné moci se podle středověkých představ mohl přesvědčit jako první setník Longinus. Ruky si téměř okamžitě všimneme. Původně tu vedle plastického tvaru musel ještě působit i barevný kontrast. Žebrácký mistr totiž rád využíval barvy k tomu, aby expresivně umocnil tvar už předem řezbářsky definovaný a často propracovaný až do nejjemnějších detailů.

To jej odlišuje do jisté míry od jeho vrstevníka Zvíkovského mistra, který raději užívá obecně naznačený tvar specifikovaný až dodatečně polychromií. Ruku Boha Otce směrující k ráně najdeme i jinde, jedn z příkladů publikoval Emile Mále ve své studii o ikonografii pozdního středověku, další najdeme v miniatuře rukopisu, který zachycuje Margaretu z Yorku modlící se k soše sv. Trojice,³⁰ většinou však bývá méně nápadná a často skryta pod Kristovou paží. Třeba jde o zcela přirozené gesto, Bůh Otec prostě Krista přidržuje, ale tím, že prsty směřují k ráně, možná chtěl umělec vyjádřit myšlenku, že v díle spásy naleží hlavní iniciativa Bohu Otci a vykoupení získané oběti Krista je výlučně darem Boha.

K podobným rozvažováním řezbář jistě nepotřeboval služeb učených doktorů jako lovaňský malíř Dirk Bouts při koncepci oltáře Poslední večeře. Souvislosti mu byly zřejmě obecně jasné a

gumenty přinášela dobová kázání a zejména modlitby, což lze podpořit i citaty ze staročeské modlitby k Nejsvětější Trojici, kde se dočteme: „Ó vše-mohúcí otče bože, poněvadž ty nám dal milého svého syna na vykúpenie a ducha svatého k znamení spasenie... Ó milý Jezukriste, synu boží, po-něvadž ty svú duši dal nám na vykúpenie a své svaté tělo na věčné nakrmenie a svú svatú krev na věčné napojenie, když si naši při na sě vzal a za ny trpěl a nás vykúpil, proto prosíme tvé svaté milosti, aby ráčil nám tu milost dáti, abychom mi tvé svaté tělo i tvu svatú krev důstojně přijímal, abychom věčným hladem a věčnú žiezní nikdy nezahynuli, ale viděním tvého svatého lícě věčně své srdce krimili ve všej rozkoši“.³¹

Podobné texty mohly ovlivnit řezbářovo vizi. Jak daleko zašel ve své intepretaci, nám může prozradit srovnání jeho Sv. Trojice s plastikou stejného tématu z Bučí, která je dnes ve sbírkách muzea v Českém Krumlově. Jiří Kropáček připsal toto dílo autoru soch Sv. Petra a Sv. Pavla ze Sverazu (též v českokrumlovském muzeu), který „dobře znal zásady mistrovky práce“, a to natolik, že plastiku z Bučí považoval za zrcadlové opakování českobudějovické Sv. Trojice a do jisté míry i motivu z Dürerova listu z roku 1511.³² S Dürerem však tato práce nemá nic společného a značně se liší i od sv. Trojice Mistra žebráckého Oplakávání, a to právě tím, že se striktně drží tradičního ikonografického schématu. Řezbář téměř přesně kopíruje zhruba o sto let starší multscherovské oltářní křídlo z katedrály v Ulmu a mohl znát i reflexe dnes neexistujících nizozemských plstek, třeba té, kterou zachycuje miniatura zobrazující Margaretu z Yorku modlící se k soše Sv. Trojice (Brusel, Bibl. Royale, ms. 9272-6, fol. 182). Naproti tomu pro českobudějovickou sv. Trojici nenajdeme bezprostřední, přímý vzor, přičem v okruhu Mistra žebráckého Oplakávání se o takových tradičních ikonografických schématech dobře vědělo, byly zde nepochybně k dispozici, jak přesvědčivě dokazuje plastika z Bučí. Jihočeský mistr se však zachoval jako jemu blízcí generační souputníci Podunajské školy v soused-

ním Bavorsku a Rakousku. Platí o něm totiž přesně to, co napsal Alfred Stange o Albrechtu Alt-dorferovi: ikonografická tradice se pro něj stala jen obecně zavazující a náboženská temata vyjadřuje se značnou osobitostí, přičemž podstatné není jen nové použití barevnosti či světel a stínů, ale především to, jak zcela osobní citovou vrstvu apeluje na diváka.³³ Naplněním těchto zásad, jak je prezentuje českobudějovická Sv. Trojice, lze považovat Mistra žebráckého Oplakávání za jednoho z největších mistrů středoevropské plastiky první třetiny 16. století.

POZNÁMKY

[1] Přehled o stavu bádaní a vyčerpávající přehled odborné literatury k plastice sv. Trojice z Českých Budějovic podává v souhrnu Hynek RULÍŠEK v katalogu výstavy *Gotické umění v jižních Čechách (Vybraná díla ze sbírek Alšovy jihočeské galerie)*, Národní galerie v Praze 1989, s. 33 n. Socha je z lipového dřeva, zbytky původní polychromie, výška 107 cm, pochází z českobudějovického soukromného majetku, v Alšově jihočeské galerii je od roku 1953, kdy sem byla převezena za sbírek českobudějovického Městského muzea.

[2] Pouze Hynek Rulíšek upozornil v souviloosti s Dürerovou grafikou, že Mistrem žebráckého Oplakávání byl pohyb a pozice postav vypracován samostatně; – viz předcházející poznámka.

[3] PANOFSKY, E.: *Albrecht Dürer a klasický starověk*. In: Erwin Panofsky: *Význam ve výtvarném umění (Meaning in the Visual Arts)*. Praha 1981, s. 190 n.

[4] Tamtéž, s. 208

[5] BAXANDALL, M.: *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven – London 1980, s. 23

[6] DOBRZENIECKI, T.: *U řádů predstavień: „Tron łaski“ i „Pietas Domini“*. Rocznik Muzea Narodowego w Warszawie XV/1, 1971, s. 287

[7] de HOLANDA, F.: *Rozhovory s Michelangelom*. Bratislava 1976, s. 42; – viz též HUIZINGA, J.: *Jeseň středověku. – Homo ludens*. Bratislava 1990, s. 164 n.

