



**Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied
Journal of the Institute of Art History of the Slovak Academy of Sciences**

HLAVNÝ REDAKTOR / EDITOR-IN-CHIEF:

Ján Bakoš

ČÍSLO ZOSTAVIL / EDITED BY:

Ivan Gerát

VÝKONNÝ REDAKTOR / EDITORIAL ASSISTANT:

Miroslav Hrdina

REDAKČNÝ KRUH / EDITORIAL BOARD:

Ján Bakoš, Dana Bořutová, Ingrid Ciuliová, Ivan Gerát, Jozef Medvecký

RADA PORADCOV / ADVISORY BOARD:

Prof. Dr. Wojciech Bałus (Jagellonian University, Krakow), Prof. Dr. László Beke (Hungarian Academy of Sciences, Budapest), Prof. Dr. Heinrich Dilly (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg), Dr. Marina Dmitrieva (Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig), Prof. James Elkins (School of the Art Institute of Chicago and University College Cork), Prof. Robert Gibbs (University of Glasgow), Prof. Dr. Thomas DaCosta Kaufmann (Princeton University), Prof. PhDr. Jiří Kuthan, DrSc. (Charles University in Prague), Prof. Dr. Sergiusz Michalski (Eberhard Karls Universität Tübingen), Dr. Milan Pelc (Institute of Art History, Zagreb), Prof. Dr. Piotr Piotrowski (Adam Mickiewicz University, Poznan), Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz (Universität Wien), Prof. Paul Stirton (The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, New York), Prof. Dr. Viktor I. Stoichita (Université de Fribourg), Prof. Dr. Wolf Tegethoff (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)

ADRESA REDAKCIE / ADDRESS OF EDITOR'S OFFICE:

Ústav dejín umenia SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4, Tel./Fax: 0421-2-54793895
e-mail: Bakos@up.upssav.sk, dejumihr@savba.sk, <http://www.dejum.sav.sk/?section=magazine>

TEXTY / TEXTS ©

Zuzana Bartošová, Yvonne zu Dohna, Ivan Gerát, Martin Illáš, Lubomír Konečný, Liesbet Kusters, Ricardo Piñero Moral, Emma Sidgwick, Béla Zsolt Szakács, Milan Togner, Tadeusz J. Żuchowski 2011

PREKLADY / TRANSLATIONS ©

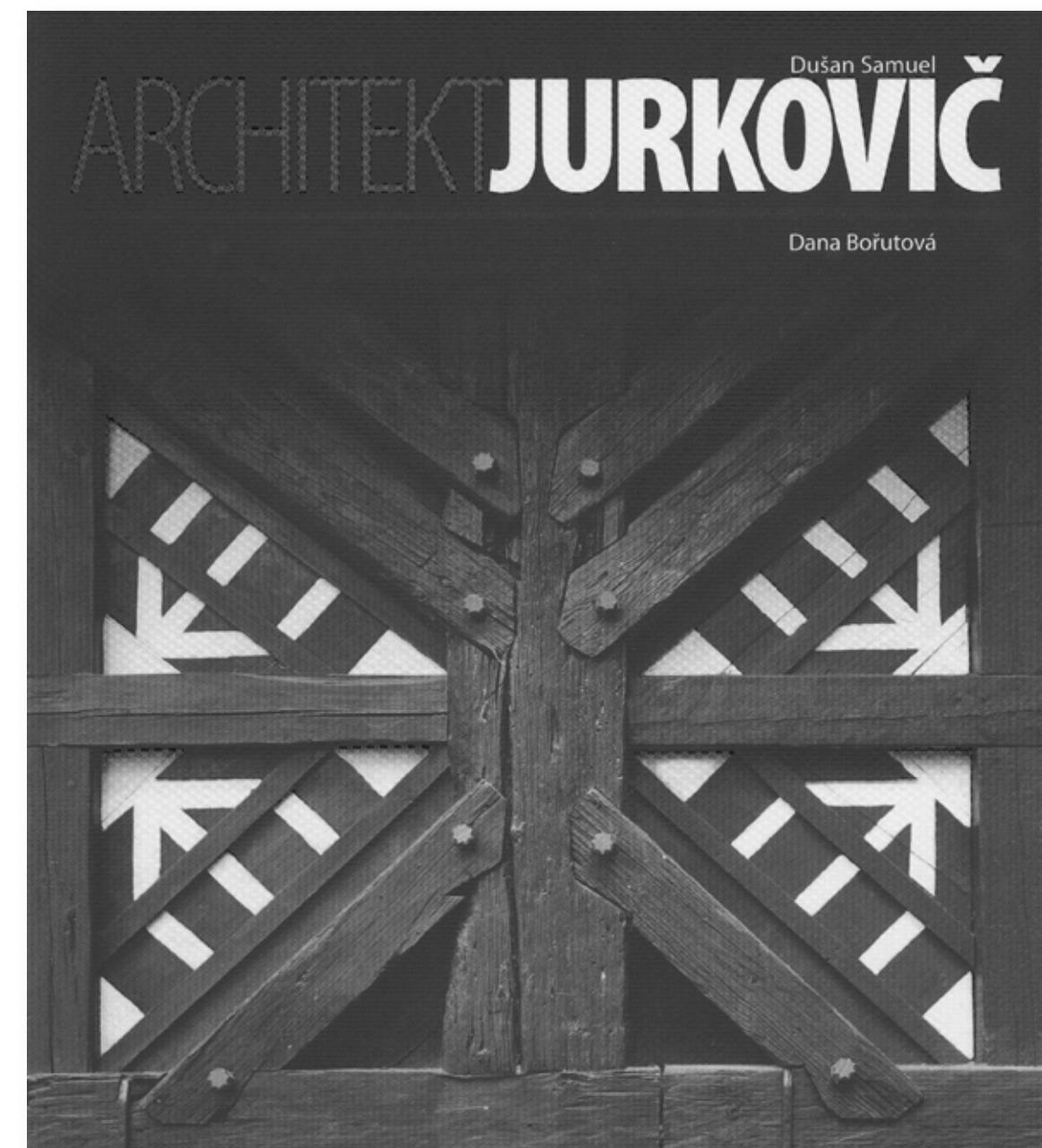
Paul Arblaster, Joan Boychuk, Miroslav Hrdina, Martin Jánošík, Jaroslav Peprník, Lara Strong, Martin C. Styan 2011

Za reprodukčné práva obrazových materiálov zodpovedajú autori príspevkov.
All rights of the producers of the pictures reproduced are reserved by authors of contributions.

Časopis je evidovaný v databázach / The journal is indexed in EBSCO, H. W. Wilson,
European Reference Index for the Humanities – ERIH.

NA OBÁLKE / ON THE COVER:

Kristus navštěvuje sv. Juraja vo väzení, Spišská Sobota, 1517 / Christ Visiting St. George in the Prison, Spišská Sobota, 1517
(Pozri s. 167, obr. 6 / See p. 167, fig. 6)



Dana Bořutová: ARCHITEKT DUŠAN SAMUEL JURKOVIČ
(Architect Dušan Samuel Jurkovič)

Bratislava : Slovart, 384 pp., ISBN 978-80-8085-665-6, www.slovart.sk

This richly illustrated book with more than 700 figures offers so far the most complex synthesis of the life and work of Dušan Samuel Jurkovič (1868 – 1947), prominent personality of modern Slovak architecture. The author presents his architectural designs along with his multilateral non-architectural activities in a broader international cultural context.

Obsah / Contents**Úvod / Introduction (143)****ŠTÚDIE / ARTICLES**

I.

Liesbet KUSTERS – Emma SIDGWICK

A Motif and Its Basal Layer. The Haemorrhoida (Mark 5.24-34)**and the Interplay of Iconological and Anthropological Research (144)***Motív a jeho východisko. Žena s krvotokom (Marek 5.24-34) a súhra ikonologického a antropologického výskumu*

Ivan GERÁT

Poznámky k vizuálnej topike stredovekých obrazov martyrií na Slovensku (159)*Notes on the Visual Topic of Medieval Pictures of Martyrdom in Slovakia*

Béla Zsolt SZAKÁCS

Images from the Production Line. Constructing Saints' Lives**in the Hungarian Angevin Legendary (182)***Obrazové série. Koncipovanie životov svätých v Uhorskom anjouovskom legendáriu*

Tadeusz J. ŻUCHOWSKI

Erwägungen zur Interpretationsmöglichkeit der Wandmalerei.**Am Beispiel der Stanzen im Vatikanischen Palast (194)***Uvažovanie nad interpretačnými možnosťami nástenného maliarstva. Vatikánske stanze ako príklad*

Lubomír KONEČNÝ

Lost in Translation. The Iconographic Tradition and Visual Transformation**of an Antique Fable (215)***Ztraceno v prekladu. Ikonografická tradice a vizuální proměny jedné antické bajky*

Ricardo PIÑERO MORAL – Yvonne zu DOHNA

Iconosophy. The Relationship between Colour Theory and Iconography**(Goethe and Turner. The Labyrinth of Word and Light) (222)***Ikonozofia. Vzťah medzi teóriou farieb a ikonografiou (Goethe a Turner. Labyrint slova a svetla)*

II.

Martin ILLÁŠ

Adriatický pôvod niektorých predrománskych kostolov v strednom Podunajsku (252)

Adriatic Origin of Some Pre-Romanesque Churches in the Middle Danube Region

Milan TOGNER

Kresby cremonských maliarov v zbierke Slovenskej národnej galérie (271)

Drawings by Cremona Painters in the Collections of the Slovak National Gallery

SPRÁVY / NEWS

Zuzana BARTOŠOVÁ

Pamiatke Evy Šefčákovej (288)

In Memory of Eva Šefčáková

Úvod / Introduction

V posledných rokoch časopis *Ars* publikoval popri tradičných kolekciách článkov, venovaných rozmanitým tématam, aj niekoľko tematicky zameraných čísel. Ako zostavovateľ tohto čísla som hľadal články, zamerané na problémy ikonografie a ikonológie. Na začiatku nestála žiadna zvláštna definícia pojmov, žiadna ideologická zaujatost'. Namiesto definovania teoretického rámca som požiadal známych autorov, ktorí majú svoje vlastné explicitné či implicitné definície týchto termínov a svoje vlastné stratégie ich používania, aby na vybranom príklade ukázali svoj vlastný pohľad na prácu s týmito pojvmami. Prvá časť čísla predstavuje výsledné texty.

In the last years, the journal *Ars* has published – side by side with traditional collections of articles devoted to various topics – several thematically focused numbers. As the editor of this number, I have sought articles, focused on problems of iconography and iconology. This project started from no special definition of these concepts and no ideological bias. Instead of defining a theoretical framework, I have asked well known authors, who have their own explicit or implicit definitions of the terms and their own strategy of using them for various research purposes, to pick up an example of how the concepts might work from their point of view. The resulting texts are presented in the first part of this number.

Ivan Gerát

A Motif and Its Basal Layer. The Haemorrhissa (Mark 5.24-34) and the Interplay of Iconological and Anthropological Research¹

Liesbet KUSTERS – Emma SIDGWICK

*“Il n'y a pas d'image sans le geste de son ouverture.
Parce qu'ouvrir équivaut alors à dévoiler.”*
(Georges Didi-Huberman)²

The anthropological turn taken by art history in recent years has had multifarious impacts. Not only have images come to be understood in the context of their roles in (ritual) praxis and experience, have attempts been made to erase the canonical boundary between “high” and “low” art, has a new iconological sensitivity arisen,³ but the conclusion has also been reached that it is impossible to speak of *the “image”*. The “image” itself has come to be seen as an anthropological phenomenon and has so been

liberated from its one-sided art-historical captivity as an abstract “art object” isolated against a museum wall. A more open concept, inspired by Aby Warburg (1877 – 1929), has become paramount.⁴

This has recently been achieved by reinserting the image into a triadic relationship. The “image” is not an unchanging independent thing, but arises in the correlating medium-image-body relationship.⁵ This relationship is anthropologically variable, unmooring the “status” of the “image” from fixed values. It is important that within this relationship the emphasis is shifted: it is not the “image” itself that is crucial, but the viewer as an embodied creature. From this perspective, a significant parallel can be seen with,

¹ This article is part of the research project *The Haemorrhaging Woman (Mark 5.24-34parr). An Iconological Research into the Meaning of the Bleeding Woman in Medieval Art (Fourth-Fifteenth Century). Also a Contribution to the Blood- and Touching Taboo before the Era of Modernity* funded by the Research Funding of the Catholic University Leuven (2008 – 2012), under promotorship of prof. Dr. Barbara Baert. Barbara Baert and Liesbet Kusters are art historians. Emma Sidgwick is an anthropologist.

² DIDI-HUBERMAN, G.: *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Paris 2007, p. 43.

³ See BAERT, B.: The Gendered Visage. Facets of the Vera Icon. In: *Annual of the Antwerp Royal Museum*, 2000, pp. 10-34; BAERT, B.: The Wood, the Water, and the Foot, or How the Queen of Sheba Met up with the True Cross. With Emphasis on the Northern European Iconography. In: *Mitteilungen für Anthropologie und Religionsgeschichte*, 16, 2004, pp. 217-278; BAERT, B.: The Washing Wound. Late-Medieval

Ideas Concerning Christ as Fons Pietatis. In: *Mitteilungen für Anthropologie und Religionsgeschichte*, 16, 2004, pp. 177-215; BAERT, B.: Wasserkrug und Kamm. Verena von Zurzach als Kasus für die Grenzen und Möglichkeiten der ikonologischen Methode. In: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, 60, 2006, pp. 35-62; BAERT, B.: Noli me tangere. Six Exercises in Image Theory and Iconophilia. In: *Image and Narrative. L'image des Anciens et l'image des Modernes: Permanence des problématiques*, 15, 2006, <http://www.imageandnarrative.be/iconoclasm/baert.htm>; BAERT, B.: Hierotopy, Jerusalem and the Legend of the Wood of the Cross. In: *Archaeys. Study in the History of Religions*, 11-12, 2007 – 2008, pp. 95-116.

⁴ Exemplary for this revival is for example DIDI-HUBERMAN, G.: *L'Image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris 2002.

⁵ BELTING, H.: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München 2001, p. 11.

for instance, a historical-anthropological concept of the body as medium and the medium in which the image is incarnated. This shift of emphasis also denies the viewer any illusion of mastery; s/he is *occupied by images*.⁶ Developing this line of thought further: the triadic relationship within which images are situated, is performative, “reality-constituting”; it is, after all, as performative acts that observations contribute to a “*Welterweiterung*”.⁷ In brief, these corrections relate to the image as an anthropological given. More specifically, to the question: in what way is an image a “*kultureller Figuration*”? And, given this question, also to the locus where the image arises, and continues to arise *over and again*: the human body as “*Ort der Bilder*”, as the place where the interior images are stored and in which the external image is incarnated again.

Porous Boundaries between Iconology and Anthropology

What can (historical) anthropology in its turn receive from “images”? Even though we read and experience images in a performative manner (drawing on our own store of interior images), we should not understand this as a reductionist impasse: we can still approach and understand images as *themselves reality-constituting* within a given cultural-historical context.⁸ What is certain is that images, precisely through their constituting character, cannot be divided without remainder: they add themselves, so that in their “*imageness*” (“*Bildlichkeit*”) they always retain something impenetrable. We are constantly thrown back upon their “*imageness*”. If we might, in light of the aforesaid, nevertheless still risk a statement

with ontological implications: they operate as an osmotic membrane between this world and another, between what we can “read” (“grasp”) and a *poeisis* (that “grasps” us). They extend the boundary of this “world”. But this “extension” is not arbitrary: “*Die Bilder wissen etwas von uns, was wir nicht wissen*.⁹ What images articulate can therefore also be fruitful for an anthropological reading, and so again charge an iconological study.

Whenever we deal with images, iconology and anthropology can inform one another in a series of cross-overs and cross-fertilisations. Perhaps the dynamic is one of hopping back and forth between these two disciplines, which were once so rigidly demarcated and now continually flow into one another. In this essay, we will make no attempt to generalise about how “anthropology” and “iconology” can or should inform one another – we have no desire to give fixed form to something we experience as only delimited by porous boundaries.

What we will do in this essay is to give a concrete example of how this synergy can be harnessed in relation to the motif of the Haemorrhissa, the Woman with an Issue of Blood, which is to be found in texts and images from the early Christian period onwards. What fruits can this methodological cross-fertilisation come to bear? We will first – keeping in mind the porous boundaries – put forward an iconological reading and an anthropological reading, and then trace their interconnections and exchanges.

Text-Image Transposition

The curing of the Haemorrhissa has a special place among the biblical miracles and cures.¹⁰ Mark

⁶ See too DIDI-HUBERMAN, G.: *Devant l'image*. Paris 1990; DIDI-HUBERMAN, G.: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris 1992.

⁷ WULF, C. – ZIRFAS, J.: Bild, Wahrnehmung und Phantasie. Performative Zusammenhänge. In: WULF, C. – ZIRFAS, J. (eds.): *Ikonologie des Performativen*. München 2005, p. 15.

⁸ See for instance WULF – ZIRFAS 2005 (see in note 7), p. 15; VANDENBROECK, P. (ed.): *Backlit Heaven. Power and Devotion in the Archdiocese Mechelen*. Tielt 2009.

⁹ WULF, C.: Zur Performativität von Bild und Imagination. In: WULF – ZIRFAS 2005 (see note 7), p. 37 (after René Char).

¹⁰ The Haemorrhissa is discussed in the following exegetic and bible historical studies: D’ANGELO, M. R.: Gender and Power in the Gospel of Mark. The Daughter of Jairus and the Woman with the Flow of Blood. In: CAVADINI, J. C. (ed.): *Miracles in Jewish and Christian Antiquity. Imagining Truth* (=Notre Dame Studies in Theology, 3). Notre Dame 1999, pp. 83-109; FONROBERT, C.: The Woman with a Blood-Flow (Mark 5.24-34) Revisited. Menstrual Laws and Jewish Culture in Christian Feminist Hermeneutics. In: EVANS, C. A. – SANDERS, J. A. (eds.): *Early Christian Interpretation of the Scriptures of Israel. Investigations and Proposals* (=JSNTS, 148 – Studies in Scripture in Early Judaism and Christianity, 5). Sheffield 1997, pp. 121-140; HABER, S.: A Woman’s Touch. Feminist Encounters with the Hemorrhaging Woman in Mark 5.24-34.



1. Christ and the Haemorrhoida, wall painting in the catacomb of SS Peter and Marcellinus in Rome, room 65, 3rd century. Repro: DECKERS – SEELIGER – MIETKE 1987 (see in note 25).

5.24b-34 recounts how Jesus, on his way to Jairus' house, felt power pass out of Him when the Haemorrhoida, a woman who had been suffering from haemorrhage for twelve years, touched his cloak and was at once cured:

In: *Journal for the Study of the New Testament*, 26, 2003, No. 2, pp. 171-192; HORSLEY, R. A.: *Hearing the Whole Story. The Politics of Plot in Mark's Gospel*. Louisville 2001; LEMARQUAND, G.: *An Issue of Relevance. A Comparative Study of the Story of the Bleeding Woman (Mk 5:25-34; Mt 9:20-22; Lk 8:43-48) in North Atlantic and African Contexts*. New York 2004; LEVINE, A.-J.: *Discharging Responsibility. Matthean Jesus, Biblical Law and Hemorrhaging Woman*. In: BAUER, D. R. – POWELL, M. A. (eds.): *Treasure New and Old. Recent Contributions to Matthean Studies*. Atlanta 1996, pp. 379-397; MARCUS, J.: *Mark 1-8. A New Translation with Introduction and Commentary*. New York 2000; OPPEL, D.: *Heilsam erzählen – erzählend heilen. Die Heilung der Blutflüssigen und die Erweckung der Jairustochter in Mk 5.21-43 als Beispiel markinischer Erzählfertigkeit* (=Bonner biblische Beiträge, 12). Weinheim 1995; SELVIDGE, M. J.: *Woman, Cult, and Miracle Recital. A Redactional Critical Investigation on Mark 5:24-34*. London 1990; SELVIDGE, M. J.: *Mark 5:25-34 and Leviticus. A Reaction to Restrictive Purity Regulations*. In: *Journal of Biblical Literature*, 104, 1984, No. 4, pp. 619-623; STRUTHERS MALBON, E.: *Narrative criticism. How does*

“And a large crowd followed Him and pressed in on Him. Now there was a woman who had been suffering from haemorrhages for twelve years. She had endured much under many physicians, and had spent all that she had; and she was no better, but rather grew worse. She had heard about Jesus, and came up behind Him in the crowd and touched his cloak, for she said, If I but touch his clothes, I will be made well’. Immediately her haemorrhage stopped; and she felt in her body that she was healed of her disease. Immediately aware that power had gone forth from Him, Jesus turned about in the crowd and said, Who touched my clothes?’ [...] the woman, knowing what had happened to her, came in fear and trembling, fell down before Him, and told Him the whole truth. He said to her, Daughter, your faith has made you well; go in peace and be healed of your disease.”

A fresco in the catacomb of Peter and Marcellinus, dating from the 3rd century, is one of the oldest representations of the story [Fig. 1].¹¹ Already in the earliest representations, based on the brief description in the Gospels of the Haemorrhoida “coming up behind Him” and Jesus “turning about”, the iconography of the Haemorrhoida was rooted in a specific convention: the woman creeps or crawls behind Christ; He turns and blesses her. In the fresco, the event is frozen in the intimacy between the two main figures; neither Jairus and the crowd, nor the apostles are represented. The woman kneels behind Christ and reaches out longingly to Him with

the story mean? In: ANDERSON, J. C. – MOORE, S. D. (eds.): *Mark and Method. New Approaches in Biblical Studies*. Minneapolis 1992, pp. 37-29; TRUMMER, P.: *Die Blutende Frau. Wunderheilung im Neuen Testamente*. Freiburg i. B. 1991, pp. 15-21.