[8] KLEIN, R. – ZERNER, H.: *Italian Art 1500-1600. Sources and Documents*. Evanston 1989, s. 33 n.

[9] LILL, G.: *Hans Leinberger*. München 1942, s. 204 n., 317 n

- [10] Tamtéž, s. 226 n., 319
- [11] SCHÄDLER, A.: *Zur künstlerischen Entwicklung Hans Leinberger*. In: Münchener Jahrbuch der bildende Kunst 28, 1977, s. 77. K tématu Leinbergerových Bolestných Kristů naposledy ARNOLD, P. M.: *Hans Leinbergers Christus in der Rast ins St. Nikola*. Landshut 1996. V této brožuře vydané Společností Hanse Leinbergera autor rozebírá i díla vzniklá pod vlivem a v přímé souvislosti s touto sochou.
- [12] *Jihočeská pozdní gotika 1450-1530*. Hluboká 1965, s. 224; – přehled o datování sousoší viz RULÍŠEK, c. d. (v pozn.1), s. 33 n.
- [13] KROPÁČEK, J.: *Katalog plastiky*. In: *Jihočeská pozdní gotika 1450-1530*. Hluboká 1965, s. 220 n.
- [14] SALM, Chr.: *Malerei und Plastik der Spätgotik*. In: Gotik in Böhmen. (K. M. Swoboda, ed.) München 1969, s. 396
- [15] KROPÁČEK, J.: *Marginále k dílu Mistra Oplakávaní ze Žebřáka*. In: *Jihočeská pozdní gotika 1450-1530*. Hluboká 1965, s. 165
- [16] TROESCHER, G.: *Die „Pitié-de-Nostre-Seigneur“ oder „Notgottes“*. In: Wallraf Richartz Jahrbuch IX. Frankfurt a. M. 1936, s. 148-168
- [17] PANOFSKY, E.: *Early Netherlandish Painting*. New York 1971 (Icon Editions), s. 73
- [18] BRAUNFELS, W.: *Die Heilige Dreifaltigkeit*. Düsseldorf 1954, s. 41
- [19] Podrobnější informace k tomuto dílu v katalogu *Wikinger, Waräger, Normannen. Die Skandinavier und Europa 800-1200*. Berlin 1992, s. 350.
- [20] DOBRZENIECKI, c. d. (v pozn.6), s. 240
- [21] SACHS, H. – BADSTÜBNER, E. – NEUMANN, H.: *Christliche Ikonographie in Stichworten*. Leipzig 1988 (3.vyd.), s. 270
- [22] PÄCHT, O.: *Van Eyck. (Die Begründer der altniederländische Malerei)*. München 1993; termín je používán při popiscích k obrazům; – viz též dále.
- [23] DOBRZENIECKI, c. d. (v pozn.6), s. 221 n.
- [24] LCI – *Lexikon der christlichen Ikonographie*. (E. Kirschbaum, ed.). Rom – Freiburg – Basel – Wien 1968, Bd. I., s. 536
- [25] Tilman Riemenschneider: *Fruhe Werke*. (Kat. výstavy), Berlin 1981, s. 122; – viz též HUTH, H.: *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*. Darmstadt 1967 (2. vyd.), s. 119.
- [26] Hans Belting uvádí text z přelomu 12. a 13. století, kde je Trůn milosti popsán následovně: „majestas Patris et crux depingitur Crucifixi, ut quasi praesentem videamus quem invocamus et passio quae representatur, cordis oculis ingeratur“. – BELTING, H.: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*. Berlin 1981, s. 19.
- [27] PÄCHT, c. d. (v pozn.22), s. 39
- [28] DOBRZENIECKI, c. d. (v pozn.6), s. 263 n.
- [29] Tamtéž, s. 227 a 230.
- [30] MÂLE, E.: *Religious Art in France. The late Middle Ages*. New Jersey (Princeton University Press) 1986, obr. s. 135; – Reprodukce miniatury z rukopisu Ms 9272-6 v bruselské Královské knihovně ve studii Otto von Simsona (viz pozn. 19).
- [31] *Výběr z české literatury husitské doby*. Praha 1963, 1. díl, s. 54
- [32] *Jihočeská pozdní gotika 1450-1530*. Hluboká 1965, s. 236
- [33] STANGE, A.: *Malerei der Donauschule*. München 1971, s. 24

Foto: archiv autora (1-3)

Die Heilige Dreifaltigkeit von České Budějovice des Meisters der Žebráker Beweinung

(Zusammenfassung)

Das graphische Blatt von Albrecht Dürer mit dem Thema des Gottvaters, welcher in seinen Armen den Schmerzensmann hält (1511), hat weitgehend die Künstler des 16. Jahrhunderts beeinflusst und sein Nachhall wird auch in der Plastik der Heiligen Dreifaltigkeit von České Budějovice (Budweis) gesucht, in dem einem anonymen südböhmischen Schnitzer, dem Meister

der Žebráker Beweinung, zugeschriebenen Werk, welches sich jetzt in der Alšova jihočeská galerie in Hluboká (Tschechische Republik) befindet. Die Vermutung von dem Dürerschen Einfluss hat zum ersten Mal Jiří Kropáček geäussert (1960) und seine Annahme haben dann auch andere Forscher übernommen. Ein ausführlicherer Vergleich zeigt jedoch Abweichungen aus,

die man weder als eine Kombination Dürers Holzschnitts mit einem anderen Vorbild, noch als einen Vorfall Umbearbeitung einer Vorlage mit Rücksicht auf eigenen Stil des Autors erklären kann. Ganz umgekehrt: Man kann sich kaum ausgeprägten Kontrast vorstellen als den, der zwischen dem Dürers „klassischen Pathos“ und der Kombination des Naturalismus mit der Expressivität, welche der Žebráker Meister in dem mit Grünewald vergleichbaren Mass verwendet, besteht.

Falls wir für die Budweiser Plastik einen anderen Ausgangspunkt als Dürer Holzschnitt suchen, haben wir zwei Möglichkeiten: Komparation der Arbeit des Schnitzers mit der aktuellen zeitgenössischen Produktion oder Suchen der ikonographischen Genesis, von welcher sein außerordentlich wirkungsvolles Werk herausausgeht.

In dem ersten Falle wurde schon vielmals ein Zusammenhang mit der Schaffung im Donaugebiet konstatiert. Am häufigsten wurden die Analogien in Wiener Bildhauerei gesucht. Unbeachtet ist die Beziehung zum Meisters bedeutenden bayrischen Zeitgenossen Hans Leinberger geblieben. Der Autor des Artikels vermutet, dass man direkte Stilanalogen im Leinbergers Christus in der Rast finden kann, der sich heute in den Sammlungen der Berliner Museen befindet (Berlin Dahlem). Mit Rücksicht auf die künstlerische Fähigkeiten des Meister der Žebráker Beweinung ging es um Diffusion des persönlichen Stil des Künstlers mit den lokalen Stilströmungen und die bayrischen Zentren der Donau-

schule haben in diesem Prozess wahrscheinlich eine ebenso wichtige Rolle wie Wien gespielt. Die bestimmende Rolle in der letzten Bildung des ikonographischen Typus, welcher auch Ausgangspunkt für unseren Schnitzer war, hat Robert Campin (der Meister von Flémalle) gespielt und dank ihm wird das Not Gottes – Bild auch formal, nicht nur gedanklich ein komplettes Gegenstück zur weiblichen Pietà (Otto Pächt). Wenn wir die durch G. Troescher und T. Dobrzeniecki veröffentlichten Beispiele nebeneinander stellen und sie mit der Heiligen Dreifaltigkeit von České Budějovice vergleichen, finden wir, dass der Verfasser mit der ikonographischen Tradition gut bekanntgemacht war und sie in vielem respektierte. Für originellen Beitrag kann man die Schnitzers Fähigkeit halten, die eingeführte ikonographische Tradition neu zu interpretieren, wobei die bestimmende Rolle durch Steigerung der Emotionen und des subjektiven Erlebnisses gespielt wird, welche die zeitgenössische Konvention mit neuen Inhalten füllen. In dem Falle des Žebráker Meisters geht es wörtlich um eine „Renaissance“ des Andachtbilds und von dem Meister selbst gilt genau dasgleiche, was Alfred Stange über Albrecht Altdorfer geschrieben hat: die ikonographischen Traditionen waren ihm nur mehr allgemein verbindlich und die religiösen Themen hat er sehr persönlich interpretiert, wobei das Wesentliche nicht nur der neue Gebrauch der Farbigkeit oder der Lichter und Schatten ist, aber vor allem das, wie er an persönliche Schichten beim Betrachter appelliert.

Madona z Gelnice – neznámá plastika pozdného krásného slohu

Milan TOGNER, Olomouc

Na výstavě Restaurátorské tvorby ateliéru v Levoči (1994) měla širší veřejnost prakticky poprvé možnost seznámení s dosud spíše neznámou, středověkou sochou tzv. Madony z Gelnice.¹ V závěru roku 1988, při vyhodnocení stavu exponátů v depozitáři městského muzea v Gelnici (okr. Spišská Nová Ves), byla nalezena socha Madony s dítětem, jejíž charakteristický typ, přes výrazné zkreslení novější polychromií a barokními doplňky, jednoznačně orientoval skulpturu do oblasti gotického sochařství, předběžně do první poloviny 15. století.² Mimořádně rozsáhlé rozrušení hmoty dřeva dřevokazným hmyzem a celkově špatný stav podmínil téměř bezprostřední zadání sochy k restaurátorskému zásahu. Restaurátorský průzkum a následný zásah, realizovaný akad. soch. L. Székelym, ozřejmil zvláště novější osudy sochy. Patrně v průběhu 18. století byla z povrchu celkově odstraněna starší, snad původní polychromie, nahrazena novou a socha doplněna barokními korunkami na hlavách Madony a dítěte. Dalším razantním zásahem byla úprava zřejmě v závěru 19. století, kdy opět v celém rozsahu byla barokní polychromie odstraněna a nahrazena novou, nanášenou na poměrně velmi silnou vrstvu křídlového podkladu (od 4 do 8 mm). Novou polychromií byly opatřeny i barokní koruny, kde však jejich původní, barokní polychromie zůstala z části zachována. Vzhledem k špatnému stavu již v této době byla zadní, korýtkovitě vydlabaná strana sochy doplněna množstvím plátěných bandá-

ží, celkově překryta deskou respektující základní obrys a doplněna novým soklem. Naše stolování již přidalo jen nepříliš výkonné náteř olejovou barvou.³

Podstatně méně jsou ovšem známy starší osudy sochy, která se údajně dostala do sbírek gelnického muzea v padesátých letech našeho století, jako dar z kostela Nanebevzetí P. Marie v Gelnici. I když chybí jakýkoliv písemný doklad, lze se značnou dávkou pravděpodobnosti původní umístění sochy v gelnickém kostele akceptovat. V uvažované době vzniku sochy, tedy rámcově v 1. polovině 15. století, patří Gelnica k nejvýznamnějším a také nejbohatším spišským městům a kostel Nanebevzetí P. Marie prochází výraznou přestavbou z níž se dnes, ve víceméně intaktním stavu zachovalo především presbyterium, véžovité kamenné pastoforium u vítězného oblouku a boční lodě se svými křížovými klenbami. Dokončení hlavní části této přestavby, zvláště v interiéru kostela, můžeme datovat do třicátých let 15. století. Předpoklad původního umístění sochy v interiéru kostela Nanebevzetí P. Marie v Gelnici a zřejmě i předpoklad původního vytvoření sochy pro obnovený interiér tohoto kostela se jeví jako reálný. Podobně i celkový charakter sochy budované jednoznačně na čelný, frontální pohled s hrubě opracovanou zadní stranou, svědčí pro umístění sochy pravděpodobně na oltáři.