¹¹ For a first iconographical analysis of the motif, with bibliography, see BAERT, B.: ‘Who touched me and my clothes?’ The Healing of the Woman with the Haemorrhage (Mark 5:24b-34parr) in Early Medieval Visual Culture. In: *Annual of the Antwerp Royal Museum* 2009, 2011, pp. 11-51; BAERT, B.: ‘Who touched my clothes?’ The Healing of the Woman with the Hemorrhage (Mark 5:24b-34parr) in Medieval Visual Culture. In: *Konsthistorisk tidskrift*, 79, 2010, No. 2, pp. 65-90; BAERT, B.: Chi ha toccato i miei vestiti? La guarigione della donna con l’emorragia (Marco 5:24b-34par) fra testo, immagine e tabù nella cultura visiva del primo medioevo. In: *Ikon*, 3, 2010, pp. 393-412; KUSTERS, L.: Who is She? The Identity of the Hemorrhaging Woman and Her Wirkungsgeschichte. In: *Annual of the Antwerp Royal Museum* 2009, 2011, pp. 99-133.

one hand, as He turns and lays his hand upon her head.¹²

In early Christian and medieval iconography, word and image are closely interwoven. The image, however, is carried by a different medium, uses its own “language”, in a different “tense”, and has its own rules.¹³ In the process of transposing word into image the artist faces the challenge of “capturing” in one scene all that unfolds textually in a subtle build-up of action and dialogue. The healing of the Haemorrhissa certainly implies this process; there is creeping, touching, becoming aware, feeling, turning, seeking, recognition, blessing...¹⁴ How to translate this progressive series of movements into a static visual medium?

Tensions and nuances in the text are translated visually in the image into another language; the body language, and in particular a single curve: the touch between Christ and the bleeding woman.¹⁵ To give expression to the text’s chargedness, impact and emotions, the iconography of the Haemorrhissa became a choice iconography of body language, concentrated in that touch. We have already seen how on the mural in the catacomb of Peter and Marcellinus the woman longingly stretches one hand towards Christ; with the other she supports her chin, in an expression of silent sadness and despair. The greatest emotion, however, vibrates in the vulnerable gesture of the mutual contact. The fresco shows in a delicate and refined way how the woman swiftly reaches out to Christ’s cloak with one hand and lays hold of a single thread.

But their touch is no normal touch; and while healings are frequent occurrences in the synoptic



2. *Christ and the Haemorrhissa*, detail of an ivory relief, early 5th century. Paris, Louvre.

gospels, the cure of the Woman with an Issue of Blood is different in two ways. On the one hand, Christ does not Himself act as a healer, but rather it is the Haemorrhissa who – according to some exegetes because she is unclean – approaches Him from behind and “takes power from Him”. On the other hand, the nature of her sickness makes her healing a delicate matter; the woman suffers from menstrual bleeding so that awareness of her healing – power flowing out, the flow of blood stopping – is reserved to the protagonists.¹⁶

In an attempt to translate these two peculiarities, and therefore the particular nature of her healing,

¹² This basic type, where the Haemorrhissa stretches out her hand expectantly towards Jesus while He fulfils her expectation by blessing her, is for example the most common expressive formula in early Christian sarcophagus art. It should however be noted that interaction does not necessarily imply touching; more often than not, Jesus merely holds his hand above the woman’s head, and sometimes the Haemorrhissa’s hand does not quite make contact with Jesus’ robe.

¹³ BAERT 2006b (see in note 3).

¹⁴ Nowhere is a healing recounted at such length and with so many stages as in this story. From its positioning of the story of the Haemorrhissa as taking a key position in the reinforcement of a new, Christian faith, exegetical discourse

gives a dual explanation of this; on the one hand, in the course of the story playing out there is emphasis placed on the importance of the woman’s faith; on the other hand, Christ is also provided with an opportunity to reveal Himself as the Messiah and to clarify the difference with pagan magic. This has been treated at length in BAERT 2011 (see in note 11) and KUSTERS 2011 (see in note 11).

¹⁵ On conventions in the visual language, see BARASCH M.: *Giotto and the Language of Gesture*. Cambridge 1987; and BREMMER J. – ROODENBURG, H. (eds.): *A Cultural History of Gesture*. New York 1993, pp. 15–35.

¹⁶ This has also been treated at length in BAERT 2011 (see in note 11) and KUSTERS 2011 (see in note 11).



3. Healing of the Haemorrhoid and the Daughter of Jairus, miniature from the *Gospel Book of Otto III*, Reichenau, late 10th century. Munich, Bayerischen Staatsbibliothek, Cod. Lat. Cim. 58, fol. 44.

into visual terms, the Haemorrhoid iconography is faced with two problems. That Christ is not the performer of the miracle, but that the Haemorrhoid takes the “power” from Him, had implications for the image. Unlike, for example, the healing of the paralytic, the artist cannot simply show Christ healing someone; he has to visualise a healing that overtakes Him, something sudden, a flash, unexpected and extremely ephemeral. An ivory relief from the early 5th century shows a second variant in the Haemorrhoid iconography [Fig. 2].¹⁷ The Woman with an Issue of Blood creeps behind Christ, her hands stretched out to Him and touching his cloak. Her

desire and fear are palpable in the abject posture, one hand extended to Christ and the other clutching at her veil, her almost pulling on Christ’s garment and the way in which she tilts her head back, turning a face expressive of both despair and determination up to Him. But the posture of Christ, in particular, adds to the strongly dynamic character of the scene. In contrast to the fresco, He is here not shown in the accepting approval of a gesture of blessing; his walking motion and backwards glance show Him in the moment that He is surprised by the touch and “felt the power pass out of Him”. This is even clearer in an ivory bookbinding from the 9th century; if Christ was unmistakably the active performer and initiator of a miracle in the scene of the healing of a lame man, then He almost vanishes from the picture when healing the Haemorrhoid.¹⁸ The combined representation of the healing of the Haemorrhoid on the one side and the raising of Jairus’ daughter on the other, underlines the specificity of the interaction between Christ and the Haemorrhoid. A miniature in the *Gospel Book of Otto III*, produced in Reichenau around 998 – 1000, shows both in one scene: Jesus in the middle of the composition raising the girl, the Haemorrhoid approaching from the bottom left while, small and almost hidden by the throng, she very carefully touches the hem of his mantle with just one finger [Fig. 3].¹⁹ Christ is at the crossroads of the two healings, his hand raised to the girl in a gesture suggestive of the transfer of power, his body turned towards the Haemorrhoid where He feels power being drawn from Him. The contrast between the planned and unshowy healing of the one and the creeping-and-quickly-touching-with-one-finger of the other is very clear.

Where the image was already challenged to capture in a single scene all that unfolds in a textual sequence of stages, then the interrupting nature of the Haemorrhoid’s touch is even harder to represent. For although in one iconographic variant emphasis is placed on the Haemorrhoid’s initiative by showing Christ walking away from her, the most common visual image preferred to visualise the *whole* story, including Christ’s approval and blessing. Various mo-

¹⁷ SCHILLER, G.: *Iconography of Christian Art, 1. Christ’s Incarnation, Childhood, Baptism, Temptation, Transfiguration, Works and Miracles*. London 1971, p. 179.

¹⁸ Ibidem, p. 179.

¹⁹ Ibidem, p. 180.

ments are compressed into a single image, and the specificity of the Haemorrhissa approaching “from behind” and Christ who walks away from her seems to lose force. Thus the fresco in the catacomb of Peter and Marcellinus seems to suggest the end of the encounter in Christ’s gesture of blessing, while the posture of his body shows Him in the act of turning, so that the healing must only just have taken place. At the same time, we still see the Haemorrhissa, overcome with despair, reaching out to Christ’s cloak. Variations are numerous. Sometimes the woman turns her head up towards Christ; sometimes she lies prostrate at his feet. Christ sometimes looks at her, sometimes not; just as He sometimes does, and sometimes does not, place his hand upon her head. Sometimes He lays his hand upon her head but makes no eye contact, which seems to suggest the moment that He is still seeking her.²⁰ Thus the moments of the touch, the awareness, of Christ’s seeking who has touched Him, and his blessing, are all run together. And where a calmly kneeling Haemorrhissa receiving Christ’s blessing suggests the end of the episode, even here it is not unusual for the woman still to be clutching the hem of Christ’s garment.

Ginzburg describes the Haemorrhissa iconography as an iconography of the “*punctum, l’instant décisif*”.²¹ Various moments from the text are translated into the image and merged; creeping, touching, feeling, turning, seeking, recognising, blessing... At the crossroads of these movements, the moment of the image emerges.

Within this cat’s cradle, however, Baert discerns three main elements in the iconography, as three

distinct Haemorrhissas with whom subtle changes in the text are reflected in nuances of body language. A first nuance shows the woman creeping towards Christ and touching the hem of his garment: this is the Haemorrhissa longing for healing. The second Haemorrhissa is that of the *venit et procidit*, she who trembling with fear makes herself known and falls at Christ’s feet. A third nuance is to be seen in the kneeling woman, often in eye contact with Christ; this is the woman who, in the conclusion of the account, is recognised for her faith and effectively healed.²² In the most prevalent visual language however, the various moments would appear to be conflated.²³

A second difficulty confronting the Haemorrhissa iconography is the representation of the nature of her complaint and its healing. Both with regard to her sickness as her healing, the Haemorrhissa iconography comes up against the limitations of visualising the invisible. Where the paralytic is carried on a bed or, after his healing, takes it up on his shoulders and carries it, the crippled woman leans on a stick and Christ touches the eyes of the blind, there is nothing that can show the vaginal bleeding of the Haemorrhissa. Only one iconographic development seems to have formed around the suggestion of fluidity, and that is typological.²⁴ A second fresco in the catacomb of Peter and Marcellinus typologically links the Haemorrhissa to the scene in which Moses strikes the rocks to bring forth water [Fig. 4].²⁵ The figures of Moses and of Christ are linked in posture and gesture, both incarnating a flow of divine energy. The touch of the one starts a flow of water, the touch of the other stops a flow

²⁰ BAERT 2011 (see in note 11).

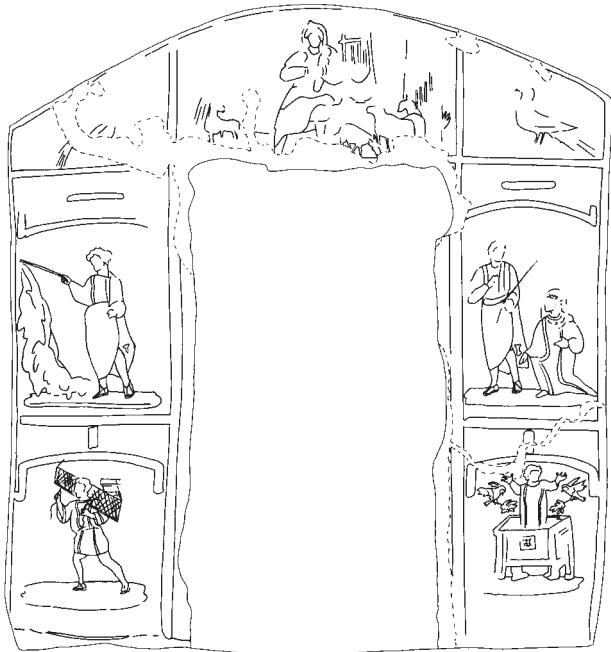
²¹ GINZBURG, C.: *A distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*. Paris 1998, p. 101.

²² BAERT 2011 (see in note 11).

²³ For that matter, the prominence of the blessing Jesus is entirely in line with the typical early Christian representation and confirmation of Christ as a magician and a healer. – KUSTERS 2011 (see in note 11), note 21; KNIPP, D.: *Christus medicus in der frühchristlichen Sarkophagskulptur: ikonographische Studien der Sepulkralkunst des späten vierten Jahrhunderts*. Leiden 1998; MATHEWS, T. F.: *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*. Princeton – New Jersey 1993, pp. 54–65.

²⁴ On this issue and the typological parataxis as a visual “solution”, see also KUSTERS 2011 (see in note 11) and BAERT, B. – KUSTERS, L. – SIDGWICK, E.: *An Issue of Blood. The Healing of the Woman with the Haemorrhage* (Mark 5.24b–34; Luke 8.42b–48; Matthew 9.19–22) in Early Medieval Visual Culture. In: *Blood, Sweat and Tears. The Changing Concepts of Physiology from Antiquity into Early Modern Europe* (=Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture, 21). Leiden 2012.

²⁵ The catacomb of Peter and Marcellinus contains a total of five murals with representations of the Haemorrhissa, including this one in room 64. The others can be found in rooms 17, 28, 65 (see fig. 1) and 71. On the numbering and on these murals, see DECKERS, J. G. – SEELIGER, H. R. – MIETKE G.: *Die Katakombe Santi Marcellino e Pietro. Reperi*



4. *Christ and the Haemorrhoida*, drawing after the wall painting in the catacomb of SS Peter and Marcellinus in Rome, room 64, 3rd century. Repro: DECKERS – SEELIGER – MIETKE 1987 (see in note 25).

of blood, but in each case the significance is saving, salvation and healing. A second typological coordination places the Haemorrhoida scene alongside the representation of Peter raising a spring and baptizing two soldiers in the water.²⁶ Both scenes seem to be united by the recognition of the divine and the conversion of pagans to Christianity. Finally, in a third typological model, the Haemorrhoida scene can also be placed with the representation of Christ

torium der Malereien (=Roma sotterranea cristiana, 6). Vatican 1987, pp. 309-312.

²⁶ For example in an image on the Celsus' sarcophagus. On this sarcophagus, see KNIPP 1998 (see note 23), pp. 90-139; RAFANELLI, L. M.: *The Ambiguity of Touch. Saint Mary Magdalene and the Noli me tangere in Early Modern Italy*. [Diss.]. New York 2004, p. 369. Kuryluk asserts that a marble relief from circa 400 AD, which is presently kept at the Vatican, also combines a representation of the Haemorrhoida with the scene featuring Peter. – KURYLUK, E.: *Veronica and Her Cloth. History, Symbolism, and Structure of a “true” Image*. Cambridge 1991, p. 95. The story of Peter would appear on the one hand to be based on the miracle by Moses and, on the

cursing the olive tree.²⁷ The drying up of the tree is then connected with the “drying up” of the blood. Where the Haemorrhoida’s “flow” remains hidden from sight, these typological parallels provide a sense of a link with fluidity.

Not only visualising the issue of blood was problematic, the invisibility of the healing power was also a difficulty. How to show just what had happened in the vibrant connection between fingers and garment, how to express the field of energy that became manifest between the two? In rendering the event as a single moment, one aspect of the body language came to the fore as the perfect medium to visualise this: the play of hands. We have already seen how in the mural in the catacomb of Peter and Marcellinus the Haemorrhoida reaches out to Christ’s garment with one hand, while holding the other to her face in a gesture of silent sadness and despair. Jesus, however, immediately removes her sadness by placing his own hand on her head, as an immediate response to her hand even though in the Gospel time elapses between the two moments of touch. An ivory relief, a detail of the 4th-century Brescia Casket, also consolidates the healing interaction in the play of hands, not only by making both pairs of hands so clearly the centre of the composition, but also by uniting them in mutual dialogue [Fig. 5].²⁸ Positioned in a circle, they define the space in which the interaction is to take place, filling the pre-existing void with healing power; and the circle as the perfect visualisation of an invisible power. In this connection, Baert speaks of “*a tactile connection between hem and head, between a touch stolen at the lower extremity of the body and a touch given at the upper extremity of the body*”, and sees in this a hermeneutic connection to

other, to contain elements of another miracle story in which the apostle baptises the centurion Cornelius; see on this issue KNIPP 1998 (see in note 23), pp. 124-125; MATHEWS 1993 (see in note 23), p. 87; and WILPERT, J.: *La fede della chiesa nascente secondo i monumenti dell’arte funeraria antica*. Vatican 1938, pp. 71-73, 85. As the two scenes also exhibit a close iconographic resemblance, this typological connection with the Haemorrhoida needs to be further explored.

²⁷ As in the so-called *Column Sarcophagus No. 174*. – KURYLUK 1991 (see in note 26), p. 95; WILPERT 1938 (see in note 26), pp. 173-178.

²⁸ SCHILLER 1971 (see in note 17), p. 178.

the exegetical commentaries in which the art “*places the action of the miracle as much in Christ’s hands and not only in the touching of the hem*”.²⁹

This confrontation of text and image has shown how the specificity of the healing of the Woman with an Issue of Blood has been translated into a number of characteristics specific to its iconography. But it has also uncovered problems that derive from this very specificity, such as the invisible nature of the illness and its cure. Where this iconological approach has in the first instance investigated the process of transposition from word to image, we will now look for the layers of meaning from which the motif crystallizes in both word and image.

The Opaque Cultural Layer of Meaning from which the Motif Crystallizes in Word and Image

Historical anthropology is an exceptionally “fractal”³⁰ discipline, with no predetermined linear or benchmarked model of interpretation. In this historical-anthropological reading of the Haemorrhhoissa motif, our relation to its visual representation is primarily as follows: anthropology does not here serve merely to “contextualise”, nor are we primarily concerned with the nature of the images or their image-praxis,³¹ but we focus on their “invisible” basal layer – more particularly, on the basal layer of how the whole motif appears in text, image, and other transpositions and embeddings.³²



5. *Christ and the Haemorrhhoissa*, detail of the Lipsanotek of Brescia, ca. 360 – 370, ivory. Brescia, Museo Civico.

Let us be clear about this. Anthropology can be used to enter into a cultural layer of meaning that is opaque. One might say that anthropology should not be seen as the study of “conscious expressions” (the domain of history), but as the study of “unconscious conditions”.³³ Anthropology seeks a cultural layer of meaning the content of which is not (yet)

²⁹ BAERT 2011 (see in note 11). This is congruent with the importance of the story in discussions concerning the new concept of a Christian touch and its discrepancy with the magical healing practices of the ancient world. Where the healing power of Christ at first sight seems reminiscent of pagan magic – flowing forth from Him immediately and independently –, Bromley states that the Gospels correct any magical understanding when they emphasize the role of faith. When Christ says “Your faith has saved you”, He deepens her touch by suggesting that her faith is the source, or at the least the mainspring of her healing. Selvidge states that the Haemorrhhoissa is only fully healed at Christ’s words. – BROMLEY, D. H.: The Healing of the Hemorrhaging Woman: Miracle or Magic? In: *Journal of Biblical Studies*, 5, 2005, No. 1, pp. 1-20; and SELVIDGE 1990 (see in note 10), pp. 91-92.

³⁰ WULF, C. (ed.): *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*. Weinheim – Basel 1997, p. 14.

³¹ These are the two questions that are primarily seen as “anthropological” from within the field of art history. Both, just like contextualization itself, are nevertheless relevant and indispensable for the research proposed here; all the more so when we look at the way and the measure in which the motif is disseminated through the material culture. See BAERT 2009 (see in note 11).

³² The concept of the image is thus extended even further: images are seen as anchored in a web of myriad cultural expressions. Images (iconic or aniconic) are seen as cultural expressions that do not raise themselves above, but tie in with other “expressions of culture” – though naturally entirely according to their own medium-specific parameters.

³³ AGAMBEN, G.: Aby Warburg and the Nameless Science. In: *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*. Stanford 1999, pp. 89-103, p. 99 (after Claude Lévi-Strauss), emphasis added.

or not completely understood at a conscious level. This layer is distinct from, but related to, the ways in which a culture represents itself symbolically at a more conscious level.³⁴ The semantic load of the word “condition” is, however, perhaps too narrow to identify this layer: it carries too large an implication of something that might be identified unambiguously and hence isolated. Rather than speak of “unconscious conditions”, we could say that this is a stratum at which unconscious affective processes of signification are given shape – “affective” precisely because these are processes of meaning that cannot be made accessible in a straightforwardly discursive fashion. From the perspective of historical anthropology, we might more properly use some such term as “affective pattern”.³⁵ An “affective pattern” is primordially situated at an experiential level: it is given shape by the affect-laden psychocorporeality experienced. The expressive form it takes, its appearance, can be understood in both culture-specific and cross-cultural fashion, synchronically and diachronically.³⁶

Historical anthropology can only gain access to this hard-to-discern basal layer of cultural meaning as follows: affective patterns can only be “read” *obliquely*, in how something is loaded with connotations, in fantasmatic constructions, in the parsing of basal experiential structures and registers (including the sensorium). They form the kaleidoscopic basal layer from which cultural expressions crystallize. This by no means entails a linear, straightforward relationship: the cultural expression is in our view not to be conceived as a direct translation of this “submerged” stratum; the relationship between them can best be understood as a “resonance” or an “interference”.

To return from this methodological blueprint to our specific research: an anthropological approach

can here mean that we look for the affective patterns from which the motif of the Haemorrhissa is articulated. A first unravelling of elements and dimensions open to anthropological understanding was undertaken on the basis of the motif in its narrative form (Mark 5:24b-34) and contemporary exegetical interpretations.³⁷ This brought out that affective patterns of potentiality – the hard-to-grasp precondition for a transformational process – form the opaque undertone of the motif.

What route did we take with anthropological eyes in order to penetrate to this undertone or deeper layer? We will review briefly how the surface narrative layer of the New Testament motif is articulated (see above): the Haemorrhissa has been suffering from an issue of blood for twelve years when she hears that Jesus is in the area. She decides to join the crowd around Him, and approaches Him from behind. She touches Him on the assumption that even passing contact with his clothing will heal her. The healing does indeed take place in the tiny moment of touch: a power (*dynamis*) flows from Jesus in an unintended fashion, and the Haemorrhissa’s flow dries up.

The touch is at the epicentre of the motif. It is precisely by unpacking this touch, which is not one-dimensional but condensed and compressed, that we were able to trace how the motif crystallizes from affective patterns that take us “beyond” the motif to its cultural resonances and matrix. Or again: the touch³⁸ mediates within the motif various affective patterns of potentiality.

In a Jewish context, the Haemorrhissa can be understood as a *zabā*, a woman with disordered menstrual bleeding. This can be based on the linguistic agreement between the description of the Haemorrhissa’s issue of blood in the Gospels and the description of menstruation in the Septuagint. In

³⁴ CSORDAS, T.: Embodiment as a Paradigm for Anthropology. In: *Ethos*, 18, 1990, No. 1, pp. 5-47; CSORDAS, T.: Introduction: the Body as Representation and Being-in-the-World. In: CSORDAS, T. (ed.): *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge 1994, pp. 1-26.

³⁵ This is a term posited by Paul Vandenbroeck; see VANDENBROECK 2009 (see in note 8).

³⁶ VANDENBROECK, P.: *De kleuren van de geest: dans en trance in Afro-Europese tradities* (Colours of the Soul: Dance and Trance in

Afro-European Traditions). Ghent 1997; VANDENBROECK, P.: *Azetta: l’art des femmes berbères*. Ghent 2000; VANDENBROECK 2009 (see in note 8).

³⁷ SIDGWICK, E.: Tactility and Potentiality in the Motif of the Haemorrhissa (Mk 5:24b-34parr): Cultural-Anthropological Investigations. In: *Annual of the Antwerp Royal Museum 2009, 2011*, pp. 135-159.

³⁸ Albeit in different guises.

both texts, the description “*gynē ousa en rhysei haimatos*” is used, literally: “a woman being in a flow of blood” or “a woman being in a fountain of blood”.³⁹ The *zabā* is accordingly unclean in the terms of the Levitical law.⁴⁰ Her uncleanness is transferred by her contaminating touch. But what is the precise locus of uncleanness in the case of the *zabā*? This locus is not simply menstrual blood or the female body as such.⁴¹ We came to the conclusion that the fundamental layer of this affective pattern is to be understood from a homological connection between the wellspring that transgresses its boundaries, overflows and needs to be dammed in order to be reproductive (“full of life”), and the uterus as a similarly potentially overflowing “wellspring”.⁴² *Maqōr* or the “wellspring” is used figuratively in Levitical writings to indicate the womb. The motif also articulates itself from this homology between the blood “flow” of the Haemorrhoid – her overflowing menstruation is a “fountain” or “flood” – and the overflowing of the “wellspring”. The issue of blood is thus fraught with connotations of the “flood”, overflowing its boundaries. Here perhaps there is a connotative feeling of “flow” and “fluidity” as possessing an excess of potentiality, needing channelling or containing to a balanced – reproductive – potency.

The touch appears not only in its contaminating form, the passage is also interwoven with a tactile epistemology: in the tiny moment of the unchaining touch the Haemorrhoid “knows” or “feels” that she is healed, and Jesus “knows” or “feels” that

³⁹ MARCUS 2000 (see in note 10), p. 357.

⁴⁰ The Levitical purity laws are seen as an important intertext of the Gospel story of the Woman with the Flow of Blood in a.o. SELVIDGE 1984 (see in note 10), pp. 619–623; MARCUS 2000 (see note 10); HABER 2003 (see in note 10), pp. 171–192; GENCH, F. T.: *Back to the Well. Women's Encounters with Jesus in the Gospels*. Westminster 2004.

⁴¹ As analysed from a Jewish background by DOUGLAS, M.: *Purity and Danger*. London 2008 (1st ed. 1966); or from a Hellenic background by GEYER, D. W.: Mark 5:21–34: Uterine Affliction and the Death of a Maiden. In: *Fear, Anomaly and Uncertainty in the Gospel of Mark*. Lanham 2002. For a broader contextualization of blood in Jewish culture, see BIALE, D.: *Blood and Belief. The Circulation of a Symbol between Jews and Christians*. Berkeley 2007.

⁴² See WHITEKETTLE, R.: Levitical Thought and the Female

power has gone out from Him.⁴³ The most particular thing about the moment of touch in this passage, however, is that sensory perception – embodied “feeling” – seems to coincide with knowledge. Perception does not precede knowledge, or: this knowledge is no secondary derivation. This “knowing” of the touch and the healing furthermore moves according to a relational modality: the Haemorrhoid’s and Jesus’ epistemological perceptions are inextricably interconnected. Their “knowledge” is not translated by verbal means, but manifests itself in a shared embodied experience, in the experience of a binding flux.⁴⁴ In other words the epistemology at issue is not that of representation but of presence. In the passage, this epistemology is in tension with sight and hearing, in a Judaeo-Christian context the standard senses for the acquisition of knowledge. In other words, we can here discern an activation of the potentiality of revelatory presence, a commingled “knowing” and “feeling”, mediated through the relational embodied experience.

The motif is cast in the form of a miracle story: the Haemorrhoid is miraculously healed. This miraculous healing is also mediated by touch, specifically through the “mere” touch as a typical early Christian phenomenon.⁴⁵ The early Christian healing touch is not framed or manipulated by other rituals or healing practices, and its ephemeral character is in inverse proportion to the force liberated: the more fleeting the contact, the more intense what is released.⁴⁶ In this passage, as in the rest of the Old

Reproductive Cycle: Wombs, Wellsprings, and the Primeval World. In: *Vetus Testamentum*, 46, 1966, No. 3, pp. 376–391.

⁴³ “Knowing” and “feeling” are both translations of the Greek word *ginosko*, in its turn a translation of the Hebrew *yadha*. Both *ginosko* and *yadha* denote “feeling” as well as “perceiving” and “knowing”. See STRONG, J.: *The New Strong's Complete Dictionary of Bible Words*. Nashville 1996, p. 597; DOOB SAKENFELD, K. (ed.): *The New Interpreter's Dictionary of the Bible*. Vol. 3. Nashville 2006, p. 539.

⁴⁴ LOCHRIE GRAHAM, S.: Silent Voices: Women in the Gospel of Mark. In: *Semeia*, 54, 1991, pp. 145–158, p. 150.

⁴⁵ LALLEMAN, P. J.: Healing by a Mere Touch as a Christian Concept. In: *Tyndale Bulletin*, 48, 1997, No. 2, pp. 335–361.

⁴⁶ THEISSEN, G.: *The Miracle Stories of the Early Christian Tradition*. Philadelphia 1983, p. 62.

and New Testament, this healing (*sozein*) is by no means restricted to a purely medical dimension.⁴⁷ There is the healing of the menstrual dysfunction (and restoration of reproductive power) and at the same time the eschatological dimension, in which life-giving healing is to be interpreted as the Old Testament *salom*⁴⁸ (“peace”, “wholeness”). This *salom*, or this “wholeness”, contains the idea of a restoration of something to its previously normal state, or the removal of something that causes sickness or an abnormal condition. Mark’s miracle story presumes a Jewish background to the extent to which the body is the site of this “healing” sharing in the divine, and thus the locus of embodied transformational processes leading to *salom*.

Sozein thus implies a certain feeling for the body as a site of indissoluble spiritual transformation. So *Salom* or *Shalom* here too refers to an embodied experience: healing to *salom* as an embodied new creation/restoration,⁴⁹ homologous to the wellbeing of Adam and Eve in the Garden. Furthermore, in the passage this embodied restoration – parallel to the relationality of the tactile epistemology – arises intercorporeally. “Intercorporeality” should here be seen as a primary relation, preceding intersubjectivity (the so-called relation between two isolated egos or “subjects”). In the healing touch, the intercorporeal is activated as the most primary manifestation of the “subject”.⁵⁰ In brief, the miraculous healing activates

the potentiality of intercorporeal exchange, mediated by a “mere” touch. This last sets loose the healing not only in medical terms, but also as an embodied transformational process.

It is precisely this modality of “potentiality” with which *dynamis* – the power that flows out of Jesus – is connected in the Haemorrhoida motif, now in a more articulated fashion. What happens at the moment of this immediate, unmanipulated touch? The event is described rather like an “electric shock”, as “divine power breaking loose from Jesus”, as an “eruption of curative energy”⁵¹ bringing about *salom*. The idea is thus present here that the body of the holy person stores a certain force, that can potentially be activated and can radiate out to the surroundings, or can be transferred to other physical objects, can penetrate something other. This “being activated” is not something that manifests itself over a certain period of time, but is almost outside time: it is loosed in a flash, like lightning striking, a sudden discharge of jacked up energy – as something that we can (only) grasp through the anachronistic image of an “electric shock”. Or again: as an instantaneous eruption of flow or flux. “Flash” and “fluidity” express how *dynamis* has been exegetically interpreted, and also how from an anthropological perspective we can discern two important cultural resonances. *Dynamis* as “mana-like flux”⁵² must be placed in the context of a worldview in which impersonal natural forces

⁴⁷ *Sozein* denotes “healing” as well as “salvation”. See MARCUS 2000 (see in note 10), p. 369; GENCH 2004 (see in note 40), p. 34.

⁴⁸ WILKINSON, J.: *The Bible and Healing. A Medical and Theological Commentary*. Grand Rapids 1998, p. 53. Wilkinson posits *rasha* as another Old Testament word with an equally strong denotation in the context of healing, denoting as well “to heal” as – in its primary signification – “to restore”, “make whole”.

⁴⁹ PORTERFIELD, A.: *Healing in the History of Christianity*. Oxford 2005, p. 59.

⁵⁰ For this notion of “intercorporeality”, see CSORDAS, T.: Intersubjectivity and Intercorporeality. In: *Subjectivity*, 22, 2008, pp. 110-121. This “hinge of intercorporeal reciprocity” is a primary relation and as such precedes subjectivity understood as an individual cogito. In healing this “intercorporeal hinge” can possibly become activated. For an exegetical interpretation of this relation as “intersubjective”, see a.o. HORSLEY

2001 (see in note 10), p. 110; GENCH 2004 (see in note 40), p. 50.

⁵¹ All cited from MARCUS 2000 (see in note 10), p. 367.

⁵² THEISSEN 1983 (see in note 46), p. 91. In the late 19th and early 20th century, *mana* was proposed as a general category of religious experience, and also incorporated into an extended concept of the sacred. Numerous comparable concepts were identified cross-culturally, such as, for example, the Islamic *barakah*. *Mana* itself is of Melanesian origin, where in its original meaning it referred to the power inherent to all things, to “life force”. Some things or people possessed more *mana* than others, and *mana* could also, in its fluidity, be transferred – again by means of touch – from one entity to another. For this “manistic” interpretation of the motif, see e.g. KEE, H. C.: *Medicine, Miracle and Magic in New Testament Times*. Cambridge 1986, p. 115: “The closest to the automatic or coercive magical forces that one finds in the gospel tradition is, perhaps, in the story of the woman with the bloody flow who touches Jesus as he passes and is healed...”

are active and are part of every entity, comprising its life force. These powers manifest themselves indiscriminately in both microcosm and macrocosm. *Dynamis* is here immanent. *Dynamis* can also refer to the transformative power of God (see Jesus' lack of intention), and is so related to the Holy Spirit.⁵³ In this regard it needs to be situated within a Judaeo-Christian worldview – that nevertheless contains repressed traces of impersonal cosmic forces – in which sacred power is that of a historical, personal God, and thus an expression of his will. Power is not inherent, and access to it is understood as a selective thing, even though it is not intentionality that provides this access. In both cases, however, interpreted as magico-religious *mana* or linked to the Holy Spirit, *dynamis* is here conceived of as a category of the potential: it exists as a potential – is “latent” in the body of a holy person – and can be activated to bring about a change, a transformation. The “flash” or “fluidity” of *dynamis* with which the touch is charged brings us to a literal articulation of what the potential brings about: a transformational process, mediated by a transferring touch.

We could say that the miracle⁵⁴ itself gives expression to the following basal experience: an experience of what had been impossible coming to be seen as possible – and therefore of the order of the epiphany, but also, above all, of potentiality. The potential is thus a category of transformation in the following sense: it is a conditional, vibrant modality, which then unleashes something. In the motif: an eruption of *dynamis*, the drying up of the issue of blood, *sozein* to *salom*.

Crossovers

An iconological and an anthropological reading meet one another here: where the iconological reading takes the visual representation of the motif as its primordial starting point, the anthropological reading primordially plumbs its invisible, immaterial foundations. We have thus thrown light on the iconographic visualisation and the affective patterns, but is there any way of elucidating in more detail the correlation between *how* the motif appears and *whence*

the motif emerges? How exactly does the surface of contact take shape between an investigation of iconographic expression and an investigation of its basal layer? How can we now trace resonances – or perhaps better: “consonances” – between the ultimate iconographic representation and its initial affective patterns? We will first look from the anthropological position to the iconographic crystallization, and then reverse the perspective and examine the anthropological identifications from the iconological reading. This will initiate crossovers.

We have posited a feeling of potentiality as the opaque undertone of the motif. With the “flash” or “fluidity” of *dynamis* we arrived at a literal articulation of what potentiality brings about: it is a force, an energy, mediated by the power of transference to be found in touch. The storing of *dynamis* indicates its mode of potentiality. At the miraculous healing, there is the potentiality of the intercorporeal exchange, mediated by a “mere” touch. This last looses the healing not only in medical terms, but also as an embodied transformational process (to *salom*). In the tactile epistemology woven through the passage, we discern a feeling of the potentiality of presence, an intermingled “knowing” and “feeling”, mediated by the relational embodied experience. In the passage, this is in tension with a visual epistemology that would normally be considered more “revealing”. With regard to the locus of the impurity of the *zabā*, we see a homology between the “issue” of blood – “fountain”, “flow” or “flux” – and the overflowing of the “wellspring”. The issue of blood is therefore fraught with connotations of the “flood”, exceeding its boundaries. This is perhaps the outcome of a connotative feeling of the “flood” and “fluidity” as possessing an excessive potentiality that needs to be canalized or forced back to a balanced – reproductive – potential. Uncleanness is transferred by the contaminating touch.

So how do these affective patterns of potentiality articulate themselves in the visual crystallization of the motif; where do they leave visual traces? It should first of all be clear that a motif that to this extent articulates affective patterns pertaining to the immaterial and the processual (that is, potentiality

⁵³ For this interpretation, see e.g. GENCH 2004 (see in note 40), p. 34; BROMLEY 2005 (see in note 29), pp. 1-20.

⁵⁴ Miracles are themselves referred to as *dynamēis* or *paradota*, the wondrous.

and transformation) can never be crystallized into a static image in any strictly literal way. Invisibility and visibility here come to a difficult, almost aporetic confrontation. An additional question is therefore: how do the immaterial dimensions that shimmer through the motif, and particularly articulations of process, infiltrate a visual and static medium?

We can first posit as a general conclusion that the iconographic motif also has the touch as its visual epicentre: almost all narrative details disappear from view so that the tactile interaction between Jesus and the Haemorrhoissa forms the condensed axis of composition. Notwithstanding the fact that it is never just the split second of the “mere” touch that is represented, but rather – as an iconography of the *punctum* – a condensation of the few preceding and successive moments before, during and after the touch, it is nevertheless clear that it is the touch as *transfer* that gives the iconographic benchmark. We stated that the tactile aspect of the motif almost paradoxically mediates a feeling of potentiality: the touch is intrusive and contaminating, but at the same time uniting, generative, healing. In the iconography, it is the uniting touch, the touch of exchange, which is foremost. It is the touch in its relational epistemological dimension (in which both the Haemorrhoissa and Jesus simultaneously “feel” and “know”), it is the intercorporeal healing touch (see the interaction between both their bodies, often indeed consolidated in the play of hands), it is the touch that looses *dynamis*. In short: it is always the visual incorporation or externalizing of the relational and intercorporeal as locus of the potential.

Where potentiality is hard to capture literally in a static image, this potentiality and its transformative operation are in the iconographic motif bunched in bodies that pull away from one another, that almost flow into one another, that barely touch one another. Sometimes the play of hands is arresting, sometimes refined and ephemeral. How the bodies of Jesus and of the Haemorrhoissa relate is not a gradual aspect, but rather one of extremes: sometimes an aniconic electrifying space vibrates between them both, other times the bodies are placed so close to one another that they seem intertwined. Let us return to the images. On the Brescia Casket, we discern a close bodily interaction, the hands encircling an aniconic space within which the unvisualisable is about to take place

[Fig. 5]. On the mural in the catacomb of SS Peter and Marcellinus, powers of potentiality and transformation between the bodies are represented in almost the opposite fashion: Jesus and the Haemorrhoissa stand far apart, the touch is extremely delicate [Fig. 1]. Does this translate the healing “mere” touch as a typically early Christian phenomenon: the more fleeting the contact, the more intense the effect?⁵⁵ On the miniature from the *Gospel Book of Otto III* [Fig. 3], the contact is again drawn out: the Haemorrhoissa touches with just a single finger. On the 5th-century ivory relief we can discern yet another variant: here the sequential dimension is magnified, the bodies are located in performative action and incorporate what “is happening” [Fig. 2].

Secondly, from an anthropological reading, the following is also crucial. The motif articulates itself from a feeling of potentiality, and an important aspect of this is articulations of flux, fluidity, flowing, of what is not in *stasis*. This is translated into a kaleidoscopic appearance together of a fountain, flow, wellspring, *dynamis*, the modality of the epistemological dimension. They appear to be important constants in the motif as articulations of sequential process, of what is not in *stasis*, but in transition, of what articulates itself through a relational modality, of what brings about transformation and miraculous *ex-stasis*. These articulations of sequential process, and more particularly fluidity, are only given iconographic form in a number of suggestive typological coordination (primarily linked to the invisibility of the Haemorrhoissa’s flow connote as fountain or flood, but also to Jesus who incarnates a flowing divine power). Only in one case do they perhaps aniconically infiltrate the image: in a mosaic from the church of the Kariye Djami in Istanbul (14th century), the Haemorrhoissa herself seems to have become fluid. At this last level, there is therefore really a short-circuiting in the image, at least with regard to its “representative”, iconic abilities.

We can now reverse the process, and in the second instance this poses the question: where have affective patterns, initially sketched on the basis of the narrative form of the motif, been modified or refined in its iconographic form, or where are they articulated in a particular way?

⁵⁵ SIDGWICK 2011 (see in note 37).

Within an iconological reading of the motif, our initial position was an investigation into the transposition from text to image, enabling us to identify a number of iconographic peculiarities and difficulties. This reading first drew our attention to the fact that in the iconographic elaboration and process of transposition, redundant narrative elements were not included and the touch between Jesus and the Haemorrhoid was placed at the centre. This touch is, however, never shown as one-dimensional, and nor did it ever develop into a fixed pattern. Different moments are condensed into a single image: “*Thus the moments of the touch, the awareness, of Christ’s seeking who has touched Him, and his blessing, are all run together.*” The centrality of the touch identified through the iconography in its turn confirms the importance of the tactile within the anthropologically identified affective patterns from which the motif crystallizes. The touch mediates the affective patterns. But the specific form that the touch takes in the *iconographic* motif indicates that in the further development of the motif, the generative effect of the touch must have been felt as more primordial. With regard to the early Christian representations, this can certainly be situated within their Roman-Hellenic context of origin, in which the Jewish cultural resonances move to the background, and the miraculous dimension – in a worldview still coloured by magic – moves to the foreground.

This approach contributes to an understanding of this “consonance”, synergistically affirming, reinforcing and developing iconological and anthropological intuitions. In this methodological synergy and in the framework of this particular in-

vestigation, anthropology can, in particular, be used to open the image to dimensions of meaning that cannot be “seen” unambiguously, let alone “read” pictorially. An anthropological reading refines the immaterial dimensions of significance that shimmer through the motif and that the “image” cannot directly “represent”, but which do inform its affective grounds of origin. An anthropological elucidation thus in the first instance does not lead away from the image, but looks at the opaque zone *from which* the image is incarnated. In this way, it can contribute to an opening up of the image to oblique and not only direct approaches. It should be apparent from this essay that an anthropological injection can contribute to a “fragilized” iconology, that does not fearfully ban association, the unconscious, the drive-directed visual from its field of enquiry.⁵⁶ Conversely, we have already stated that iconological study can complement anthropological research, in the sense that images are “reality-constituting” in specific ways, and therefore unlock dimensions of significance relevant to anthropology.

This last consideration, however, charges us to conclude as follows: between and amidst this cross-fertilization there are always the “images”. They cannot be incorporated, they are not found where an anthropologically identified “underside” – basal layer – and iconologically identified “upperside” – iconographic expression – seek to place them, nor where both approaches meet. Although we catch a sideways glimpse through the interchanges of iconology and anthropology, they only really light up in their stubborn *Bildlichkeit*.

English translation by P. Arblaster

⁵⁶ DIDI-HUBERMAN 1990 (see in note 6), p. 36.