Velmi neutěšený stav sochy, jejíž celistvost vzhledem k rozrušení dřeva zajišťovala vícemé-

ně vrstva nepůvodní polychromie a její nesporná hodnota, postavili restaurátora před známý problém – zda a nakolik respektovat byť i nepůvodní polychromii. Mimořádně silné nánosy křídlového podkladu výrazně zkreslovaly původní řezbářské hodnoty a pro neobvyklou sílu podkladu byla vrstva polychromie v téměř celém rozsahu uvolněná od dřeva a na mnoha místech již odpadla. Nízká a spíše zkreslující hodnota polychromie, evidentně pocházející z druhé poloviny 19. století spolu s její řemeslně nevýrazným provedením, byla nakonec rozhodující pro její celkové odstranění včetně barokních doplňků.

Po důsledné petrifikaci byl povrch sochy upraven lokální retuší a v případě původní, značně poškozené korunky P. Marie došlo k její reverzibilní úpravě formou částečné rekonstrukce podle zachovaných zrcadlových částí. Fragmenty starších polychromií, které se sporadicky zachovaly, byly fixovány na povrchu a zapojeny do celkové závěrečné výtvarné prezentace sochy.

Celkový charakter a řezbářské zpracování Madony z Gelnice je poznamenáno poměrně výrazným eklektizmem, příznačným pro pozdější fáze internacionálizovaného krásného slohu. Základní typ diagonálního umístění a mírného popředí vysunutého dítěte v náručí Madony, která je přidržuje v místech těla pod rukou dítěte a v nohách, v zásadě opakuje jeden z nejstarších a kvalitativně zřejmě nejvyšších příkladů ve zpracování Madony z plzeňského kostela sv. Bartoloměje.⁴ Částečně společné je zde i držení jablka oběma rukama dítěte. Ve dvacátých a na počátku třicátých let 15. století je tento typ poměrně frekventovaný zvláště v salzburské oblasti – Madona z Grossgmainu⁵ nebo Madona Zemského muzea ve Štýrském Hradci,⁶ ale i např. v Sasku – Madona muzea v Halle.⁷

U Madony z Gelnice je tento typ ovšem výrazně pozměněný umístěním dítěte na méně obvyklé, pravé straně v náručí matky. V tomto smyslu snad nejvíce analogií, ostatně i v řezbářském zpracování a traktaci draperií zvláště spod-



1. Madona z Gelnice

ní části korpusu Madony, najdeme u krásné Madony z muzea Brukenthal v Sibiu, pocházející ze sedmihradské Cisnadioary.⁸

Ve všech uvedených příkladech je zde mimo základního typu společný i ideový podtext podobných skulptur. Poloha dítěte v rukou Madony zdůrazňující spíše statickou odevzdánost, mírný odklon od těla Madony připomínající akt odevzdání, spolu s celkovým postojem Madony a nakloněním hlavy akcentujícím pokoru, naznačují gesto vědomého odevzdání dítěte jeho budoucímu osudu. Symbolika přinášené oběti je



2. *Madona z Gelnice*, detail (stav před restaurováním)

zdůrazněna i jablkem, které drží dítě v rukou a které opět symbolizuje Kristovu smrt spolu s napravením – vykoupením prvního hříchu.

Charakteristické esovité prohnutí postavy Madony a formální zpracování zvláště záhybového systému draperií s frontálně členěnými mísovitými záhyby a s kaskádou pláště spadajícího od levé ruky, podobně jako esovitá klička zhruba ve střední části této kaskády, to vše naznačuje, že Madona z Gelnice je již produktem poměrně pozdní fáze krásného nebo spíše internacionálního slohu. Její datování se zřejmě nebude vzdalovat období okolo nebo krátce po roku 1430.

Uvedená, patrně nejbližší analogie v celkovém zpracování sochy se sedmihradskou Madonou z Cisnadioary⁹ zároveň napovídá, že přímá

východiska tvorby autora gelnické Madony bude potřebné hledat především v rámci středověkého uheršského státu. Madona z Gelnice, jak ostatně její označení napovídá, pochází ze Spiše, tedy z oblasti s výraznou a osobitou tradicí zvláště řezbářské produkce. Již tento fakt nutně orientuje pozornost právě ke spišské skulptuře, především k tradici dílny Mistra Madony z Lomničky.¹⁰ Pro jistou afinitu zde hovoří typika obličeje, štíhlá vertikalita a kompaktnost obrysu, při zachování malebného a bohatého záhybového systému draperie. Nejde zde zřejmě o přímé následování Mistra Madony z Lomničky v jeho nejpregnantnějším projevu, ale spíše o základní vliv, který se v příbuzné variantě objevuje např. u sv. Pavla (nebo snad sv. Jakuba?) z Jakuba nebo sv. Kateřiny z Podolínce (obě skulptury dnes v Národní galerii v Budapešti).¹¹ V každém případě je zde spišská komponenta nesporná a Madonu z Gelnice považuji za projev přezívaní tradice tvorby Mistra Madony z Lomničky do počátku třicátých let 15. století. Dosud neznámá socha Madony z Gelnice se tak stává dalším, jistě vítaným článkem doplňujícím obraz spišské sochařské produkce středověku.¹²

POZNÁMKY

[1] Katalog výstavy *Reštaurátorská tvorba 1989-1994 Oblastného ateliéru v Levoči*. Levoča 1994, s. 50-51. Tiskovou chybou zde byla socha prezentována jako Madona z „Gelničky“.

[2] Řezba v lipovém dřevě, v = 128 cm, max. šíře 42 cm, hloubka 24 cm. Banícke múzeum v Gelnici, evid. č. 3161.

[3] Restaurátorský zásah byl ukončen na jaře 1991. Detailní dokumentace, včetně rtg snímků a výsledků chemicko-technologického průzkumu je uložena v archivu Pamiatkového ústavu v Levoči a Bratislavě pod označením: *Akcia 158/88 A+B*. Odstraněné barokní doplňky byly odevzdány spolu se sochou majiteli.

[4] Zvláště KUTAL, A.: *České gotické sochařství 1350-1450*. Praha 1962, s. 86 a d. Základní přehled literatury v: *České umění gotické 1350-1420, katalog výstavy*. Academia Praha 1970, č. k. 198.

[5] CLASEN, C. H.: *Der Meister der Schönen Madonen*. Berlin – New York 1974, s. 134.

[6] *Ibid.*, s. 140.

[7] *Ibid.*, s. 146.

[8] DRĂGUT, V.: *Arta gotică în România*. Bucuresti 1979, s. 292

[9] *Ibid.* – Drăgut datuje sedmihradskou sochu až do období okolo roku 1440. Její formální zpracování, soudě podle fotografie, považuji za poněkud rustikalizovanější.

[10] K Mistru Madony z Lomničky zvláště HOMOLKA, J.: *Gotická plastika na Slovensku*. Bratislava 1972, s. 339. – Celkovou a novější literaturu uvádí v závěru zpracovaného hesla GLATZ, A. C.: *Gotické umenie v zbierkach SNG*. (ed. Fontes I). Bratislava 1983, s. 38 a d.

[11] *The Hungarian National Gallery – The Old Collection*. Budapest 1984, č. kat. 16 a 19.

[12] Autor příspěvku se dostal do styku s popisovanou sochou v rámci svých pracovních povinností. Jeho vlastní odborné zaměření je poněkud odlišné a vyslovený názor nelze v žádném případě považovat za autoritativní. Nelze vyloučit názor odlišný od specialistů rozhodně povolanějších. Smyslem příspěvku je především zajistit vstup nesporně kvalitní sochy do odborné literatury a publikování v čísle věnovaném významnému životnímu jubileu badatele, jehož práce tvoří jeden ze základů poznání právě středověké plastiky na Slovensku, je patrně optimální příležitostí.

Foto Š. Fabián (1, 2)

Madonna aus Gelnica – eine unbekannte Statue des späten „Schönen Stils“

(Zusammenfassung)

Die vor kurzem entdeckte und bisher unbekannte Madonna wurde bei der Restaurierung von ihrer minderwertigen sekundären Fassung befreit. Für den Gesamtcharakter und die schnitzlerische Bearbeitung ist der sinnfällige Eklektizismus kennzeichnend, dem man in Werken des späten, ‘internationalisierten’ Schönen Stils begegnet. Deutliche Analogien sind in der verwandten Madonna des Museums Brukenthal in Sibiu (Hermannstadt) spürbar. Diese stammt aus Cisnadioara in Siebenbürgen, also aus dem Gebiet des im Mittelalter beiden Statuen

gemeinsamen ungarischen Staates. Madonna aus Zipser Gelnica (Göllnitz) entstand möglicherweise um oder kurz nach 1430 und war für einen Altar des in dieser Zeit fertiggestellten Interieurs der Himmelfahrt-Mariä-Kirche bestimmt. Der Gesichtstypus, die schlanke Vertikalität und die trotz reichem Faltenentwurf der Draperie kompakte Silhouette erlauben die Annahme, daß die Skulptur in jener Zeit auf dem Gebiet der Zips unter dem Einfluß des Meisters der Madonna aus Lomnička (Kleinlomnitz) geschaffen wurde.

Vývoj českého malířství krásného slohu v pojetí Pavla Kropáčka

Milena BARTLOVÁ, Praha

Pražský historik umění Pavel Kropáček patřil k nejnadějnějším žákům A. Matějčka na Karlově universitě v druhé polovině třicátých let.¹ Když v roce 1939 dosáhl jako třiaadvacetiletý doktorátu filosofie, měl za sebou vedle přiležitostních článků především významný podíl na korpusu *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350-1450* (Praha 1938), kde pod vedením A. Matějčka zpracoval téměř polovinu hesel: období od 1400 do 1450 (od Epitafu Jana z Jeřeně, č.k. 179, až do konce; s výjimkou Madony zbraslavské, č.k. 285, považované tehdy za kopii ze 17. století). Tento svůj badatelský výsledek zpracoval formou doktorské disertace, již během r. 1940 doplnil, opravil a připravil k tisku jako knižní monografii. *Malířství doby husitské* však vyšlo až v r. 1946, neboť Pavel Kropáček byl r. 1942 zatčen okupačními nacistickými silami za účast v odbojové skupině a v únoru 1943 zahynul v Osvětimi.

Kropáčkův přínos k výzkumu českého gotického malířství je zcela zásadní. Ačkoliv byl *Korpus* ve svých dalších vydáních místy revidován na základě restaurátorůvských zjištění B. Slánského ve válečných letech, zůstává dosud – tedy bezmála šedesát let po svém dopsání – nejen nezbytnou příručkou, ale i prací, která významně ovlivňuje názor na průběh, povahu a hybné síly vývoje českého deskového malířství. P. Kropáček navíc ve své příkladně pečlivé monografii *Malířství doby husitské* zveřejnil vedle podrobných analýz, rozšiřujících záběr hesel v *Korpu-*

su, i onu teoretickou a metodologickou vnitřní strukturu stylově genetických úvah, na niž bylo v publikacích následujících desetiletí málokdy dostatek místa. V tomto směru se Kropáčkově práci dosud v českém dějepisu středověkého umění blíží snad jen *České gotické sochařství 1350-1450* (Praha 1962) od A. Katala, i když ani tento vynikající spis nemá na rozdíl od *Malířství doby husitské* povahu syntézy do hloubky jdoucích monografií jednotlivých památek (kterých je ovšem v sochařství nepoměrně více než dochovaných malovaných desek). Zajímavým rysem osobnosti medievalisty Pavla Kropáčka byla jeho angažovanost v aktuálním uměleckém dění konce třicátých let, totiž jeho aktivní teoretická účast v práci skupiny Sedm v říjnu. Paralelně v jeho uvažování o aktuálních výtvarných problémech této doby a o umění kolem r. 1400 jsou zcela zřejmé a Kropáčkova práce bývá proto vysoce kladně hodnocena.²