Motív a jeho východisko. Žena s krvotokom (Marek 5,24-34) a súhra ikonologického a antropologického výskumu

Resumé

Antropologický obrat, ktorý sa počas posledných rokov udial v rámci dejín umenia, priniesol viacero výsledkov. Nielen že sa obrazy začali chápať v súvislostiach ich rolí v (rituálnej) praxi a skúsenosti, vyskytli sa aj pokusy vymazat' kánonické hranice medzi „vysokým“ a „nízkym“ umením, objavila sa nová ikonologická senzitivita (Baert 2000; 2004; 2006; 2007 – 2008), a napokon aj logický záver, že o „Obraze“ už nie je možné hovoriť. „Obraz“ začal byť vnímaný ako antropologický fenomén; osloboďil sa z jednostranného umeleckohistorického kontextu, v ktorom bol chápaný ako abstraktný „umelecký objekt“, izolovaný na stene múzea. Presadil sa omnoho otvorennejší, Warburgom inšpirovaný koncept.

Vyššie zmienené skutočnosti majú základ v opäťovnom zaradení obrazu do triadického vztahu. „Obraz“ nie je nemennou, nezávislou entitou, ale vzniká v korelácií médium – obraz – telo (Belting 2001). Tento vztah je antropologicky variabilný, uvoľňuje „status“ „Obrazu“ z dopredu daného hodnotového rebríčka. Dôležitý je tu posun dôrazu: kľúčovým prvkom už nie je „Obraz“, ale divák ako vtelená bytosť. Výraznú paralelu možno vidieť na príklad s historicko-antropologickým konceptom tela

ako média a média, v ktorom je obraz inkarnovaný. Predmetný posun dôrazu tiež odopiera divákovu akúkolvek ilúziu moci nad situáciou; on/ona je *po-bltený/á* obrazmi (Didi-Huberman 1990; 1992). Ak túto myšlienkovú líniu rozvedieme ďalej, triadický vztah, v ktorom sa obrazy nachádzajú, je performatívny, „určujúci realitu“; prispieva k „*Welterweiterung*“ (Wulf and Zirfas 2005). Tieto korekcie sa, stručne povedané, vzťahujú k obrazu ako antropologicky danému. Presnejšie k otázke, v akej miere je obraz „*kultureller Figuration*“. A v súvislosti s touto otázkou aj k miestu, kde obraz vzniká, a to *neustále*: teda k ľudskému telu ako „*Ort der Bilder*“, k miestu, kde sa uchovávajú vnútorné obrazy a kde sa vonkajšie obrazy inkarnujú.

Štúdia ponúka konkrétny príklad toho, ako možno opísaný synergický efekt aplikovať na motív Ženy s krvotokom, prítomný v textoch a obrazoch už od ranokresťanského obdobia. Aké výsledky môže táto metodologická súhra priniesť? S vedomím priepustnosti hraníc sa štúdia najprv sústredí na ikonologické a antropologické čítania a až potom hľadá ich vzájomné prepojenia.

Preklad z angličtiny M. Hrdina

Poznámky k vizuálnej topike stredovekých obrazov martýrií na Slovensku

Ivan GERÁT

Kultúrnohistorické súvislosti obrazov sa rozprestierajú rôznymi smermi. Nasledujúce poznámky sa pokúšajú podať stručný prehľad myšlienok, ktoré sa v staršej aj celkom nedávnej literatúre spájajú s opakovanými kompozíciami a motívmi obrazov martýria, s ich dobovým pochopením a historickými funkciami. V prvej časti ide o všeobecné myšlienky, v druhej časti o také, ktoré bezprostrednejšie súvisia s vizuálnou analýzou obrazov.

Ideové súradnice fenoménu martýria

Kult mučeníkov sa rozvinul nielen v kresťanstve, ale aj v iných náboženstvách, ba dokonca aj pri uctievaní martýrov svetského, politického charakteru. Z politického, resp. sociologického hľadiska sa dá povedať, že martýri sa stávajú zväčša prívrženci menšinového presvedčenia, ktoré stojí v opozícii proti väčšinovej kultúre.¹ Predpokladom vzniku takéto situácie je úsilie vládnucej moci homogenizovať spoločnosť násilným potlačením subjektivity, ktorá reprezentuje alternatívne hodnoty. Mučenie a poprava odporcov vládnucej moci sa môže inscenovať aj ako verejné predstavenie, aby mohol ich zastrašujúci efekt zasiahnúť aj tých členov spoločenstva, ktorých

sa priamo netýka.² Martýri však víťazia nad svojimi mučiteľmi, lebo sa nedajú zlomit³ a ostanú verní tomu, čo sami pocitujú ako zmysluplné. Svojou obetou potvrdzujú hodnoty, nad ktorými vladár nemá moc.

Sebaobetovanie ako formu vzdoru voči násiliu tyranskej moci poznali aj predkresťanské kultúry. Hrdinstvo dobrovoľnej smrti sa odôvodňovalo morálne, resp. nábožensky motivovanou úctou k zákonom. Tým môže byť politický zákon (napr. u Sokrata), alebo zákon, daný jediným pravým Bohom v monoteistickom zmysle. Dôležitým príkladom zo židovskej tradície je vzbura Machabejcov. Ich smrť bola alternatívou voči rešpektovaniu rozhodnutí vládnucej moci, ktorá násilne presadzovala odpadlítctvo, čím ohrozovala identitu židovských veriacich (1 Mach. 43-67; 2 Mach. 29-41).³ Radšej podstúpili kruté mučenie a smrť, než by sa oddali kráľovi, keď ich nútí proti ich zákonom jest bravčové mäso (2 Mach. 7.1-42). Podobnosť voči kresťanským martýrom potvrdzuje aj liturgická úcta, ktorú stredovekí kresťania na mnogých miestach prejavovali siedmim svätým machabejským bratom a ich matke.⁴

Zidovské a helenistické tradície kresťanstvo novo prehodnotilo.⁵ Namiesto individuálno-etickej

¹ KLAUSNER, S. Z.: Martyrdom. In: WUTHNOW, R. (ed.): *Encyclopaedia of Politics and Religion*. Washington 1998, s. 494-497.

² BURSCHEL, P. – DISTELRATH, G. – LEMBKE, S. (ed.): *Das Quälen des Körpers. Eine historische Anthropologie der Folter*. Köln 2000, s. 10.

³ BAUMEISTER, Th.: *Martyrium, Hagiographie und Heiligenverehrung im christlichen Altertum*. Rom – Freiburg i. B. – Wien 2009, s. 17.

⁴ SCHREINER, K.: *Märtyrer, Schlachtenhelfer, Friedenstifter. Krieg und Frieden im Spiegel mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Heiligenverehrung*. Opladen 2000, s. 2-53.

⁵ K významu antickej tradície por. GEMEINHARDT, P.: Märtyrer und Martyriumsdeutungen von der Antike bis zur Reformation. In: *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 120, 2009, s. 289-322, tu s. 292.

dimenzie sa hlavným rámcom stal eschatologický zápas medzi Kristom a diabolom. Z teologického hľadiska sa nespravodlivé násilie, vrátane telesných trestov martýrov, vysvetľuje prvotným hriechom. Ježiš sice zlomil moc hriechu, no neobnovil stratený raj.⁶ Spravodlivosť sa naplní až na konci sveta: „*Duše žalítych pre Božie slovo a pre svedectvo, ktoré vydali*“ odpočívajú pod oltárom a čakajú, kým sa naplní ich počet (Zjv. 6.9-11).

Kresťanské chápanie martýria nadväzuje na staršiu tradíciu, no vyznačuje sa aj osobitnou motiváciou. Mučeníci podstupujú dobrovoľnú smrť z lásky k ľuďom. Nasledujú Ježišov príklad. „*Nik nemá väčšiu lásku ako ten, kto položí život za svojich priateľov,*“ píše evanjelium (Jn. 15.13). Táto veta platila aj v neskorom stredoveku. Tomáš Akvinský vyzdvihoval martýrium ako najdokonalejší spomedzi cnostných činov, lebo najlepšie ukazuje dokonalosť lásky.⁷ Martýrium bolo aj v nasledujúcich storočiach hraničným prípadom a orientačným bodom kresťanskej existencie.⁸

Sv. Štefan, prvý mučeník kresťanstva, sa ešte predtým, než ho jeho zúriví odporcovia ukameňovali, prihlásil k starozákonnej tradícii prenasledovaných prorokov (Sk. 7.52). Tesne pred smrťou mal víziu – „*uvidel Božiu slávu a Ježiša stáť po pravici Boha*“ – a podobne ako Ježiš sa modlil za odpustenie hriechu svojich vrahov (Sk. 7.55-60). Potom ho „*pochovali bohabojní muži a veľmi nad ním plakali*“ (Sk.

8.2).⁹ Nespravodlivo popravený vydáva svedectvo viery a prejavuje milosrdensť. Po jeho smrti mu veriaci prejavujú úctu.

Aj príbehoch neskorsích mučeníkov sa opakuje podobná schéma. Martýra vypočúvajú, pričom často protestuje pohanským bohom, resp. proti viere svojich prenasledovateľov; neskôr ho vystavia krutému mučeniu, ktoré nezlamí jeho vieru, takže ho popravia. Jeho duša putuje na nebesá, telo s úctou prijímajú zbožné osoby.¹⁰ Autori legiend chápali martýrov predovšetkým ako svedkov viery, ktorí svoje svedectvo spečatili krvou. Písali v čase, keď grécke slová martyrs (μάρτυς, svedok) a od neho odvodené martyrion (μαρτύριον, svedectvo) už nadobudli svoj špecificky kresťanský zmysel.¹¹ Najstarším zachovaným opisom mučenicej smrti v tomto zmysle je *Martyrium Polycarpi* (okolo 160), ktoré sa stalo známym aj preto, že ho cituje Eusebius.¹² Martýrov opisovali ako hrdinov, ktorí obetovali svoje pozemské životy v mene kresťanskej viery vo večný život.¹³ V rozprávaní o martýriu nejde o uctievanie hrdinskej smrti ako takej, pretože dôležitú úlohu zohráva poskytnutie nádeje v záchrane pred zánikom, vo víťazstve nad smrťou. V tomto zmysle sú všetky rozprávania o martýroch predovšetkým „veľkonočnými príbehmi“ o vzkriesení.¹⁴ Krutý dej nadobúda v kresťanskej interpretácii vyšší zmysel. Napriek mnohým sporom si martýri zachovali veľkú vážnosť v kresťanskom svete aj potom, keď sa rozvinuli iné modely svätosti.¹⁵ Pre

⁶ SCHREINER, K.: *Si homo non pecasset... Der Sündenfall Adams und Evas in seiner Bedeutung für die soziale, seelische und körperliche Verfaßtheit des Menschen*. In: SCHREINER, K. – SCHNITZLER, N. (ed.): *Gepeinigt, begehrbt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*. München 1992, s. 41-84, tu s. 46.

⁷ *Summa theologiae*, II-IIq, 124a 3c: „*Martyrium autem inter omnes actus virtuosos maxime demonstrat perfectionem charitatis.*“ Cit. podľa GEMEINHARDT 2009, c. d. (v pozn. 5), s. 314.

⁸ GEMEINHARDT 2009, c. d. (v pozn. 5), s. 322.

⁹ Príbeh Protomartýra Štefana zobrazili na levočskom oltári sv. Alžbety. – RADOCSAY, D.: *A körzépkori Magyarországi táblaképei*. Budapest 1955, s. 376; CIDLINSKÁ, L.: *Gotické krídlové oltáre na Slovensku*. Bratislava 1989, s. 47.

¹⁰ DUBOIS, J. – LEMAÎTRE, J.-L.: *Sources et méthodes de l'hagiographie médiévale*. Paris 1993, s. 14.

¹¹ K vývoju jeho významu por. CAMPENHAUSEN, H. Freiherr von: *Die Idee des Martyriums in der alten Kirche*. Göttingen 1964, s. 20-55.

¹² EUSEBIUS: *Historia Ecclesiastica*, 4, 15; BAUMEISTER 2009, c. d. (v pozn. 3), s. 12-13.

¹³ SCHOCKENHOFF, E.: *Martyrium*. In: *Lexikon des Mittelalters*, 6, 1999, s. 353-355.

¹⁴ HALBFAS, H.: *Die Wahrheit der Legende*. In: VOLGGER, E. (ed.): *Sankt Georg und sein Bildzyklus in Neuhau/Böhmen (Jindřichův Hradec)* (=Quellen und Studien zur Geschichte des Deutschen Ordens, 57). Marburg 2002, s. 137-160, tu s. 141.

¹⁵ VAUCHEZ, A.: *Světec*. In: LE GOFF, J. (ed.): *Středověký člověk a jeho svět*. Praha 1999, s. 263-290, tu s. 265.

Ľudovú zbožnosť ostávalo martýrium rozhodujúcim kritériom svätosti.¹⁶

Väčšina martýrov, zobrazovaných v neskorom stredoveku, žila na obrovskom území Rímskej ríše v čase, keď jej právny systém ešte neuznával kresťanstvo. Vnútorná protikladnosť kresťanstva a rímskej tradície viedla k vzniku protikladných, či priam paradoxných myšlienok, ktoré sa neskôr propagovali aj prostredníctvom obrazov. Preto sú aj zobrazenia martýria poznačené myšlienkovými paradoxmi stredovekej antropológie.¹⁷ Vítazstvo zla nad martými ostro kontrastuje so scénami, v ktorých boli svätci schopní zachrániť obete nespravodlivosti. Príkladom môže byť záchrana nevinných mladíkov pred stigmatom sv. Mikulášom, obľúbený námet neskorého stredoveku.¹⁸ Tento kontrast obsahuje určitý paradox: svätý biskup zachraňuje osoby, ktoré neboli sväté, no Boh dopúšťa popravy svojich svätcov. Tento paradox je pochopiteľný len z kresťanského pohľadu, pre ktorý bolo martýrium často najlepším predstaviteľným koncom pozemského života, vedúcim priamo k spásse. Podobne ako Ježiš, ani martýri nezachraňovali sami seba pred nespravodlivým odsúdením.

Psychologická a sociálna funkčnosť iracionality

Niektorí autori legiend sa natoľko usilovali zdôrazniť moment nádeje, až vytvárali neuveriteľné historky. Bezbrehá iracionalita mohla ohrozit'

vierohodnosť príbehov, takže cirkev ako inštitúcia ju nemohla prijímať bez výhrad. Postoj cirkvi k legendám martýrov sa preto vyznačuje určitou dvojznačnosťou. Napríklad najstaršiu legendu sv. Juraja, opisujúcu opakované zabitia a zmŕtvychvstanie svätcu, obsahuje viac stredovekých rukopisov než triezvejšiu „oficiálnu“ verziu príbehu, ktorá vznikla po cirkevnom odsúdení príliš nepravdepodobného rozprávania.¹⁹

Iný príklad: najneskôr od 5. storočia sa používali martyriológiá, liturgické knihy o martýroch (často sa v tejto súvislosti používa aj latinský termín *passionale*), usporiadane podľa dátumu ich oslav v liturgickom kalendári.²⁰ V roku 692 však konštantínopolský concil (63. kánon) na martyriológiá uvalil kliatbu, zakázal ich čítať v kostoloch a prikázal spáliť, pretože ich chápali ako produkt nepriateľov pravdy.²¹ Na Západe začal slovo martyriológium v pozitívnom význame používať Beda roku 731.²² Práve on rozpracoval martyriológium do podoby, ktorá okrem mena uctievaneho martýra podáva aj jeho stručný príbeh.²³

Zdá sa, že triezvejším cirkevným hodnostárom, ktorí sa pokúšali bohatú ľudovú tradíciu očistiť od nepravdepodobných iracionálnych momentov, sa nepodarilo presvedčiť širšie vrstvy veriacich o oprávnenosti racionalistického prístupu. Za silou iracionálnych momentov legendy treba hľadať ich psychologickú a sociálnu funkčnosť. Záľuba vo fantastických rozprávaniach, úzko súvisiaca s povierčivou vierou v čary a kúzla, korení zrejme v ra-

¹⁶ VAUCHEZ, A.: *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*. Rome 1981, s. 187-197.

¹⁷ Por. ZIMMERMANN, M. F.: Art History as Anthropology. French and German Traditions. In: ZIMMERMANN, M. F. (ed.): *The Art Historian – National Traditions and Institutional Practices*. Williamstown – New Haven 2003, s. 167-188; BELTING, H.: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München 2001.

¹⁸ Zobrazili ho napríklad na oltári z Kremnice (okolo 1476, dnes v MNG Budapešť) a vo Veľkej Lomnici (okolo 1500).

¹⁹ Karl Krumbacher vo svojom prehľade grécky písaných legend sv. Juraja (KRUMBACHER, K.: *Der heilige Georg in der griechischen Überlieferung*. München 1911) narátať spolu 116 rukopisov. V 45 rukopisoch, ktoré vznikli približne medzi 5. a 15. storočím, sa rozpráva najstaršia legenda. Ďalším prameňom pre najstaršiu

verziu príbehu je koptská legenda, ktorú vydal a do angličtiny preložil Ernest Alfred Wallis Budge. – por. BUDGE, E. A. W. (ed.): *The Martyrdom and Miracles of Saint George of Cappadocia*. London 1888; BRAUNFELS-ESCHE, S.: *Sankt Georg. Legende, Verehrung, Symbol*. München 1976, s. 10.

²⁰ DUBOIS, J.: *Les martyrologes du Moyen Âge Latin*. Turnhout 1978, s. 29. Najstaršie dielo tohto druhu sa v stredoveku pripisovalo sv. Hieronýmovi (zomrel r. 420).

²¹ *Sacrorum Conciliorum amplissima collectio*, 11, stĺ. 971-972; DUBOIS 1978, c. d. (v pozn. 20), s. 13.

²² BEDA VENERABILIS: *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, L. V, c. 24, český preklad KINCL, J. – MORAVOVÁ, M. (ed.): *Beda Venerabilis. Cirkevní dejiny národa Anglii*. Praha 2008, s. 323; DUBOIS 1978, c. d. (v pozn. 20), s. 13.

²³ DUBOIS – LEMAITRE 1993, c. d. (v pozn. 10), s. 103.

ných vývinových štádiach ľudskej psychiky, takže sa s prichádzajúcimi generáciami neustále obnovuje aj napriek kritickým a skeptickým hlasom.

Aj z 15. storočia sa zachovali správy o dobovom vnímaní obrazov martýria. Anonymný pražský augustinián roku 1395 napísal, že obrazy „*prenikajú očami a srdcom, pretože zrak je prvým poslom srdca*“; „*nikto nemá srdce z kamene, aby pri pohľade na mučenú osobu necítil súčit*“.²⁴ Dominikánsky kardinál Giovanni Dominicí doporučoval vo svojom pedagogickom diele *Regola del governo di cura familiare* (1403), aby sa už deti konfrontovali s obrazmi martýria.²⁵ Okolo roku 1430 odporúčal zobrazovanie martýria augustiniánsky pustovník Andrea Biglia. Hovorí, že martýrov treba mať ováť na námestiah a na steny kostolov, aby ponúkali divákom žiarivý príklad svojej svätosti. Pohľad na rozmanité mučenie martýrov má vyvolávať v duší divákov prežívanie rovnakých mŕuk.²⁶

Na rozdiel od iných motívov obrazovej hagiografie, význam scén martýria nepoklesol ani v ranom novoveku. Zložité historické okolnosti viedli k jeho rozšíreniu o nových protestantských martýrov, takže do uctievania martýrov sa primieshali momenty vzájomnej konfesionálnej nevraživosti. Opäťovne sa prejavila dôležitá úloha, ktorú príbehy a obrazy martýrii hrajú pri utváraní sociálnych spoločenstiev, pri vytváraní, testovaní, porušovaní, rušení a novom vyjednávaní hraníc medzi ľudským a neľudským, svätým a profánym, právom a neprávostou, vinou a nevinou.²⁷

Súdenie

Mnohé obrazy martýrií sprevádza aj obraz súdenia svätca či sväticie. Aj keď súdenie je aktom výkonu práva, legálna rovina zobrazených procesov autorov le-

giend príliš nezaujímala. Právny kontext zobrazených prípadov patril vo väčšine prípadov pohanskému svetu, ktorého legitimitu kresťanskí spisovatelia hodnotili z novej, kritickej perspektívy. Z teologického hľadiska obrazy akcentujú podobnosť súdenia martýrov procesu, ktorý predchádzal Ježišovým pašiam. Popri tejto hlavnej myšlienkovej línií obrazy aj legendy rozvíjali ďalšie motívy, napríklad konfrontáciu svätých panien s eroticky motivovanými návrhmi. Tieto ponuky sú pre martýru neprijateľné. Ak si mladá žena ako typická svätá panna zvolila Krista za svojho nebeského ženicha, t'ažko sa môže odovzdať bežnému smrtelníkovi. Ak sa presvedčila o pravde kresťanskej viery, t'ažko sa môže vrátiť k uctievaniu idолов. Analýza malieb, venovaných tejto tematike, preto stojí pred širokým komplexom otázok. Napríklad: aké kultúrne normy, modely a predstavy obrazy reprezentovali, s akými hodnoteniami sa spájali? Akým spôsobom sa inscenovalo konanie postáv? Akú úlohu zohrávalo telo a telesnosť?

Súdenie svätca či sväticie sa obvykle modelovalo podľa súdenia Krista, opísaného v evanjeliách a stvárneneho v početných obrazových cykloch. Používanie rovnakých motívov a kompozičných schém motivovalo hlavne úsilie o vyjadrenie svätosti. V najobvyklejšej verzii vizuálnej reprezentácie súdený svätec či sväticie stojí pred hodnostárom, sediacim na tróne. Podobne ako Ježiš, martýr predstavuje morálnu autoritu, založenú na intímnom kontakte s kresťansky pochopenými nebeskými mocnosťami a večnosťou. Legálna moc a autorita (*auctoritas*) vladára kontrastuje s väžnosťou a dôstojnosťou (*gravitas*, resp. *dignitas*) svätca.²⁸ Základný rozdiel medzi oboma charaktermi spočíva vo vysvetlení toho, čo je pravá zbožnosť (*pietas*).