V posledních letech 20. století se začínají rozbíhat pod vedením J. Homolky práce na nové, zásadně revidované verzi *Korpusu*. Jejich součástí je přirozeně i průzkum metodických stanovisek, z nichž vycházely pracovní postupy a závěry A. Matějčka a jeho spolupracovníků, neboť jedině na takovém základě by bylo možné kritizovat některé dosavadní názory, případně navrhovat nové závěry. Přitom považuji za vhodné pokusit se zjistit, na kterých místech metodické struktury se naše stanovisko od Kropáčkova může lišit, neboť jedině tak můžeme vytrí-

dit poznatky, jejichž platnost se nemění, od soudů, jež byly příliš hluboce podmíněny dobovým metodickým přístupem a jež tedy vyžadují revizi. Z tohoto hlediska nabývá Kropáčkovo spojení s aktuálním uměleckým děním jeho doby zvláštní důležitost – musíme si položit otázku po stupni a intenzitě aktualizací, k nimž jej vedlo při výzkumu gotického umění.³

Kropáčkovo pojetí vývoje českého deskového malířství období či stylové polohy dnes nazývané *krásný sloh*, lze shrnout následujícím způsobem. Epitaf Jana z Jeřeně, datovaný k roku 1395, je nejstarším dílem zvláštní stylové polohy, nazvané *formalistní sloh*. Ten se rozvíjí v prvním desetiletí 15. století a kolem 1410 v řadě deskových obrazů a v knižní iluminaci. Příčinu prosazení formalismu spatřuje Kropáček v převládnutí obrazoboreckých tendencí v českém duchovním životě, které už v době před r. 1400 přerušily předchozí umělecky plodné ovlivnění umění náboženskou mystikou.⁴ Za hlavní rys formalistického slohu považuje Kropáček *pozdní idealismus, tklivý lyrismus a útrpný smutek, podané rafinovanou a vysoce vyspělou malířskou kulturou, přičemž pro výběr témat je přiznačný odklon od dynamického děje ke kvietistickému sentimentu*.⁵ Obrazy malované kolem r. 1400 a v prvním desetiletí jsou ještě *živé umělecké organismy*, zatímco po r. 1410 vedl vnitřní vývoj slohu podpořený sociálním vývojem k manýrismu a úpadku. Proti němu se *pokrovově orientovaní* malíři bránili příklonem k realistickej inovacím nizozemského původu. Ostatní budou pokračovali v užívání už vyprázdněných formulí slohu nebo rovnou podlehli tendenci k ornamentální plošnosti, která byla formalistnímu slohu vlastní a vedla až k primitivismu forem.

Prostřednictvím iluminátorů poučených francouzským malířstvím se do Čech dostává *dilčí realismus*, uplatněný Mistrem Rajhradského oltáře před r. 1420 v jeho hlavním díle. Tato stylová proměna je výrazem snahy o překonání formalistického slohu, který se už od prvního de-

setiletí 15. století začínal vyčerpávat a rozkládat. „Z rostoucího nebezpečí, že zabředne do plochého manýrismu, se snažil [Mistr Rajhradského oltáře] vykročit navazováním na všechny současné protichůdné tendenze.“⁶ Těmi byla jednak tradice Mistra Třeboňského oltáře, nadčasově geniálního tvrůce, která mimo proud formalistního slohu přežívala zejména v jižních Čechách a projevila se především *ztemněním koloritu*, a jednak zprostředkovaná inspirace nizozemským realismem. Také ostatní produkce období kolem a po r. 1420 buď souvisí s oním proudem Mistra Třeboňského oltáře, nebo pokračuje ve formalistickém slohu a beznadějně umělecky upadá, sledujíc vnitřní tendenci tohoto stylu k zlidovělé ornamentalizaci.⁷

Kropáček důsledně rozlišoval vnější a vnitřní příčiny vývojového přelomu, který spatřoval v přechodu od stylizace krásného slohu k ranému realismu nizozemské inspirace. Ačkoliv úvodní kapitolu své práce věnoval průzkumu dobových okolností vzniku a recepce malířských děl, zásadní hybnou silu proměny umělecké struktury viděl v immanentním vývojovém pohybu výtvarného umění. Konkrétně řečeno, považoval za příčinu nepopiratelného úpadku umělecké kvality českého malířství od dvacátých let 15. století jen v menší míře husitský ikonoklasmus, občanské války a hospodářský úpadek, ale viděl ji spíše v nevyhnutelném *vyčerpání slohových prostředků* formalistního slohu.

V Kropáčkových textech psaných na přelomu 30. a 40. let v souvislosti s výstavami skupiny Sedm v říjnu se vyjadřují základní motivy tohoto generačního vystoupení jako *obrat zpět k člověku*, k jeho vnitřnímu světu, od hlavní linie dosavadní moderní tvorby počínající Cézannem a vrcholící v abstrakci a funkcionalismu. Tuto linii chápe Kropáček jako snahu o objektivizaci umění, *formalismus*, který se soustředoval jen na tvarové problémy uměleckého výrazu. Druhým extrémem, jemuž se tato generace chce vyhnout, je ovšem i *vypjatě individualistický projev symbolismu a secese*. Jak tomu obvykle bývá

v generačních vystoupeních, pocituje se dosavadní dominantní směr jako odumírající styl, jemuž dochází dech, poněvadž *nelze donekonečna analyzovat bez vyššího syntetického cíle*.⁸

Není obtížné identifikovat shodné rysy v Kropáčkově pochopení umělecké situace kolem r. 1400. Základním společným znakem obou období je podle Kropáčka situace zásadního zlomu a vědomí, že pro zachování umělecké kvality je nutno hledat východisko ze slepé uličky, do níž se dostal immanentní vývoj staršího formalistního stylu, který již vyčerpal všechny své umělecké možnosti, stává se jen prázdným manýrismem (v pejorativním smyslu) a dospívá ke svému přirozenému konci. Za toto východisko považuje Kropáček v obou případech obrat umění k soustředění na člověka a jeho vnitřní svět, ovšem způsobem vylučujícím psychologizující subjektivismus. Je patrné, že Kropáčkova představa o tomto východisku byla shodná s definicí realismu, která dominovala ve 40. a 50. letech, přičemž je zjevné i kladné kvalitativní hodnocení realistického směru. Rovněž ve výkladu o gotickém malířství po r. 1400 lze při vši pozitivistické nezaujatosti Kropáčkových analýz rozpoznat zřejmě kladné hodnocení *pokrokového směru nizozemského realismu*. Konečně třetím styčným bodem je představa, že nové pojetí je nutno vybojovat, formalismus je třeba přemoci: realistické prvky a tendence v druhém a třetím desetiletí 15. století interpretuje Kropáček (podle W. Pindera) jako *bojovnou reakci na lyrickou unylost předešlé doby*.⁹ Pravděpodobně vrcholem aktualizační tendence při výkladu krátkého vývoje umění krásného slohu jako *katharse před katastrofou* je věta, za níž vskutku cítíme závažný pathos let, kdy Kropáček psal *Malířství doby husitské: „Jediná válka a hluboká revoluční krise nemůže nikdy vyvrátiti z kořenů tak dokonalou uměleckou kulturu, nehyne-li tato zároven svými vnitřními rozpory“*.¹⁰

Hlavní důvod problematičnosti Kropáčkových aktualizací vidím v tom, že v rámci středověkého obrazu přecenil jeho uměleckou, vý-

tvarovou složku. Dnes si dokážeme o něco jasněji uvědomit základní odlišnost středověkého obrazu od novověkého malířského díla,¹¹ což nás vede i ke korekcím představ o praktické činnosti středověkých malířů. Vezmeme-li vážně to, co víme o jejich pojetí sebe samých, stěží můžeme nadále užívat terminologii boje a násilí pro popis stylové přeměny. Právě u Pavla Kropáčka je mimořádně jasné vidět vliv sebepojetí nastupující umělecké generace v rámci evropské moderny s jejím následnictvím „-ismů“ na porozumění historické situaci. Toto sebepojetí přitom těsně souvisí s konceptem dějin umění jako immanentního a nevyhnutelného zrodu, rozvoje, úpadku a rozkladu jednotlivých stylů. Představu o tom, že tento quasi-organický model slohového vývoje je unikátním nástrojem dějin umění, jenž jim poskytuje privilegovaný výhled do duchovní situace historických epoch, sdílel ovšem Kropáček s již nejméně druhou generací badatelů. U Matějkova žáka byl přirozeně nejsilnější vliv metodologie „vídeňské školy“ ve verzi pozdních názorů Maxe Dvořáka. Je-li však zkoumaný vývojový koncept založen na kladném hodnocení prostorových hodnot malby a negativním hodnocení *zdrobněných, rozdrobených forem*, je třeba podle mého názoru počítat rovněž se silným vlivem názorů H. Wölfflina, zpopularizovaných zejména H. Focillonem.¹² Z dnešního hlediska se ovšem jeví jako problematické i samo ztotožnění pozitivní hodnocených rysů s *pokrovostí* a v důsledku toho i s časově následnými jevy, jež vyplývalo z fascinace pokrokem v raně industriální společnosti 2. poloviny 19. století. Kritické reflexi je rovněž třeba podrobit koncept quasi-organického vývoje dějin umění, ve zkoumaném případě se projevující aplikací kategorie *úpadku a vyčerpání slohu*.¹³

Z dnešního hlediska nejvíce zkreslující je patrně Kropáčkova charakteristika českého umění krásného slohu jako umění *formalistního* se všemi negativními kontacemi, jež toto vymezení, zejména v protikladu k *realismu*, obsahovalo a do značné míry i dnes obsahuje. Zde se asi

významně projevilo zkreslení způsobené aktualizovaným paralelismem s uměleckou situací kolem r. 1940. Identifikace umění krásného slohu s formalismem byla explicitně odmítnuta J. Pešinou, byť jen v poznámce k statí o malířství doby poděbradské z r. 1959.¹⁴ Byly to především Pešinovy práce následujících desetiletí, jež odůvodnily nynější kladné hodnocení českého umění krásného slohu provázené rozšířením doisuhu tohoto pojmu až o dvě desetiletí zpět do 14. století. O to více je třeba litovat, že kromě této poznámky se J. Pešina s Kropáčkovými závěry výslovně nevyrovnával.

Považuji za nezbytné v této souvislosti zmínit ještě jeden rys Kropáčkova uměleckohistorické metody, který může zkreslovat její výsledky, a to je omezení zkoumaného předmětu teritoriálně jen na České země podle moderních hranic. Jakékoli zahraniční památky jsou nahlíženy pouze prismatem možných „vlivů“ tím nebo oním směrem, a ty přiznává Kropáček jen jedné skupině českých desek ze 40. let 15. století. Ostatní výzkum probíhá zcela bez ohledu na současnou situaci v okolních zemích. Přesvědčení o tom, že primárně důležitý je immanentní slohový vývoj, vedlo badatele k přehlídání středoevropského kontextu. U Kropáčka je redukce obozoru na Čechy a Moravu důsledkem metodologického záměru, protože ve třicátých letech ještě neměl omezeny možnosti cestování tak, jako badatelé následujících pěti desetiletí. Obdobně považuje Kropáček (a jeho postup není v tomto směru nijak ojedinělý) za možné sledovat vývoj malířství zcela bez ohledu na vývoj sochařství v tomtéž období a na stejném území. Zde se nejpíše promítá moderní zkušenosť s důsledným praktickým oddělením malířství od sochařství, kdežto středověká praxe byla, jak dnes víme, v tomto směru značně odlišná a malíři měli k sochařům podstatně blíže.