²⁴ KALINA, P.: *Cordium penetrativa. An Essay on Iconoclasm and Image Worship around the Year 1400*. In: *Umění / Art*, 43, 1995, s. 247-257, tu s. 248 a 256: „*imagines sunt magis oculorum ac cordium penetrativa, quia sensus visus primus est cordis nuncius*“; „*nemo tam lapideum cor habet, qui videns hominem violenter ingulare non compaciatur ei*“.

²⁵ RÖSLER, A. (ed.): *Kardinal Johannes Dominicis Erziehungslehre und die übrigen pädagogischen Leistungen Italiens im 15. Jh.* Freiburg i. B. 1894, s. 26 ff. Cit. podľa TAMMEN, S.: Gewalt im Bilde: Ikonographien, Wahrnehmungen, Ästhetisierungen. In: BRAUN, M. – HERBERICH, C. (ed.): *Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationsen*. München 2005, s. 307-339, tu s. 327 a 328.

²⁶ TAMMEN 2005, c. d. (v pozn. 25), s. 328, cituje jeho *Liber de institutis, discipuli et doctrina fratris Bernardini Ordinis minorum* podľa PFISTERER, U.: *Die Kunsliteratur der italienischen Renaissance. Eine Geschichte in Quellen*. Stuttgart 2002, s. 134 ff.

²⁷ Por. BURSCHEL, P.: *Sterben und Unsterblichkeit. Zur Kultur des Martyriums in der frühen Neuzeit*. München 2004, s. 3 a 288, k novému uctievaniu katolíckych martýrov po tridentskom koncile s. 218.

²⁸ Tieto latinské pojmy sa často používali ako synonymá. Pozri BALSDON, J. P. V. D.: *Auctoritas, Dignitas, Otium*. In: *The Classical Quarterly*, 10, 1960, s. 43-50.



1. Paralelné životy svätsice a Krista, nástenné maľby v presbytériu kostola sv. Margity, Šivetice, 2. polovica 13. storočia. Foto: I. Gerát, 1999.

Martýr sa riadi apoštolskou radou, že „*Boha treba viac poslúchať ako ľudi*“ (Sk. 5.29). Najstarší príklad v našom regióne predstavuje šivetický cyklus, venovaný životu sv. Margity Antiochijskej.²⁹ Podobnosť panny ku Kristovi, jej *christoformitas*, je vyjadrená priamou vizuálnou paralelou súdenia svätsice k súdeniu Krista [Obr. 1]. Pozemský vladár je kontrastnou postavou. Jeho motívy môžu byť prirodzené (napríklad fyzická túžba po mladej žene), alebo kultúrne (napríklad snaha presvedčiť súdenú osobu, aby uctievala pohanských bohov). Z kresťanského pohľadu vladár reprezentuje len dočasné moc, pretože nerozumie večným pravdám, definovaným cirkvou. Zo svojho vlastného pohľadu je verným uctievacom iných bohov a hodnôt; tie však nerešpektovali ani hlavní hrdinovia, ani autori legiend a obrazov.

Potieranie pohanských kultov motivovalo aj výjavy boja proti démonom, ktoré sa pravidelne objavujú v obrazových legendách.

Niekedy po roku 1400 namaľovali na severnú stenu kostola sv. Jakuba v Levoči príbeh sv. Doroty.³⁰ V tomto obrazovom cykle sa nachádza aj scéna ničenia pohanského bôžika, zobrazeného ako socha na stĺpe uprostred kompozície [Obr. 2]. Kým svätsica, pohružená do napätého dialógu s vladárom, sa obracia na díváka, z obláčikov v horných rohoch obrazu prilietajú anjeli, aby zničili sochu pohanského boha, podobného diablu. Predpokladom zobrazenej konfrontácie charakterov je nedostatok tolerancie v otázkach viery. Pre Dorotu socha predstavuje objekt poverčivej modloslužby, pre Fabričia stelesňuje náboženstvo, ktoré má brániť. Podobná

²⁹ PROKOPP, M.: *Középkori freskák Gömörben*. Šamorín 2002, s. 12-14; DVOŘÁKOVÁ, V. – KRÁSA, J. – STEJSKAL, K.: *Stredoveká nástenná maľba na Slovensku*. Praha – Bratislava 1978, s. 151-153; TOGNER, M.: *Stredoveká nástenná maľba v Gemeri*. Bratislava 1989, s. 185-186; TÓTH, M.: *Az Árpád-kori falsfestészet*. Budapest 1974, s. 85-88, 238-239.

³⁰ Pozri BURAN, D.: *Studien zur Wandmalerei um 1400 in der Slowakei. Die Pfarrkirche St. Jakob in Leutschau und die Pfarrkirche St. Franziskus Seraphicus in Poníky*. Weimar 2002, s. 70-86.



2. Ničenie modly, scéna z legendy sv. Doroty, nástenná maľba v kostole sv. Jakuba, Levoča, 1. štvrtina 15. storočia. Foto: ÚDU SAV, P. Breier, 2007.



3. Ničenie modly, scéna z legendy sv. Barbory, tabuľová maľba z oltára sv. Barbory, kostol Nanebovzatia Panny Márie, Banská Bystrica, 1509. Foto: ÚDU SAV, T. Leixnerová, 1986.

kompozícia vhodne ilustruje kresťanský názor, podľa ktorého majú byť idoly zničené, lebo ich uctievanie je urážkou pre jediného pravého Boha, Ježiša Krista. Scény ničenia pohanských sôch a svätín vyjadrovali po mnohé storočia kresťanské pohrdanie staršími náboženstvami. Právne a ideologické východiská deštruktívnych akcií voči idolom siahajú späť k druhému prikázaniu dekalógu: „Neurobíš si modlu, ani nijakú podobu tobó, čo je hore na nebi, dolu na zemi alebo vo vode pod zemou! Nebudeš sa im klaňať, ani ich uctievať!“ (Ex. 20,4-5) Túto vetu uviedol do kresťanského kontextu Tertulián, podľa ktorého je

idolatria „hlavným zločinom ľudského pokolenia“.³¹ Obraz svätca či sväťice, ktorí ničia idoly, znamenal z tohto pohľadu paradoxný obrat právneho stavu: v očiach kresťanov nie je zločincom súdený, ale jeho sudca. V spoločnosti, založenej na viere, nemohol tento typ scény nikdy stratíť svoj význam.

Banskobystrický obraz z raného 16. storočia [Obr. 3] predstavuje humanistickejšiu verziu rovnakej témy, lebo vynecháva zásah nadprirodzených sôl a pridáva ďalšiu historickú rovinu interpretácie.³² Samotná svätička sa rozháňa kladivom, aby zničila sochu bôžika, ktorý stojí ako obvykle na stípe. Heroizmus

³¹ Podľa DOUZINAS, C.: The Legality of the Image. In: *The Modern Law Review*, 63, 2000, s. 813-830, tu s. 814.

³² Por. ŠUGÁR, M.: Náčrt ikonografie oltára sv. Barbory vo farskom kostole Nanebovzatia Panny Márie v Banskej Bys-

jej činu podčiarkuje aj obraz v obraze, predstavujúci starozákonný prototyp ženskej hrdinky – Juditu, ktorá stála Holoferna.

Prípad sv. Barbory inak predstavoval stredovekým kresťanom netolerantný prístup obhajcov nekresťanských náboženstiev ako vlastnú príčinu martíria sväticie.³³ Ked'že touto netolerantnou osobou bol Barborin otec, netolerancia spôsobila rodinnú tragédiu. Takáto podoba príbehu si vyžiadala modifikáciu obvyklého obrazu diskusie s mocnárom, resp. súdenia do inej podoby. Tabuľová maľba z Jazernice (1517) predstavuje zdanivo nevinnú diskusiu sväticie s otcom pred stavbou poschodového domu. Podľa legendy išlo o vežu, na ktorú nechala sväticie umiestniť tri okná ako symbol Svätej Trojice. Za rozporom sväticie s otcom v otázkach viery možno počuť Ježišove slová: „Ak niekto prichádza ku mne a nemá v nenávisti svojho otca, matku, ženu, deti, bratov, sestry, ba aj svoj život, nemôže byť mojím učenikom.“ (Luk. 14.26) Opis konfliktu medzi otcom a dcérou mohol pôvodne slúžiť ako emocionálne pôsobivá výzva k opusteniu tradičného náboženstva v prospech kresťanstva. Jeho obraz v tradične kresťanskej spoľočnosti posúval dôraz od výzvy k opusteniu vlastných kultúrnych koreňov smerom k radikálnemu príkladu obrany kresťanského učenia.

V obrazoch svätic, odolávajúcich lákavým ponukám vladárov v mene vernosti svojmu nebeskému ženichovi pribúdali ďalšie motívy a detaily. Na tabuľovej maľbe retabula sv. Žofie zo Sásovej (okolo 1440) [Obr. 4] stojí sväticie pred vladárom Deciom, pričom ju dvaja muži bičujú hnedými metličkami.³⁴ Na polonahom tele sväticie vidno stopy mučenia, podobné Kristovi po bičovaní. K obvyklému zdôrazneniu podobnosti mučeníčky a Krista sa pridáva



4. Bičovanie sväticie, tabuľová maľba z oltára sv. Žofie zo Sásovej, dnes Stredoslovenské múzeum, Banská Bystrica, okolo 1440. Foto: I. Gerát, 1999.

ďalší význam: k sväticie zozadu pristupuje starsí plešatý muž s hnedou bradou, ktorý má nielen chlippý pohľad, ale sa priam obáluje sukňou sväticie. Psychologické napätie scény tak dostáva určitý sexuálny podtón, ktorý má špeciálny význam práve v príbehu

trici. In: KUBÍK, V. (ed.): *Doba Jagellonská v zemích české koruny (1417 – 1526)*. České Budějovice 2006, s. 329-346. Por. aj CIDLINSKÁ, L.: Oltár sv. Barbory v Banskej Bystrici z dielne Pavla z Levoče. In: *Arte*, 20, 1987, č. 2, s. 41-53.

³³ V umení strednej Európe ho najviac preslávilo vroclavské retabulum. Pozri LABUDA, A.: *Wrocławski ołtarz św. Barbary i jego twórcy*. Poznań 1984.

³⁴ MAŁKIEWICZ, H.: O późnośredniowiecznej ikonografii i kulcie św. Zofii z trzema córkami w Małopolsce. In: *Folia historiae artium*, 26, 1990, s. 27-70, tu s. 63, identifikuje sväticie na krídlach ako ranú formu zobrazenia sv. Žofie, resp. pri

bičovaní jej dcéry Fides. K tradičnej identifikácii postavy ako Agáty pozri RADOCSAY 1955, c. d. (v pozn. 9), s. 461; a CIDLINSKÁ 1989, c. d. (v pozn. 9), s. 72. STINTZI, P.: Sophia mit ihren drei Töchtern Fides, Spes und Caritas (Pistis, Elpis und Agape) von Rom. In: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Zv. 6. Ed. W. BRAUNFELS. Rom – Freiburg i. B. – Basel – Wien 1974, stl. 382-384, číta jednotlivé obrazy ako martíriá dcér sv. Žofie. Pri scénach predvádzajúcich ženské telo však vzniká problém s vekom, lebo dcéry mali podľa legendy 9, 10 a 12 rokov. Por. SAXER, V.: Sophia v. Rom. In: *Lexikon für Theologie und Kirche*. Zv. 9. Ed. W. KASPER. Freiburg i. B. 2000, stl. 733-734.



5. Súdenie pápeža Sixta II., tabuľová maľba z oltára sv. Vavrinca, kostol sv. Vavrinca, Hrabušice, okolo 1510 – 1520. Foto: I. Gerát, 1999.

sv. Agáty, s ktorou zvykli ženu identifikovať'. Porovnanie s Agátou má zmysel, aj keď išlo o sv. Žofiu, lebo v tomto prípade sa jej legenda skladala zo starších hagiografických topoi. Agáta si podľa legendy dokázala uchovať svoje panenstvo aj napriek tomu, že konzul Quintilianus ju poslal do bordelu, kde ju mala okrem mučenia priviesť k povoľnosti aj skúsená prostitútka Afrodisia.³⁵ Sásovský obraz predstavuje polonahé ženské telo, zraňované nielen údermi bičov, ale aj chlipnými pohľadmi a pohybmi mužov. Téma panenstva v ňom zaznieva s osobitnou naliehavosťou. Podobná interpretácia nie je len modernou projekciou. Už zo začiatku 15. storočia existujú doklady o tom, že obrazy svätíc mohli vzbudzovať fyzické túžby. Roku 1417 radikálny husitský kritik obrazov

³⁵ CARRASCO, M. E.: An Early Illustrated Manuscript of the Passion of St. Agatha (Paris, Bibl. Nat., Ms. Lat. 5594). In: *Gesta*, 24, 1985, s. 19-32.

³⁶ „... ex visione pulchrorum virginum... venit talibus solum amor carnalis ad sanctos...“ – KALINA 1995, c. d. (v pozn. 24), s. 254.

³⁷ Téme sa venovali aj divadelné hry. – JEFFERIS, S.: “The Saint Catherine Legend” of the Legenda Aurea, traced through its

Jakoubek ze Stříbra v stopách Mikuláša z Drážďan a Jána Husa zdôrazňoval, že „*pohľad na krásne panny môže vzbudzovať čisto telesnú lásku k sväticiam*“.³⁶

Iné akcenty sa objavujú v obrazoch súdenia Kataríny Alexandrijskej.³⁷ Mladá princezná dokázala presvedčiť filozofov, najatých cisárom Maxentiom. Katarínu dišputu u nás zobrazili napríklad na oltároch z Levoče (1469), Turian (pred 1500) a Bardejova (1510). Tieto kompozície sú riešené rôzne: v Levoči stojí argumentujúca Katarína pod anjelom – symbolom inšpirácie – na ľavom okraji obrazu, oproti skupinke učencov; v Turanoch učenci stoja po stranach jej trónu, v Bardejove zasa vytvárajú spodnú časť polkruhovej kompozície, ktorej vrchol tvorí hlava svätie. V každej z týchto kompozícií patrí Kataríne dominantné postavenie, obrazovo zdôrazňujúce jej prevahu nad učencami. Význam tejto tematiky pre predstavivost' ľudí neskorého stredoveku vystihuje fakt, že aj Ján Hus, kritický a učený náboženský reformátor, sa krátko pred svojím vlastným upálením na kostnickom koncile odvolával práve na príklad Katarínej vytrvalosti v dišpute s učencami: „*Tak by aj svätá Katarína mohla odvolať svoju vieri a pravdu Ježiša Krista iba preto, že jej oponovalo nejakých päťdesiat mudrov*.“³⁸

Ďalší okruh významov, ktorý mohla pripomínať kompozícia súdenia predstavuje príbeh sv. Vavrinca, zobrazený v Hrabušiciach (okolo 1510 – 1520). Pred cisárom privádzajú dvaja muži pápeža v brokátovom rúchu s tiarou na hlave a so svätožiarou [Obr. 5]. Pápež Sixtus II. podľa *Zlatej legendy* pri svojom zajatí inštruoval Vavrinca, aby rozdal cirkevné poklady chudobným a tak ich zachránil pred konfiškáciou. Pápežov pokyn sa stáva originálnym vedľajším motívom scény súdenia: mladý svätec v skvostnej brokátovej dalmatike stojí kúsok za argumentujúcim cisárom a pozorne načúva. Význam motívu potvrzuje nasledujúca kompozícia rozdávania pokladov, ktorá vyzerá skôr ako kázeň Vavrinca, obklopeného

German Translations and other German Versions in Prose, Verse, and as a Play. In: DUNN-LARDEAU, B.: *Legenda Aurea. Sept siècles de diffusion*. Montréal 1986, s. 253-265, tu s. 257.

³⁸ Jeho list z 26. júna 1415 cituje THOMAS, A.: *Anne's Bohemia. Czech Literature and Society, 1310 – 1420*. Minneapolis 1998, s. 145.

množstvom chudobných a chorých poslucháčov. Oproti tomu bardejovský obraz rovnakej témy vyzerá ako rozdávanie almužny. V obidvoch prípadoch znázornili príbeh svätcu, pomáhajúceho zajatému pápežovi spôsobom, ktorý napokon vedie k jeho vlastnému odsúdeniu. Podľa legendy svätec pri výslchu pred cisárom vyhlásil, že práve chudobný a chorí sú ozajstným pokladom Cirkvi.³⁹ V tejto interpretácii sa slovo „poklad“ posúva od doslovného k metaforickému významu. Skrytým významovým podtónom obidvoch obrazov ostáva zdôraznenie práva cirkvi na svoj majetok, jasne cielená odpoveď na znepokojujúcu otázku obdobia nastupujúcej reformácie.

Mocnári sa pokúšali zlomiť vôleu súdených svätcov a svätic aj väznením. Väznenie sv. Margity nájdeme už v šivetickom cykle. Svätica vychádza z vežovitého väzenia a stáva sa terčom výsmechu. V levočskom cykle sv. Dorotu opakovane privádza do žalára muž so zdvihnutým kyjakom. Hrubé gestá muža kontrastujú s jemným a nežným pohybom rúk svättice, zobrazeným s novou citlivosťou pre psychologické významy telesného prejavu postáv. Sv. Dorota kľačí s prekríženými rukami, mučitelia ju t'ahajú za vlasy a bijú palicami. Výsledná kompozícia pripomína ponížovanie Krista.

Jeden z ďalších obrazov levočského cyklu sa zameriava na zázračnú útechu, ktorú uväznenej poskytla Kristova návšteva. Dorota pred členitou architektúrou väzenia viedie osamelý dialóg s Kristom. Podobnú tému znázornili aj na spišskosobotskom oltári sv. Juraja [Obr. 6]. Kristus stojí na schodoch jednoduchého väzenia a žehná svätcovi, sediacemu vo vnútri.⁴⁰ Krvavé stopy po mučení na Jurajovom tele zdôrazňujú potrebu útechy. Na moderného diváka, zvyknutého rešpektovať logiku prirodzených súvislostí, pôsobí prekvapujúco, že dvere v obidvoch prípadoch sú otvorené. Je zrejmé, že cielom maliarov nebolo zobraziť reálnu situáciu uväznenia. Mysleli skôr na duchovnú útechu väznených. Namiesto alego-



6. Kristus navštievia sv. Juraja vo väzení, tabuľová maľba z oltára sv. Juraja, kostol sv. Juraja, Spišská Sobota, 1517. Foto: I. Gerát, 1999.

rickej postavy filozofie, známej z Boethiovej *Filozofie utešiteľky*, vystupuje Ježiš, ktorý vyzerá ako obyčajný návštevník alebo pútnik. Vizuálne jeho mimoriadny status označuje svätožiara a žehnajúce gesto. Nábožensko-symbolické významy scény prevažujú nad filozoficko-alegorickými. Symbolický zmysel tichého stretnutia martýrov s Kristom sa vizuálne vyjadruje tesným spojením Ježiša s bránou, ktorá viedie ku slobode (por. Jn. 10,9: „Ja som brána. Kto vjede cez mňa, bude spasený; bude vchádzat a vychádzat a nájde pastvu.“).⁴¹

³⁹ VORAGINE, J. de: *Legenda aurea*. Praha 1998, s. 218.

⁴⁰ FAJT, J. – SUCKALE, R.: Hlavný oltár sv. Juraja v Spišskej Sobote. In: BURAN, D. (ed.): *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Gotika*. Bratislava 2003, s. 753-755; GERÁT, I.: The Afterlife of the Stoss Style and Its Contexts – the High Altar of St George in Spišská Sobota. In: *Wokół Wita Stwosza*.

Kraków 2006, s. 295-303; RICHES, S.: *St George. Hero, Martyr and Myth*. Stroud 2000, s. 36-67.

⁴¹ Por. PANOFSKY, E.: Suger, opat ze Saint-Denis. In: *Skutky opata Sugera*. Praha 2003, s. 8-51, tu s. 34; SCHLINK, W.: *Der Beau-Dieu von Amiens. Das Christusbild der gotischen Kathedrale*. Frankfurt a. M. – Leipzig 1991, s. 13.

Utešujúcu návštevu vo väzení zobrazovali aj stredoveké cykly skutkov milosrdensťa.⁴² Podobne vyznieva levočský obraz sv. Doroty, ktorá vo väzení presvedča svoje sestry, aby neodpadli od kresťanského vyznania napriek hrozbe smrti. Dôraz leží na motíve knihy, predstavujúcej kresťanskú doktrínu. Iné akcenty spája s návštevou vo väzení obraz levočského oltára sv. Petra a Pavla (pred 1500). Na obloku cely je položené jedlo. Pavol prikladá ruky k Petrovým ústam, akoby ich chcel otvorit'. Podľa legendy vládca Antiochie Teofilus dal Petra zatvoriť do žalára a držal ho o hlade. Ked' mu Pavol priniesol jedlo, Peter už nevedel ani otvorit' ústa.⁴³

Legenda sv. Margity spája s uväznením martýrky významovo protikladnú a dejovo dramatickejšiu udalosť: návštevu útočiacim drakom.⁴⁴ Na mlyniskom oltári (1515 – 1520) stojí mladá žena pokojne, aj keď mohutná obluda už hryzie do jej šiat a chystá sa zadrapiť do jej nohy labou s veľkými pazúrmi. Veľký kríž v ruke sväticie odkazuje na znamenie kríža, ktoré bolo podľa legendy dostatočne silné, aby príšeru zničilo.

Mučenie

V spôsobe zobrazenia mučenia svätcov sa prejavili rôzne predstavy umelcov o psychickom prežívaní utrpenia – od spiritualistickej povznesenosťi nad pominuteľné hrôzy tohto sveta až po obraz prirodzeného ľudského utrpenia. Časté opakovanie scén mučenia provokuje aj otázku motivácií objednávateľov: čo chceli dosiahnuť obrazmi krutého týrania?

Cesta k odpovedi na túto otázku viedie opäť cez analýzu zachovaných vizuálnych prameňov a textov, ktoré nás informujú o významoch zobrazeného.

⁴² Por. BÜHREN, R. van: *Die Werke der Barmherzigkeit in der Kunst des 12. – 18. Jahrhunderts*. Hildesheim 1998; najnovšie BOTANA, F.: *The Works of Mercy in Italian Medieval Art (c. 1050 – c. 1400)*. Turnhout 2011. K situácii na Slovensku pozri KRÁSA, J.: Levočské morality. In: VÁROSS, M. (ed.): *Zo starších výtvarných dejín Slovenska*. Bratislava 1965, s. 245-264; BURAN 2002, c. d. (v pozn. 30), s. 43-70.

⁴³ K oltáru (1490 – 1500) pozri RADOCSAY 1955, c. d. (v pozn. 9), s. 375-376. Táto téma mohla byť v Uhorsku známa už z tzv. Anjouovského legendária (Cod. Vat. Lat. 8541, fol. 9r, okolo 1330). Por. LEVARDY, F. (ed.): *Magyar Anjou Legen-*

V textoch legiend sa mučenie chápe ako posledná možnosť vladára presadiť svoju moc aj v náboženskej sfére. Mučenie využíva, aby zlomil vôleu svojej obete, keď už neuspel s výhodnou ponukou alebo intelektuálnou argumentáciou.⁴⁵ Mučená osoba ostáva verná svojej pravde. Vladár ju môže zničiť fyzicky, ale na kultúrny systém, v rámci ktorého jej konanie nadobúda zmysel, nemá žiadnen dosah. V reprezentácii mučenia možno rozlísiť dve fázy: najskôr vladár ešte verí vo svoj úspech, neskôr už chápe, že neuspeje, a tak sa mučenie mení z prostriedku presvedčania na nástroj pomsty, resp. na odstrašujúci príklad.⁴⁶ Obrazy mučenia podobne ako obrazy súdenia predvádzajú príjmenšom v prvej fáze dejá inscenovaný súboj o pravdu. Svätec alebo svätica, reprezentujúci kresťanskú verziu pravdy, sa stretávajú s mocným mužom (múciteľom nikdy nie je žena), ktorý je navyše bezohľadne krutý a brutálny. V zmesi jeho motívov sa neraz objavuje túžba po sväticu ako žene. Analýza obrazov sa musí zameriť hlavne na otázku akými prostriedkami, akými motívmi a formami malia vyjadriť hodnotový súboj, ktorý je podstatou zobrazeného dejá. Je z jeho diela zrejmé zameranie na ideovo rozhodujúce hodnoty, alebo odvádzia pozornosť iným smerom? K akým náhladom a ako viedie divákovo vnímanie? Ako sa vo formách zobrazenia jednotlivých postáv a motívov prejavuje ich hodnotenie?

Týranie na mučidlách

Už v šiveticej rotunde sv. Margity zobrazili mučenie, ktorým sa Olibrius usiloval zlomiť vôleu a vieru sväticie. Margita najskôr vzbudila erotickú túžbu vladára, no keď Olibrius zistil, že jeho súkromné emócie a potreby ostatné neuspokojené, Margitine telo sa

dárium. Budapest 1973, s. 27; SZAKÁCS, B. Zs.: *A Magyar Anjou Legendárium képi rendszerei*. Budapest 2006, s. 230.

⁴⁴ VORAGINE, c. d. (v pozn. 39), s. 190.

⁴⁵ SCHIRRMEISTER, A.: Folter und Heiligung in der Legenda Aurea. In: BURSCHEL – DISTELRATH – LEMBKE 2000, c. d. (v pozn. 2), s. 133-149, tu s. 137.

⁴⁶ BOUREAU, A.: *La Légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine († 1298)*. Paris 1984, s. 116.

zmenilo na predmet mučenia, podriadený verejnej autorite svetskej moci. Sexuálna túžba sa zmenila na túžbu mocensky kontrolovať duchovnú vieru a praktiky.⁴⁷ Sväticu mučia pripievnenu na drevené lešenie tvorené dvomi do zeme zatlčenými kolmi a horným priečnym trámom [Obr. 7]. Na jej rukách pribitých k bočným kolom vidno krvavé škvurny, pripomínajúce Kristove stigmy. Držanie rúk mučenej (nie celkom nepodobné pozícii oranta) môže odka-zovať aj na pozíciu ukrižovaného Krista (aj v obraze na rovnakej stene v Šiveticiach má Ukrižovaný podobne pokrčené ruky). Popri odkaze na Margitinu *christoformitas* bola dobre čitateľná aj ženskost' svätice. Jej dlhé hnedé vlasy, omotané okolo horného trámu, sú jedinečným poetickým ozvláštnením scény, ktoré ostalo bez nasledovníkov. Individuálny nápad tvorca sa však uplatňuje v tradičnom rámci.

Základná kompozičná schéma scény mučenia bola v čase vzniku šivetického obrazu dobre známa. V strednej Európe sa objavila najneskôr okolo roku 900 v živote sv. Barula.⁴⁸ Samotnú Margitu podobne týrajú v obrazе, ktorý vznikol vo Fulde okolo roku 970.⁴⁹ Podobné kompozície zavesenia na mučidlach sa nájdú v ilumináciách Štuttgartského pasionálu z 12. storočia.⁵⁰ O prežívaní tejto tradície v 13. sto-ročí svedčí aj vitráž v dolnorakúskom Ardaggeri, kde Margitino vyvesené telo trhajú hákmi dvaja mučite-lia.⁵¹ Aj v nasledujúcich storočiach na Slovensku – na-príklad v levočskom cykle sv. Doroty a v početných tabuľových maľbách – sa táto kompozičná schéma pravidelne využívala. Jej mimoriadna obľúbenosť



7. Mučenie svätice, nástenná maľba v presbytériu kostola sv. Margity, Šivetice, 2. polovica 13. storočia. Foto: I. Gerát, 1999.

možno vyplynula z toho, že dobre vyjadruje podstatu týrania. Mučená osoba je priviazaná, takže je jasné, že nemala príležitosť bojovať. Mučené telo prestáva vyjadrovať vlastnú vôľu osoby, pretože sa postupne

Middle Ages. Sight, Spectacle, and Scopic Economy. Philadelphia 2001, s. 103-104.

⁴⁷ FROMER, J. E.: *Spectators of Martyrdom. Corporeality and Sexuality in the Liflade ant te Passiun of Seinte Margarete.* In: CHEWNING, S. M. (ed.): *Intersections of Sexuality and the Divine in Medieval Culture. The Word Made Flesh.* Aldershot – Burlington 2005, s. 89-106, tu s. 96-97.

⁴⁸ Bern, Burgerbibliothek, Cod. 264, s. 137. Dielo vzniklo v Reichenau okolo r. 900. Pozri HAHN, C.: *Portrayed on the Heart. Narrative Effect in Pictorial Lives of Saints from the Tenth through the Thirteenth Century.* Berkeley – Los Angeles – London 2001, obr. 1.

⁴⁹ Hannover, Niedersächsische Landesbibliothek, Ms. I. 189, fol. 28v. Pozri HAHN, C.: *Kommentarband zu Passio Killiani/Ps. Theotimus, Passio Margaretae/Orationes. Vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex Ms. I. 189 aus dem Besitz der Niedersächsischen Landesbibliothek Hannover.* Graz 1988.

⁵⁰ Por. BOECKLER, A.: *Das Stuttgarter Passionale.* Augsburg 1923, obr. 12; CAVINESS, M. H.: *Visualizing Women in the*

⁵¹ Pozri FILLITZ, H. (ed.): *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Früh- und Hochmittelalter.* München – New York 1998, s. 127, 447-449 (E. LANC, so staršou literatúrou). Ako kuriozitu možno spomenúť, že podobná kompozičná schéma sa uplatnila aj zobrazení kameňovania zlodeja koní v živote sv. Liudgera (okolo 1100). Por. FREISE, E. (ed.): *Vita Sancti Liutgeri. Faksimile-Ausgabe der Ms. theolog. lat. fol. 323 der Staatsbibliothek zu Berlin.* Graz 1999, fol. 13v. Vizuálne riešenie scény pripomína martýrium. Por. KLÖSSEL, B.: *Bildausstattung, Bildprogramm und Bildgestaltung der Vita secunda Sancti Liutgeri.* In: Ibidem, zv. 2, s. 85-111, tu s. 96. Kameňovaný zlodej Buddo je priviazaný na 2 koly s roztahnutými rukami a nohami; z úst mu vychádza homunculus predstavujúci jeho dušu, ktorú preberá Kristus, skláňajúci sa z neba. Svätca, ktorý ukameňovaného napokon zachránil, v iluminácii vôbec nevidno.



8. Mučenie sv. Žofie, tabuľová maľba z oltára sv. Žofie zo Sásovej, dnes Stredoslovenské múzeum, Banská Bystrica, okolo 1440. Foto: I. Gerát, 1999.

stáva obetou zásahov iných osôb, ktoré nad ním majú moc. Z pozemského hľadiska znamená takáto situácia pre mučeného totálne poníženie, likvidáciu a prehru. Kresťanská interpretácia kladie dôraz na zmyslovo nevnímateľné významy situácie – prehru interpretuje ako víťazstvo.

Telo, týrané na mučidlách, je dobre viditeľné, priam vystavené v centre kompozície, takže okamžite upúta pozornosť diváka. Adresuje mu mnohostranné emocionálne posolstvo: vyzýva k osobnej obeti, vyvoláva súcit, možno aj erotické asociácie. Je

⁵² CARLSON, M.: Spectator Responses to an Image of Violence. In: DUBRUCK, E. – EVEN, Y. (ed.): *Violence in Fifteenth-Century Text and Image* (=Fifteenth Century Studies, 27). Rochester 2002, s. 7-20, tu s. 15.

⁵³ CAVINESS 2001, c. d. (v pozn. 50), s. 93: „cathartic power“.

zrejmé, že pri uvažovaní o reakcii divákov na obraz mučeného tela treba rátat s viacerými možnosťami vysvetlenia, od dištancovaného prístupu k telu ako objektu, cez dialóg až po sebaidentifikáciu.⁵² Okrem moderných pojmov sa pri interpretácii týchto obrazov môže zmysluplnie uplatniť aj tradičný pojem katarzie.⁵³ Očistenie afektov prostredníctvom strachu a súčitu sa týmto pojmom označovalo už od čias Aristotela, takže podobné úvahy sú menej podozrivé z anachronizmu, než spätné projekcie moderných konceptí.⁵⁴

Diváci v rámci obrazu neraz patria k mučiteľom, takže ich reprezentácia predvádzajú opak vzorovej reakcie či svedectva, ktorých nositeľmi spravidla bývajú asistenčné figúry. Zobrazovanie tyranov otvorilo maliarom aj možnosti vyjadriť svoj skeptický pohľad na ľudskú povahu. Pritom mohli nadobudnúť dôležitú úlohu detaily. Jeden z Margitiných mučiteľov v Šiveticiach má na hlave špicatý klobúk, ktorý v stredovekých obrazoch obvykle označoval Židov. Zmysel tohto motívu môže súvisieť s myšlienkom sv. Augustína, podľa ktorého „*krutost' je prirodzeným stavom tých, ktorí ešte nedosiabali milosť*“ – napríklad pohanov a Židov.⁵⁵ Detail obrazu pripomína diskurz stredovekého antisemitizmu, ktorý mohol dielu v určitej situácii dodat reálny politický význam. Tieto významy nevymizli ani v 13. storočí, aj keď Tomáš Akvinský posunul význam pojmu krutost' do psychologickej roviny a na označovanie podobných vonkajškových prejavov navrhol používať termín nespravodlivosť'. Práve v neskorom stredoveku sa obraz krutosti začal využívať na politickú, sociálnu či náboženskú manipuláciu, na delegitimizáciu tých, čo sa odlišovali od pravoverných kresťanov.⁵⁶

Popri politických významoch prichádza opäť k slovu aj zobrazenie telesného prejavu postáv. Krídlo retabula sásovského oltára sv. Žofie predstavuje základnú kompozíciu týrania na mučidlách v upravenej podobe [Obr. 8]. Sväticu s veľkými krvavými ra-

⁵⁴ Por. diskusiu o produktivite anachronizmov v dejinách umenia – DIDI-HUBERMANN, G.: *Pred časom. Dejiny umenia a anachronizmus obrazov*. Bratislava 2006.

⁵⁵ Por. napr. *De civitate Dei*, 2:18, 3:15; BARAZ, D.: *Medieval Cruelty: Changing Perceptions. Late Antiquity to the Early Modern Period*. Ithaca 2003, s. 16.

⁵⁶ BARAZ 2003, c. d. (v pozn. 55), s. 20-23, 179.

nami po odstránených prsníkoch zavesili na mučidlá dolu hlavou.⁵⁷ Dvaja mučitelia jej zarezávajú do odhalených nôh. Svätica znáša drastické mučenie s pojkným výrazom a zopätými rukami. Mnohí mučení martýri si na obrazoch zachovávajú pokojný výraz, motivovaný hlbokou vierou v definitívne víťazstvo nad smrťou. Už Tertulián vo svojom slávnom príhovore k martýrom prisľúbil, že telo nebude trpieť ani počas mučenia, ak bude duch prebývať v nebi.⁵⁸ Podľa Tomáša Akvinského znášajú svätcí bolest' preto, že do ich tiel prúdi utešujúca *visio beatifica*.⁵⁹ Podobné úvahy do istej miery protirečia poznámke Gregora Veľkého, parafrázovej Brunom z Querfurtu: „... keby smrť nebola spojená so žiadnym utrpením... nebola by sláva mučeníkov tak veľká.“⁶⁰

Dobové vnímanie a interpretáciu mučeného tela pomáha pochopíť vizuálna analýza obrazu, hlavne jeho porovnanie s inými dielami, venovanými podobnej problematike.

Starostlivo vykalkulované inscenovanie nahoty martýrok pomocou závojov a bedrových rúšok sa zdá byť príznačnou črtou umenia 15. storočia.⁶¹ Viacero autorov vyjadriло názor, že v mysli divákov sa miešala kresťanská interpretácia príbehu mučeného nahého tela s inými prístupmi. Scény mučenia určite neslúžili len na predvádzanie odhaleného ženského tela. Maľby hrabušického oltára sv. Vavrinca a spišskosobotského oltára sv. Juraja zobrazujú mužské telo [Obr. 9]. Obaja svätcí sú vyzlečení od pása nahor, a majú aj holé nohy. Niektoré autorky a autori v súvislosti s podobnými obrazmi vyzdvihujú možné erotické asociácie rôzneho druhu. V radikálnejších verziach dokonca hovoria o „náboženskej pornografii“ či „sadoerotických predstaveniach“.⁶² Podobné termíny



9. Mučenie sv. Juraja na mučidlách, tabuľová maľba z oltára sv. Juraja, kostol sv. Juraja, Spišská Sobota, 1517. Foto: I. Gerát, 1999.

pochádzajú z teórií a senzibility našej doby. Vnímanie nahoty je kultúrne kódované, takže závisí aj od situácie, v ktorej sa nahota prejavuje.⁶³ Je otázne, nakoľko prichádzali erotické asociácie do úvahy v dobovej situácii vnímania obrazov, ktorá cielene

⁵⁷ MAŁKIEWICZ 1990, c. d. (v pozn. 34), s. 63, identifikovala príbeh ako štvrté a piate martyrium sv. Žofie. K prameňom príbehu ibidem, s. 54-60. Ani táto identifikácia nevylučuje nekritické prevzatie hagiografického toposu napríklad z legendy sv. Agáty.

⁵⁸ „Nihil crus sentit in nervo, cum animus in caelo est.“ – TERTULLIANUS: *Ad martyras*, II, 10. Por. TERTULLIANUS: Povzbuzení mučeníkům. *Ad martyras*. Ed. P. KITZLER. In: *Theologický sborník*, 4, 2002, s. 55-62.

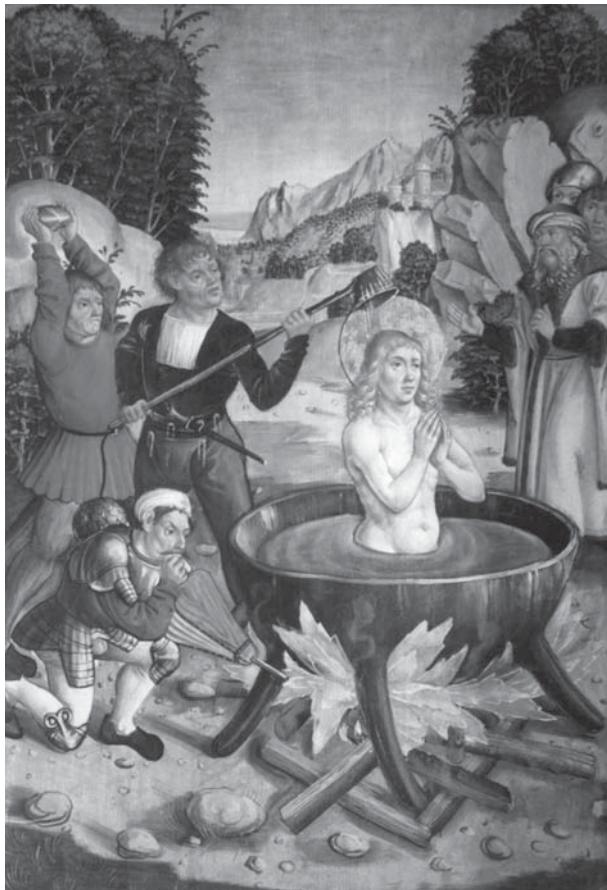
⁵⁹ TAMMEN 2005, c. d. (v pozn. 25), s. 317. Príslušné miesta *Summa Theologica* cituje BYNUM, C. W.: *Resurrection of the Body in Western Christianity, 200 – 1336*. New York 1995, s. 310, pozn. 116.

⁶⁰ „... si esset nulla mortis molestia... non esset tanta martyrum gloria...“ – BRUNO Z QUERFURTU: *Život svätého Vojtecha. Legenda Nascitur purpureus flos*. Praha 1996, s. 122.

⁶¹ TAMMEN 2005, c. d. (v pozn. 25), s. 325.

⁶² MILES, M. R.: *Carnal Knowing. Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*. New York 1991, s. 156: „religious pornography“; CAVINESS 2001, c. d. (v pozn. 50), s. 84-124: „sado-erotic spectacles“. Por. aj MILLS, R.: “For They Know Not What They Do”. *Violence in Medieval Passion Iconography*. In: DUBRUCK – EVEN 2002, c. d. (v pozn. 52), s. 200-216, tu s. 205-208.

⁶³ JÜTTE, R.: Der anstoßige Körper. Anmerkungen zu einer Semiotik der Nacktheit. In: SCHREINER, K. – SCHNITZLER,



10. Varenie sv. Juraja v kotle s roztaveným olovom, tabuľová maľba z oltára sv. Juraja, kostol sv. Juraja, Spišská Sobota, 1517. Foto: I. Gerát, 1999.

orientovala tvorbu mentálnych obrazov u divákov iným smerom.⁶⁴ Je pravdepodobné, že pod tlakom tejto situácie sa prinajmenšom vedomé zložky ich predstavivosti uberali iným smerom. Ak by obraz u niektorých divákov predsa vzbudzoval túžby, ktoré kultúra ich okolia hodnotila a sankcionovala ako nedovolené, mali dosť dôvodov, aby ich zatajili, možno dokonca aj sami pred sebou. Nedostatok historických svedectiev o podobnom vnímaní obrazov stredovekými divákmami preto možno vysvetľovať alebo tým, že podobný prístup v tejto dobe neexistoval, alebo alternatívne ako dôsledok cenzúry či autocenzúry.

N. (ed.): *Gepeinigt, begebrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*. München 1992, s. 109-129, tu s. 120.

Pre vývoj obrazov mučenia v priebehu 15. storočia je charakteristické aj prehlbovanie obrazového priestoru a rozmnожovanie počtu zobrazených motívov. Na krídle levočského oltára sv. Kataríny (1469) sa záujem o priestor prejavil napríklad vzájomným prekrývaním postáv mučiteľov a cisárovej družiny, priestorovost'ou postavy katana s kliešťami, ktorý sa k mučenícke nakláňa spoza plota, ale i sformovaním spodnej časti mučidiel do podoby akéhosi podstavca ubiehajúceho do hĺbky v akejsi neobratne obrátenej perspektíve. Zvláštnym motívom výjavu je aniel, ktorý prilieta z neba, aby odviazal ruku sväticie od mučidiel.