Naznačené úvahy snad pomohly vrhnout trochu světla na ta místa uměleckohistorické metody Kropáčkovy koncepce vývoje malířství kolem r. 1400, jež se nabízejí k revizi díky promě-

ně dobového stanoviska (jiné poznatky bude nutno korigovat na základě nových zjištění, k nimž dospělo poválečné bádání). Především jde o celkové záporné hodnocení krásného slohu, doprovázené kladným hodnocením nového realismu, jež jsou obě spojena s otázkami časové posloupnosti. Měli bychom se snažit vyhýbat se anachronické představě o proměně slohu jako pokrokovém činu, který musí mladí umělci vybojovat na starším, konzervativním směru. Naše zkoumání by mělo mít neustále na paměti možné korekce pomocí konfrontace s uměleckým vývojem okolních zemí. Především bychom však, podle mého soudu, měli být opatrnejší v zacházení s metodologickými pojmy, které patří do výzbroje té koncepce dějin umění, jež jímž je Pavel Kropáček významným představitelem a která se zakládá na přesvědčení o zásadním významu immanentního, quasi-organického vývoje umění. Paradoxně je taková metoda právě bytostně formalistická – má totiž sklon považovat svažky uměleckého díla s dobovým myšlením, náboženstvím i politikou za zcela vnější a nepodstatné pro vlastní uměleckou tvorbu a přečeňovat při interpretaci jednotlivých děl jejich vývojovou úlohu na úkor snahy o hlubší pochopení díla v konkrétní historické situaci.

Domnívám se, že práce na novém, revidovaném vydání Korpusu české deskové malby gotické budou mít smysl tehdy, jestliže vedle zpracování nových poznatků posledních padesáti let budou schopny reflektovat i posun metodologických východisek, z nichž některá jsem se pokusila naznačit v tomto příspěvku.

POZNÁMKY

[1] O P. Kropáčkovi viz heslo v: *Nová encyklopédie českého výtvarného umění*, I. Praha 1995, s. 409

[2] PETROVÁ, E.: *Pavel Kropáček*. Umění, 11, 1963, s. 385–390; – STEJSKAL, K., in: *Kapitoly z dějin českého dějepisu umění*, II. Praha 1986, s. 346: „Tímto úzkým propojením různě

zaměřených složek je dílo P. Kropáčka obdivuhodné a příkladné.“

[3] Důležitost tohoto postupu i jeho zatím nepočetnou frekvenci v odborné literatuře dokládá např. MAGINNIS, H. B. J.: *Reflections on Formalism: The Post-Impressionists and the Early Italians*. Art History, 19, 1996, s. 191-207.

[4] KROPÁČEK, P.: *Maliřství doby husitské*. Praha 1946, s. 19-20

[5] KROPÁČEK, c. d., s. 20-21

[6] Tamtéž, s. 78

[7] Tamtéž, s. 79 a 127

[8] Srv. PETROVÁ, c. d. (v pozn. 2), s. 386-387

[9] KROPÁČEK, c. d. (v pozn. 4), s. 94

[10] Tamtéž, s. 21

[11] BELTING, H.: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990; – HLAVÁČKOVÁ, H.: *Středověký obraz v muzeu: Madona svatotomášská*. Bulletin Moravské galerie v Brně 50, 1994, s. 19-21; – HLAVÁČKOVÁ, H.: *Zobrazení posvátného. Dva aspekty středověkého obrazu*. In: (A. Matoušek a L. Karfíková, ed.): *Posvátný obraz a zobrazení posvátného*. Praha 1995, s. 80-89.

[12] České vydání jeho *Života forem* vyšlo 1936.

[13] Podrobněji jsem se tímto myšlenkovým zázemím vývojových konceptů klasických dějin umění zabývala v příspěvcích *Madona z dominikánského kláštera v Plzni: problém vývojového a kvalitativního hodnocení* na konferenci „Gotické umění v západních Čechách“ v Praze v dubnu 1996 (sborník v tisku), a *The Style of the Group of the Madonna from Michle: Perspectives of Methodology* na konferenci „King John of Luxembourg and the Art of his Era“ v Praze v září 1996 (sborník v tisku).

[14] PEŠINA, J.: *Studie k maliřství doby poděbradské*. Umění, 7, 1959, pozn. 7 a 10 na s. 222

Die Entwicklung der böhmischen Malerei des „Schönen Stils“ in der Betrachtungsweise von Pavel Kropáček

(Zusammenfassung)

P. Kropáček hat sich als Schüler von A. Matějček an dem Text des Korpus der böhmischen gotischen Malerei beteiligt und vor seinem frühzeitigen Tod in Auschwitz (1943) auch ein tiefgreifendes Buch *Die Malerei der Hussitenzeit* vorbereitet, das erst 1946 erschien. Gleichzeitig war er als Theoretiker der künstlerischen Gruppe „Skupina 42“ tätig. Es lassen sich mehrere identische Züge zwischen seiner Betrachtung der zeitgenössischen künstlerischen Situation der Wende der 30er und 40er Jahren und der Kunst um 1400, die er „formalistischer Stil“, nannte, auszeichnen.

Anlässlich der Arbeit an dem neuen Korpus der böhmischen Malerei, die von J. Homolka geleitet wird, halte ich es für notwendig, eben jene methodischen Züge zu identifizieren, die bei Kropáček durch gewisse Aktualisierung des historischen Stoffes bedingt waren. Zugleich sollte auch die Beschränkung der methodischen Voraussetzung reflektiert, die von der Prämisse der immanenten, quasi organischen Entwicklung der Kunst im Mittelalter ausgeht.

ARS 1-3/1996

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: (420) 7-373-428

E-mail: dejumed@savba.savba.sk

ARS 1-3/1996

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: (420) 7-373-428

E-mail: dejumed@savba.savba.sk

Auf dem Umschlag:

Der Ringkampf des hl. Ladislau mit dem Kumanen, Teil des Nordwandbildes im Kirchenschiff von Kraskovo, Ende des 14. Jhs. (Aufnahme Thea Leixnerová)

On the cover:

The contest between St. Ladislas and the Cumans, part of the murals at the north wall of the nave in the church of Kraskovo, late 14th century. (Photo Thea Leixnerová)

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

Published three times a year. Subscriptions 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

© SAP - Slovak Academic Press, 1997

© SAP - Slovak Academic Press, 1997