O dobovom vnímaní podstaty zobrazeného deju môže poskytnúť zaujímavé informácie aj reprezentácia svedkov mučenia. Ich zobrazenie neraz vyjadruje sociálne rozdiely. Na spišskosobotskom obraze mučenia sv. Juraja sa muži v honosnom meštianskom odevе, resp. v módnom rytierskom brnení vyhýbajú osobným fyzickým zásahom do mučenia. Driapanie martýrovho tela kovovými hrabličkami či opaľovanie fakľou prenechávajú najatým sluhom, patriacim očividne do nižších sociálnych vrstiev. Podobné sa dá povedať aj o obraze mučenia sv. Vavrinca v Hrabušiciach: prinajmenšom cisár naľavo a mešťan vpravo sú „iba“ iniciátormi či svedkami, no nie priamymi vykonávateľmi mučenia.

Varenie v kotle a iné spôsoby mučenia

Jurajova obrazová legenda v Spišskej Sobote obsahuje aj ďalšiu scénu, opakovanú v mnohých cykloch. Varenie v kotle s roztaveným olovom podľa legendy svätca osviežilo ako príjemný kúpeľ [Obr. 10]. Podobne koncipované varenie sv. Jána Evanjelistu v oleji zobrazili na krídle levočského hlavného oltára. Kvôli známym dielenským kontaktom vyniká v tomto prípade paralela ešte zreteľnejšie – podobá sa i vedľajší motív mučiteľa, ktorý pomocou nádoby na dlhej palici vylieva horúcu tekutinu na modliaceho sa svätca a aj figúra staršieho bradatého muža medzi okolostojacimi.

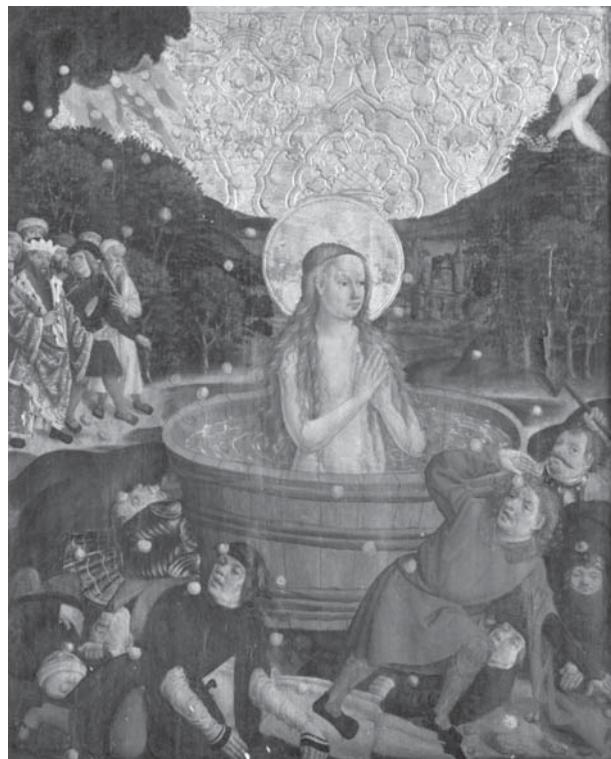
Košická maľba z druhého desaťročia 16. storočia spája varenie Jána Evanjelistu v kotle s utešujúcou

⁶⁴ Por. TAMMEN 2005, c. d. (v pozn. 25), s. 321.

víziou, typickou pre autora Zjavenia. Nečudo, že hlavnou inšpiráciou bola Dürerova ilustrácia k Apokalypse (B 61, 1498).⁶⁵ Celkový tón obrazového rozprávania je však oveľa pokojnejší. Divákovu pozornosť upúta aj zjavenie madony na polmesiaci, spoza ktorej žiaria slnečné lúče, odkazujúce na apokalyptickú ženu odetu slnkom.

Varenie svätej Margity v kotle vidno aj v obrazových legendách svätých panien. Na Spiši ho nájdeme už okolo 1420 v dorotovskom cykle na severnej stene levočského farského kostola, o sto rokov neskôr na mlynickom oltári sv. Margity [Obr. 11]. Porovnanie obidvoch scén vedie k viacerým zaujímavým zisteniam. V obidvoch prípadoch sa v centre kompozície objavuje odhalené telo svätej s dlhými vlasmi. Zopäté ruky vyjadrujú odovzdané pohruženie do modlitby. Koruna, ktorú má na hlave Dorota, nepatrí k realistickým detailom, nezakladá sa na správach o historickom statuse svätej, ale označuje víťazstvo martyry nad utrpením. Mlynický obraz vyjadruje nebeský pôvod martýrskej koruny priamo: prostovlasej Margite prináša korunu biela holubica, symbolizujúca Ducha Svätého. Tento obraz je navyše syntetickou scénou, lebo obsahuje aj motív potrestania mučiteľov kameňmi, padajúcimi z neba. Kamene padajú z ľavej strany, holubica prilieta sprava. Pre punitívny zázrak sa nenájde opora v texte *Zlatej legendy*. Do úvahy prichádza skôr vizuálny zdroj – scéna potrestania Jurajových mučiteľov v Spišskej Sobote.

Iné podoby mučenia zobrazovali zriedkavejšie. Vláčenie sv. Juraja za koňom na Slovensku nájdeme len na jeho spišskosobotskom oltári.⁶⁶ Dlhé plavé kučery svätca sa napriek jeho svätožiare t'ahajú po zemi za ušľachtilou tvárou s ústami otvorenými na spôsob gréckej tragickej masky. Jeho biele rúcho s červeným krížom na prsiach sa pri vlečení mierne zhŕňa pod chrbát, na bruchu ho pridržiavajú svätcove zviazané ruky. Lionello Puppi poukázal vo svojej analýze príbuzného obrazu od Bernarda Martorella na precízne detaily pri zobrazení mučenia, ktoré mali byť inšpirované osobným pozorovaním podobných trestov, stupňujúcich v rámci rituálu verejnej popravy intenzitu výsmechu



11. Varenie sv. Margity v kotle, tabuľová maľba z oltára sv. Margity, kostol sv. Margity, Mlynica, 1515 – 1520. Foto: I. Gerát, 1999.

a poníženia.⁶⁷ Postroj koňa v Spišskej Sobote je jednoduchší ako v parížskom diele a miesto priviazania svätcových nôh prekrýva postava mučiteľa. Menej detailov znamená menej argumentov v prospech tézy o osobnom pozorovaní podobného trestu. Zaujme aj motív ozbrojencov, ktorí údermi kyjakov zvyšujú svätcovo utrpenie. Naturalistické pozorovanie detailov pohybu, brutálnej fyziognómie či náznaku vrhnutého tieňa sa tu kombinuje s nadmernou relatívnou veľkosťou postáv (po druhé poschodie domu). Fyzická veľkosť mužov rozhodne neoznačuje ich duchovnú mohutnosť, ako pri bežnom použití hierarchickej perspektívy v stredoveku. Motivovalo ju skôr úsilie o zlepšenie čitateľnosti oltárneho obrazu, ktorý veriaci vnímali z viacmetrovej vzdialenosťi.

⁶⁵ GLATZ, A. C.: *Gotické umenie z košických zbierok*. Košice 1995, s. 77-79 a obr. 35 na s. 207.

⁶⁶ Podobnú formu mučenia zobrazili na vroclavskom oltári sv. Barbory (1447). – LABUDA 1984, c. d. (v pozn. 33), obr. 14.

⁶⁷ Maliar činný 1427 – 1452, obraz dnes v Louvre. Por. PUPPI, L.: *T torment in Art. Pain, Violence and Martyrdom*. New York 1991, s. 79.

Spišskosobotský cyklus o sv. Jurajovi obsahuje aj scénu zničenia kolies, v ktorých mali svätca lámat'. Maliar si vybral okamih dramatického napäťa: Juraj v krátkom bielom rúchu kľačí so zopätými rukami a s obavami sa pozerá na nástroj mučenia. Ten sa však už začína lámať a na pomoc prilieta i anjel s mečom. Aj pre tento výjav možno nájsť paralelu v živote svätej panny – v obrazových legendách sv. Kataríny. Na levočskom katarínskom oltári nado-budlo zničenie nástroja týrania podobu trestajúceho zázraku. Svätica kľačí v centre obrazu, s rukami prekrízenými na prsiach. Vľavo vidno dolámané kolesá, pod ich troškami mŕtvykh mučiteľov. Anjel s kladivom, ktorý sa vykláňa v ľavom hornom rohu kompozície, pokračuje v rozbijaní mučidla. Cisár a cisárovna pri pravom okraji obrazu prekvapene gestikulujú. Mierne zjednodušenú verziu kompozície (bez anjela) možno vidieť na krídle oltára sv. Kataríny v Turanoch; zrkadlovo obrátené stvárnenie rovnakej témy v Bardejove sa odlišuje mnohými detailmi, napríklad chýba cisársky pár a kolesá rozbijajú kamene, padajúce z neba.

Vynechanie momentu potrestania v spišskosobotskej scéne možno súvisí s tým, že priamo pod ňou samostatne zobrazili vyššie spomínaný punitívny zázrak: nebeský oheň ničí pohanský chrám a spolu s padajúcimi kameňmi trestá mučiteľov.

Mučenie Félixia, Reguly a Exuperantia namaľoval okolo roku 1480 majster apoštolských martýrií.⁶⁸ Po úteku a predvedení pred sudcu proces pokračoval varením v oleji (spoločne všetky tri postavy), lámaním na mučidlách a státim. Obraz lámania vyniká množstvom drastických detailov: dvoch zo svätcov vidíme s polámanými údmi pripútaných ku kolesám, dvihnutým na koloch. Tretí z nich leží tiež skoro celkom nahý s dolámanou pravicou pripútaný k akýmsi rebrinám a s úľakom sleduje katana, ktorý

sa naňho chystá vrhnúť koleso. O povznesenosťi nad utrpením vlastnej popravy sa v tomto len t'ažko dá hovoriť – strach týianej ľudskej bytosti vyznieva s plhou existenciálnou naliehavosťou. Napokon, je takmer isté, že prinajmenšom niektorí martyri prežívali strach zo smrti a utrpenia. Dokazuje to aj opis martýria sv. Vojtecha od Bruna z Querfurtu.⁶⁹ Jeho autor sa o niekoľko rokov sám stal martýrom.

Sv. Ondreja mučili podobným spôsobom ako sv. Erazma: vrážaním ostrých šídiel pod nechty. Na krídle oltára z Liptovského Ondreja Ondrej sedí medzi svojimi troma mučiteľmi podobne ako vysmievany Kristus.⁷⁰ Gesto jeho trpiacich rúk, otočených dlaňami vopred, pripomína ranokresťanského oranta.

Na bardejovskom oltári Panny Márie a sv. Erazma zobrazili pred popravou svätca jeho bičovanie. Kompozícia s vyzlečeným svätcom, pripútaným k stĺpu uprostred, by vyzerala ako bičovanie Krista, nebyť biskupskej mitry na Erazmovej hlave. Uplatnenie všeobecného myšlienkového princípu nasledovania Krista sa viaže so svätcom prostredníctvom individualizačného atribútu.

Popravy

Obraz popravy obvykle naháňa hrôzu. Pre stredo-vekých veriacich však bolo martýrium vyvrcholením kresťanského života aj preto, že pripomína Kris-tove utrpenie a ukrižovanie. Už aj niektorí apoštoli – napríklad sv. Filip – boli popraveni podobne ako Ježiš. U nás o tom svedčí pribíjanie sv. Filipa na kríž, zobrazené na mošovskom oltári sv. Filipa a Jakuba ml. (1518).⁷¹ Práve o pribíjaní na kríž (a nie o ukrižovaní) apoštola rozpráva aj *Zlatá legenda*.⁷²

V *Zlatej legende* sa piše, že sv. Peter „jasal veľkou radosťou“ pri pohľade na svoju ženu, odvádzanú na popravu a pripomína jej Ježišov príklad.⁷³ Apoštol

⁶⁸ Týchto nie príliš známych martýrov – príslušníkov tébskej lécie – popravili po jej porázke na útek u Zúrichu, kde sa aj vytvorilo centrum ich kultu. Por. SCHÜTZ, L.: Felix, Regula und Exuperantius. In: *Lexikon...* c. d. (v pozn. 34), stl. 235. Obrazy boli pôvodne pravdepodobne určené pre košický dóm. Dnes sú v KM Ostrihom (inv. č. 55.51-55.57); tabuľa s prenášaním odtatých vlastných hláv do hrobu vo Viedni, resp. Linzi (ÖNG, inv. č. 1889). Por. CSÉFALVAY, P. (ed.): *Christliches Museum Esztergom*. Szeged 1993, s. 192-195 (J. Végh).

⁶⁹ BRUNO Z QUERFURTU, c. d. (v pozn. 60), s. 114-129.

⁷⁰ R. 1512, dnes MNG Budapešť, inv. č. 53.569. Por. MOJZER, M. (ed.): *A Magyar Nemzeti Galéria régi gyűjteményei*. Budapest 1984, obr. 97 (text J. Végh).

⁷¹ SNM Martin, KH 4977. Por. GLATZ, A. C.: *Gotické umenie zo zbierok Slovenského národného múzea v Martine*. Martin 1985, s. 56-58 a obr. 37.

⁷² VORAGINE, c. d. (v pozn. 39), s. 168.

⁷³ Ibidem, s. 180.

sám sa vraj zo skromnosti necítil byť hodný zomriť ako Ježiš. Keď mu v Ríme ako cudzincovi prisúdili tento potupný spôsob popravy, požiadal, aby ho ukrižovali dolu hlavou. Podľa *Zlatej legendy* chcel otočením kríža naznačiť nielen svoju odlišnosť od Spasiteľa, ale i fakt, že ho Kristus povolal zo zeme na nebo.⁷⁴ V tomto zjednodušenom výklade môže apoštolova žiadosť o otočenie kríža vyznievať takmer banálne. Najstaršie pramene však nechávajú Petra tesne pred Ukrižovaním predniešť komplikovanú teologicckú úvahu, zameranú aj na interpretáciu kríža a jeho pozície.⁷⁵ Je pravdepodobné, že obsah jeho myšlienok sa ani nedá presne vysvetliť, lebo Peter sa pokúšal vyslovit' najhlbšie tajomstvá ľudskej existencie, ktoré sám opisuje ako ľudskou rečou nevysloviteľné, prípadne vysloviteľné len nevnímateľným hlasom, vychádzajúcim z najhlbšej hlbky ľudského vnútra, mlčaním.⁷⁶ Samotný kríž je paradoxom, a kríž otočený dole hlavou hlbku tohto paradoxu ešte prehľbuje poukázaním na potrebu otočenia všetkých hierarchií: „... kým neurobíte pravé ľavým a ľavé pravým, spodné vrchným a predné zadným... nevstúpite do kráľovstva Božieho.“⁷⁷ Aj obraz Petrovho ukrižovania dolu hlavou sa vo svetle týchto prameňov javí ako pozvanie ku kontemplácii, sledujúcej vyššie ciele, než čokoľvek, čo sa dá povedať prirodzenou rečou, vrátane týchto riadkov. Každá, aj skutočne podarená interpretácia obrazu necháva niektoré jeho prvky nepovšimnuté. Napriek neúplnosti analýzy diela však možno pochopíť mnohé z jeho dôležitých významov a funkcií.

Ukrižovaného dolu hlavou zobrazuje Petra aj maľba levočského oltára sv. Petra a Pavla. Prítomnosť cisára v tejto scéne protirečí prameňom, podľa ktorých sa Nero veľmi nahneval, keď prefekt Agripa nechal Petra popraviť, lebo ho chcel mučiť oveľa horším spôsobom.⁷⁸ Podobné platí aj o relief krídla banskobystrického oltára sv. Barbory (1509) [Obr. 12], hoci v tomto prípade vladárova koruna nemá priečne oblúky, ktoré by označili jej špecificky cisársky charakter. V pozadí obidvoch obrazov vidno kra-



12. Ukrižovanie sv. Petra, polychrómovaný reliéf z oltára sv. Barbory, kostol Nanebovzatia Panny Márie, Banská Bystrica, 1509. Foto: I. Gerát, 1999.

jinu a mesto, ktoré súce nie sú realistickým obrazom, no predsa viac zasadzujú udalosti do stredoeurópsky pôsobiaceho prostredia, než by sa pokúšali o zobrazenie Ríma. Neskorostredoveké obrazy poprav vo viacerých momentoch posúvali a aktualizovali významy zobrazených tem. Variovanie jednotlivých motívov možno najlepšie demonštrovať pri najfrekventovanejšom spôsobe popravy – stínani.

⁷⁴ Ibidem, s. 184.

⁷⁶ Ibidem, s. 419.

⁷⁵ ZWIERLEIN, O.: *Petrus in Rom. Die literarischen Zeugnisse. Mit einer kritischen Edition der Martyrien des Petrus und Paulus auf neuer handschriftlicher Grundlage*. Berlin – New York 2009, s. 415-421.

⁷⁷ Ibidem, s. 417.

⁷⁸ Ibidem, s. 423.



13. Poprava sv. Doroty, scéna z legendy svätej Doroty, nástenná maľba v kostole sv. Jakuba, Levoča, 1. štvrtina 15. storočia. Foto: ÚDU SAV, P. Breier, 2007.

Stínanie

Státie umožňovalo usmrítiť martýra aj v tých prípadoch, keď vďaka zázrakom zlyhali iné metódy. Možno aj preto sa stalo najčastejšie zobrazovaným spôsobom popravy. Frekventované kompozície stí-

nania poskytujú komparatívnej analýze oveľa viac látky než individuálne príznačné popravy.⁷⁹ V početnej skupine scén sa možno pokúsiť o vytvorenie určitej vnútornej typológie, zameranej na rozlíšenie konštantných prvkov od premenlivých motívov, ktoré modifikovali význam obrazu a dodávali mu individualitu.

Maliari najčastejšie znázorňovali dramatický okamih tesne pred definitívnym vykonaním popravy. Základný motív výtvarného riešenia scény tvoril obraz kata, ktorý sa rozháňa mečom nad martýrom či martýrkou, kľačiacou v odovzdanej modlitbe. Najstaršie verzie tejto kompozície obsahovali relativne menej vedľajších motívov. Dej sa odohráva na jednoduchom, plošnom pozadí. Pred kľačiacou sv. Dorotou v nástennej maľbe levočského farského kostola [Obr. 13] vidno chlapca, ktorý prináša košík s kvetmi z rajskej záhrady, napriek tomu, že udalosť sa podľa legendy stala vo februári.⁸⁰ Zázračnú útechu v okamihu smrti potvrdzuje aj obraz prilietajúceho anjela v pravom hornom rohu obrazu. Obraz zázrakov, sprevádzajúcich popravu, slúboval divákom určitú ochranu (alebo aspoň útechu) aj v neriešiteľných situáciách. Tento pozitívny moment zohrával dôležitú úlohu pri propagovaní vplyvu cirkvi v očiach vnímateľov.⁸¹

Okolo polovice 15. storočia sa aj v obrazoch stínania začína prejavovať radost so zobrazovania detailov postáv i pozadia. Obrazy sú spravidla oveľa prepracovanejšie, takže rastie aj počet vedľajších motívov a dodatočných významov. Prvým z príkladov tohto druhu u nás sú obrazy stínania mučeníkov zo Zlatých Moraviec.⁸² Jeden z nich je Ján Krstiteľ, čo vidno podľa typického odevu – t'avej srsti – aj podľa Salome s misou v ruke, ktorá sa prizerá poprave. Druhý sa považuje za stínanie Jakuba st., hoci apoštolovi chýba jeho tradičný odev či individuálne

⁷⁹ Spomeňme napr. navíjanie čriev sv. Erazma, zobrazené na bardejovskom oltári Panny Márie, Mikuláša a Erazma a na tabuliach z oltára apoštolov sv. Filipa a Jakuba ml. z Mošovce (dnes SNM Martin, inv. č. KH 4978, KH 4977 a KH 4979), stiahnutie z kože sv. Bartolomeja (nástenná maľba v Kvačanoch), ubitie Jakuba ml. valchárskou palicou (kostol sv. Egídia v Poprade) či prebodnutie sv. Tomáša kopijou (Švábovce), ukrižovanie sv. Ondreja na kríž v tvare X (MNG Budapešť, inv. č. 53.569; kostol sv. Egídia v Poprade), či masové popravy sv. Achátia s desať tisícami vojakov a svätej Uršuly s jedenásťtisíc d'alšími pannami (Banská Bystrica, Mlynica, Rokycany, Bardejov, Sabinov). Upálenie sv. Vavrinca

možno porovnať s upálením učencov, obrátených na vieru sv. Katarínu, a upálením sestier sv. Doroty.

⁸⁰ VORAGINE, c. d. (v pozn. 39), s. 386-387.

⁸¹ HAHN 2001, c. d. (v pozn. 48), s. 79.

⁸² K blízkosti ich štýlu vroclavskému oltáru sv. Barbory pozri LABUDA 1984, c. d. (v pozn. 33), s. 185. Kriticky sa k tomuto predpokladu stavia Gyöngyi Török. Pozri CSÉFALVAY 1993, c. d. (v pozn. 68), s. 176.

atribúty.⁸³ Pozoruhodným detailom tohto obrazu je démonizácia postavy vladára, ktorý má namiesto nôh pazúry.

Vladárov aj katov turban môže byť odkazom na čoraz bližšie turecké nebezpečenstvo. Neprekvapuje, že tento motív sa nachádza aj vo viacerých neskorsích obrazoch, napríklad v súčasnosti v súčasnosti sv. Jakuba na levočskom hlavnom oltári (aj keď pri zobrazení rovnakej témy v Jakube pri Banskej Bystrici ešte chýbal). Medzi týmito obrazmi však existuje také množstvo rozdielov, že úloha jedného motívu nie je príliš významná. Otázka rozdielov súvisí aj s rôznymi vizuálnymi zdrojmi, resp. paralelami oboch obrazov. Na tabuľach z Jakuba kľačí svätec pred ďalším popraveným tak, že čiastočne zakrýva jeho bezhlavé telo. Podobný motív sa nachádza aj na tabuli z Marktkirche v Hannoveri (okolo 1480).⁸⁴ Levočský obraz sa zasa v mnohom inšpiroval grafikou Víta Stossa (L.7).⁸⁵

Na banskobystrickom oltári sv. Barbory vidno namiesto jedného anjela obraz Boha-Otca, ktorý prijíma dušu svätice v podobe malej nahej postavičky, nesenej anjelmi. Kalich s hostiou pred kľačiacou sväticou nie je len jej osobným atribútom, ale aj vizuálnym odkazom na Kristovu modlitbu na Olivovej hore.

Kat obvykle stojí za popravovanou osobou. Výnimkou je bardejovský oltár, kde Katarína kľačí oproti katovi, ktorý sa rozháňa mečom a druhou rukou ju drží za vlasy. V hornej časti úzkeho obrazu čaká aniel so šatkou, pripravený prevziať dušu svätice.⁸⁶

Výber momentu stínania, ktorý sa mal stvárniiť v obraze, súvisí so zvláštnymi motívmi jednotlivého príbehu. V obraze popravy Jána Krstiteľa na levočskom oltári sv. Jánov (1520, Majster TH) vidno Salome s misou, na ktorej je svätcova odtatá hlava.⁸⁷

⁸³ KAKUCS, L.: Der mittelalterliche Jakobuskult in Ungarn. In: BAUER, D. R. – HERBERS, K. (ed.): *Der Jakobuskult in Ostmitteleuropa. Austausch, Einflüsse, Wirkungen*. Tübingen 2003, s. 285–352, tu s. 347.

⁸⁴ RÖCKELEIN, H.: Kult und Ikonographie Jacobus d. Ä. und die Entstehungsgeschichte des Altaraufbaus. In: CARQUÉ, B. – RÖCKELEIN, H. (ed.): *Das Hochaltarretabel der St. Jacobi-Kirche in Göttingen*. Göttingen 2005, s. 177–205, tu s. 184–189.

⁸⁵ GLATZ, A. C.: Ikonografické a motivické inšpirácie a vzory skulptúr a tabuľových malieb levočského hlavného oltára. In: *Ars*, 34, 2001, č. 2–3 s. 153–203, tu s. 168–169.



14. Poprava sv. Pavla, tabuľová maľba z oltára sv. Petra a Pavla, kostol sv. Jakuba, Levoča, pred 1500. Foto: I. Gerát, 1999.

⁸⁶ Motív anjela sa pri stínaní svätice objavil už na levočskom oltári sv. Kataríny, v Turanoch chýba.

⁸⁷ RADOCSAY 1955, c. d. (v pozn. 9), s. 381–382; GLATZ, A. C.: Pokus o vymedzenie maliarskych okruhov na Spiši v prvej polovici 16. storočia. In: *Ars*, 20, 1987, č. 2, s. 55–100, tu s. 62; VÉGH, J.: Der Johannesaltar des Stadtpfarrers von Leutschau Johannes Henckel. In: *Wiener Jahrbuch für Kunsts geschichte*, 46–47, 1993 – 1994, s. 763–774. Por. aj bývalý hlavný oltár sv. Jána Krstiteľa zo Sabinova, po 1500, dnes MNG Budapešť. – TÖRÖK, Gy.: *Gótikus származsoltárok a középkori Magyarországon. Állandó kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában*. Budapest 2005, s. 15–17.



15. Poprava sv. Margity, tabuľová maľba z oltára sv. Margity, kostol sv. Margity, Mlynica, 1515 – 1520. Foto: I. Gerát, 1999.

Maliar zvolil okamih tesne po dokonaní popravy. Jánovo bezhlavé telo ešte stále kľačí s rukami zviazanými za chrbotom, z jeho krku strieka krv, kat si utiera zakrvavený meč. Nedá sa povedať, že by vol'ba neskoršieho momentu pri tejto špecifickej téme bola nevyhnutným pravidlom. Maliar retabula z Mošoviec (okolo 1470) sa rozhodol tradične – zvolil okamih pred popravou: svätec kľačí v modlitbe, kat sa roz-

háňa mečom, vyparádená Salome stojí v pozadí, čiastočne prekrytá Jánovou svätožiarou.⁸⁸

V prípade sv. Pavla zvolili tvorcovia obraz už dokonanej popravy aj preto, aby sa odôvodnil motív troch zázračných prameňov, ktoré vytryskli z miest, kam dopadla svätcova hlava [Obr. 14].⁸⁹ Mimochodom, najstaršie legendy o Pavlovom martýriu vravia, že vojakovi, ktorý mu ut'al hlavu, postrieckalo odev mlieko; zázrak s prameňmi prenikol do legiend neskôr.⁹⁰ Na obraze popravy Félix, Reguly a Exuperantia práve stínajú hlavu tretiemu zo svätcov.⁹¹ Dvaja ďalší kľačia a držia si pred sebou svoje ut'até hlavy tak, že tváre ukazujú divákovi. Podstata zobrazeného zázraku sa podobá slávnej prechádzke sv. Dionýza s vlastnou hlavou pod pazuchou – ani fyzická poprava martýrom celkom nezobrala ich život. Podobné sa možno dá povedať aj o poškodenom krídle sásovského oltára sv. Žofie, kde stínajú sväticu, ktorej hrud' je už prepichnutá dvoma mečmi.⁹²

V súvislosti s prenikaním renesančných prvkov sa maliari čoraz viac zaujímali aj o vedľajšie postavy výjavu. Okrem nezriedka prítomnej skupiny vladára s družinou sa niekedy v obrazoch nájdú aj textovo menej motivované, zato však zaujímavé postavy, napríklad dvaja muži s kyjakmi v jazernickom stínaní sv. Barbory (1517).⁹³ V priebehu vývoja mohli pridané postavy nadobudnúť protikladný význam – účasť pri poprave svästice nemusí znamenať hanebnú spolu-prácu na krutom čine. Na obraze stínania sv. Margity v Mlynici (1515 – 1520) si kat vyt'ahuje meč z pošvy [Obr. 15]. Oproti sväticí, pripravenej na popravu, kľačí objednávateľka oltára, nedávno identifikovaná s Hedvigou, vdovou po Štefanovi Zápoľskom.⁹⁴ Aj keď sa v obraze uplatňuje nový renesančný spôsob videnia, vrátane robustnej, anatomicky nie celkom

⁸⁸ SNM Martin, KH 2287. Por. GLATZ 1985, c. d. (v pozn. 71), s. 24-27.

⁸⁹ NOVOTNÁ, M.: Reštaurovanie oltára sv. Petra a Pavla v Levoči. In: *Pamiatky a múzeá*, 44, 1995, č. 4, s. 40-45, tu s. 42.

⁹⁰ ZWIERLEIN 2009, c. d. (v pozn. 75), s. 445.

⁹¹ Okolo r. 1490, dnes v KM Ostrihom, inv. č. 55.51-55.57. Por. CSÉFALVAY 1993, c.d. (v pozn. 68), s. 193 (J. Végh).

⁹² Podľa MAŁKIEWICZ 1990, c. d. (v pozn. 34), s. 63, ide o samotnú sv. Žofiu. Por. aj RADOCSAY 1955, c. d. (v po-

zn. 9), s. 461; a CIDLINSKÁ 1989, c. d. (v pozn. 9), s. 72 (údajne sv. Zuzana), resp. STINTZI 1974, c. d. (v pozn. 34), stá 384 (dcéra sv. Žofie). Na sabinovskom oltári Ukrižovania zobrazili brutálne rozsekávanie svätcu: jeho ut'até ruky drží žena v pozadí, kat mu práve utína nohu. Je možné, že ide o popravu sv. Stanislava, uctievaneho v Krakove.

⁹³ Por. ENDRÓDI, G. – ŠUGÁR, M.: Hlavný oltár sv. Anny Samotretej a sv. Barbory v Jazernici. In: BURAN 2003, c. d. (v pozn. 40), s. 764-765.

⁹⁴ FAJT, J. – ROLLER, S.: Majster Pavol z Levoče. In: BURAN 2003, c. d. (v pozn. 40), s. 429-461, tu s. 453.

zvládnutej telesnosti postáv, donátorku znázornili zmenšenú v duchu stredovekej hierarchickej perspektívy. Ďalšie kontrasty v spôsobe zobrazenia oboch žien vyniknú pri porovnaní netypicky nádherných šiat svätice, jej šperkov a vzorne upraveného účesu, ozdobeného zlatou korunou so skromným odevom donátorky a jej vdovským čepcom.

Záver

Pochopenie fenoménu martyria vo vizuálnej kultúre stredovekého Slovenska si vyžaduje venovať pozornosť všeobecným významom tejto tematiky, ale aj spôsobu ich konkrétneho uplatnenia v danom obraze. Pre ďalší analytický výskum ostáva viacero otvorených otázok. Jedným z nich je historické potvrdenie prítomnosti určitých všeobecných charakteristík na určitom mieste a v určitom čase. Odpoved na túto otázku si vyžaduje prekračovanie hraníc dejepisu umenia smerom k dejinám spoločnosti, cirkví a literatúry, konkrétnejšie napríklad k výskumu kázní, prednášaných na sviatok svätca. Medzi zachovanými prameňmi na tento výskum možno spomenúť kázne, ktoré predniesol uhorský františkán Pelbartus Ladislaus de Temesvar, činný pred rokom 1504, a ktoré ovplyvnili aj jeho nasledovníkov.⁹⁵

Porovnanie dobového kazateľského výkladu legendy s obrazmi umožní presnejšie spoznať komunikačnú situáciu, pre ktorú boli obrazy vytvorené a kde boli vnímané. Druhý smer takto orientovaného výskumu predstavuje prehľbená vizuálna analýza jednotlivých kompozícií, zameraná na otázku vzorov, predlôh a paralel. Aj na tejto ceste sú možné určité intermediaálne premostenia, ktoré poskytnú odpoveď nielen na formálnu podobu určitej kompozície, ale prinesú historickému výskumu aj nové texty, ovplyvňujúce vnímanie obrazu v danej situácii. Najvýznamnejšou príležitosťou tohto druhu je skúmanie grafických ilustrácií tlačených vydaní legiend. *Zlatá legenda* dosiahla len v poslednej tretine 15. storočia, keď sa rozšírila kníhtlač, viac ako sto vydani v náklade priemerne 1000 kusov.⁹⁶ Viacero z týchto vydani obsahuje ilustrácie, ktoré sa môžu stať významným prameňom pre porovnávací výskum aj v prípadoch, keď sa ich formálna podoba odlišuje od skúmaných tabuľových malieb. Realizácia podobných výskumov si vyžaduje zaostriť pozornosť na jednotlivé diela oveľa dôkladnejšie, než sa stalo v predchádzajúcich riadkoch. Analyticky zamerané prípadové štúdie môžu priniesť nielen množstvo detailných poznatkov, ale aj potvrdenie či korekciu všeobecnejších poznatkov o fungovaní vizuálnej kultúry stredoveku.

⁹⁵ Por. napr. BÁRCZI, I. (ed.): *Plaustrum seculi I.* Budapest 2003, dostupné na <http://sermones.elte.hu/>, navštívené 6. 8. 2011.

⁹⁶ BRÜCKNER, A. – BRÜCKNER, W.: Zeugen des Glaubens und ihre Literatur. In: BRÜCKNER, W. (ed.): *Volkserzählung und Reformation. Ein Handbuch zur Tradierung und Funktion von Erzählstoffen und Erzählliteratur im Protestantismus*. Berlin 1974, s. 521-578, tu s. 523.

Notes on the Visual Topic of Medieval Pictures of Martyrdom in Slovakia

Summary

The article offers a brief review of the ideas associated in older and more recent literature with the repeated compositions and motifs of martyrdom, the original understanding of them and their historical functions. The first part considers general ideas, while the second part is more directly concerned with visual analysis of the pictures.

The Christian understanding of martyrdom continued older traditions, but also had a special character as the most perfect of acts of virtue, as something that shows perfect love (Thomas Aquinas). It stands out as the extreme case and orientation point of Christian existence. Pictures of martyrdom provided examples of perseverance in faith, which aroused the sympathy of believers. The victory of evil over the martyrs sharply contrasts with the scenes in which saints were able to protect the victims of injustice.

The psychological and social functionality of irrationality is based on providing hope of victory over death. The attitude of the Church to the legends of martyrs is rather ambiguous. The more sober Church dignitaries attempted to free the rich folk tradition from improbably irrational elements, but they never succeeded in convincing the wider mass of believers to accept a rationalist approach. The popularity of fantastic stories, rooted in the early developmental stages of the human psyche, was constantly renewed in spite of critical and sceptical voices.

The condemnation of the saint was usually modelled on the condemnation of Christ as described in the Gospels and depicted in numerous pictorial cycles. Use of the same motifs and compositional schemes was chiefly motivated by an effort to express sanctity. Analysis of paintings devoted to this theme is faced with a wide complex of questions. For example: what cultural norms, models and ideas did the pictures represent? What values are associated with them? How did they see the action of the figures? What was the role of the body and corporeality?

The struggle against idolatry often appears in the context of the condemnation of martyrs. According

to Tertullian, idolatry is the “*chief crime of the human race*”. From this point of view, the picture of the saint who destroys idols meant a paradoxical reversal of the legal state prevailing in the picture. In the eyes of Christians, the criminal is not condemned, but the judge. In a society based on faith, this type of scene could never lose its significance mainly because it provided a radical example of the defence of Christian doctrine.

Pictures of female saints resisting the enticing offers of rulers in the name of faithfulness to their heavenly bridegroom sometimes acquired motifs and details with a possibly erotic meaning in addition to the usual emphasis on the similarities between the martyr and Christ. The perception of nudity is culturally coded. It is questionable how far erotic associations are relevant to the original perception of the pictures, which oriented the creation of the viewers’ mental images in a different direction. It is probable that under pressure from this situation, at least the conscious elements of viewers’ imagination took a different direction. If a picture aroused desires in some viewers, the culture of their surroundings did not permit such feelings, and people would keep them secret, perhaps even from themselves.

Many cycles include pictures of the body tormented by instruments of torture. The body exposed in the centre of the composition addresses the viewer with a multiple emotional message. It appeals for personal sacrifice, evokes sympathy and may also have erotic associations. When considering the reactions of viewers to the image of a tortured body, it is necessary to take into account various possible interpretations from a distant approach to the body as an object, through dialogue to identification. When interpreting these and similar images, it may be meaningful to apply the traditional concept of catharsis in addition to modern terms. It evokes less suspicion of anachronism than retrospective use of modern conceptions. The tortured person remains faithful to his or her truth. The ruler may

destroy him or her physically, but in the cultural system within which the action acquires meaning, he has no power.

Many tortured martyrs in pictures retain a calm expression, motivated by deep faith in definitive victory over death. Tertullian already promised the martyrs that their bodies would not suffer from the torture if their souls were going to heaven. Gregory the Great to some degree contradicted this view in a comment paraphrased by Bruno of Querfurt: “*If death was not associated with any suffering... the glory of martyrs would not be so great.*” Depiction of martyrs gave painters space to express a sceptical view of human nature. In some cases, details of their dress (pointed hat or turban) aimed the message of the picture beyond the Christian community. An image of cruelty could be used for political, social or religious manipulation, to delegitimize those who differed from true-believing Christians. The pictures sometimes indicate social differences between the torturers not only by their clothing, but also by their actions. People from the higher classes are often “only” initiators or witnesses, not the direct perpetrators of torture.

Images of execution, such as the picture of the crucifixion of St. Peter with his head at the bottom, can also be seen as invitations to contemplation pursuing a higher aim than can be described in ordinary language. The language of the image could also fail when attempting to express the deepest mysteries of human existence. Most frequently, the language

of interpretation is inadequate. Even a successful interpretation of a picture leaves many of its elements unnoticed. However, in spite of the incompleteness of analyses, many of the important meanings and functions of a work can be understood. Late medieval pictures of executions changed and updated the meaning of the theme in various ways. The variations of individual motifs can best be demonstrated in the case of the most frequent method of execution: beheading. The numerous group of scenes enables us to attempt to create an internal typology directed towards distinguishing the constant elements from the changeable motifs, which modified the meaning of the picture and gave it individuality, for example, the selection of the moment of depiction or the visual references to various miracles. In the course of development, additional figures could acquire opposite meanings, as in the case of the picture of the donor in the painting of the execution of St. Margaret at Mlynica.

Various questions remain open for further analytical research. One of them is the historical confirmation of the presence of certain universal characteristics in a certain place and a certain time. Apart from improvement of the means of visual analysis, an answer to this question requires that we cross the boundary separating the history of art from the history of society, the Church and literature, for example, to research the sermons given on the feastdays of saints.

English translation by M. C. Styán

Images from the Production Line. Constructing Saints' Lives in the *Hungarian Angevin Legendary*

Béla Zsolt SZAKÁCS

The *Hungarian Angevin Legendary* is an extremely rich treasure house of medieval iconography. Even in its fragmented state (its pages dispersed to six collections of four countries¹), this luxurious manuscript depicts in 549 miniatures 58 cycles of the life of Christ, the Death of the Virgin, and the legends of John the Baptist, the apostles, martyrs, confessors, virgins and holy women in hierarchical order. The narrative follows the *Legenda aurea* of Jacobus de Voragine and, in the cases of East Central European saints (Gerhard of Csanád, Ladislas, Emeric, Stanislas), other local legends. The selection of saints points to a commission from the Hungarian Angevin court. Its style, typical of the second quarter of the 14th century, is closest to Bolognese manuscripts but

with unique features, and as such Hungary has also been proposed as the place of execution.²

Evidently, for such a large amount of images the existing visual hagiographic repertory was hardly enough. Even in the Bolognese workshops, prepared for mass production of illuminated manuscripts, fabrication of such an enormous illustrated encyclopedia of the saints' life was unusual. Some of the legends could have been based on existing prototypes, e.g. we can find rather close parallels to the cycles of Vincent³ and George.⁴ In many other cases, and especially for the rarely depicted figures (Fabian, Brice, Hilary, Remy etc.) or "exotic" East Central European saints, no established tradition for the depiction was available. Moreover, even some

¹ The biggest part is preserved in the Vatican (Biblioteca Apostolica, Vat. Lat. 8541, 106 fols.), while single pages are kept in St. Petersburg (Hermitage, 16930-16934), Berkeley (University of California, Bancroft Library, f2MSA2M21300-37), New York (Metropolitan Museum, 1994.516) and Paris (Louvre, RF 29940), and 85 miniatures are in the Pierpont Morgan Library, New York (M.360.1-26).

² The literature on the *Hungarian Angevin Legendary* is vast. Recent articles in international languages include TÖRÖK, Gy.: Problems of the Hungarian Angevin Legendary. A New Folio in the Louvre. In: *Arte Cristiana*, 89, 2001, pp. 417-426; and SZAKÁCS, B. Zs.: Le culte des saints à la cour et le Léguendaire des Anjou-Hongrie. In: *L'Europe des Anjou*. Paris 2001, pp. 195-201. For a full bibliography, see SZAKÁCS, B. Zs.: *A Magyar Anjou Legendárium képi rendszerei*. Budapest 2006, pp. 297-301. The present article is based on my monography which is to be published in English in the near future.

³ There are a relatively large number of early cycles that we know of and a serious tradition exists especially for the first

three (arrest, torture with an iron claw and fiery spikes) and the last three images (a raven guarding the body, which is then tossed in water, and finally buried by Christians). Cf. KAFTAL, G.: *Iconography of the Saints in the Painting of North West Italy*. Florence 1952, p. 660; KAFTAL, G.: *Iconography of the Saints in Central and South Italian Painting*. Florence 1965, p. 1132; *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Ed. W. BRAUNFELS. Rom – Freiburg i. B. – Basel – Wien 1968 – 1976, Vol. 8, pp. 568-572.

⁴ The closest analogy to the image sequence assembled in the codex is the ca. 1410 – 1420 altar of St. George from Valencia, usually attributed to Marzal de Sas, now in the Victoria & Albert Museum, London. All eight of the surviving images from the *Hungarian Angevin Legendary* have an analogue among the eighteen scenes from this altarpiece. The connection is obviously not direct, but C. M. Kauffmann has suggested that the Spanish altar may have had a similar codex as a prototype. – KAUFFMANN, C. M.: The Altar-Piece of St. George from Valencia. In: *Victoria and Albert Museum Yearbook*, 2, 1970, p. 90.

of the better-known saints were to be discussed in unusually long cycles, such in the cases of Augustine⁵ or Bernard of Clairvaux.⁶ Thus, the painters were forced to create new images without relying on concrete prototypes. Furthermore, the lack of pictorial tradition was a problem not only from the production side. Since the manuscript consists of pictures exclusively, without the full texts of the legends (only one-line *tituli* are written in rubrics beside the images), the individual image types had to be easily decipherable by the future audience.

Certainly, there existed illuminated manuscripts with great amount of images. Creating large amount of more-or-less similar images, applying pictorial stereotypes was a task if detailed illustration was needed for longer texts, such as the Bible or the collection of legends. Let me mention the so-called *Pamplona Bible*, an unusual codex type, of which three copies are known.⁷ Two of these were made at the same time at the end of the 12th century for Sancho el Fuerte (1194 – 1234), the king of Navarre, probably compiled by the provost Petrus Fernandus, the king's chancellor.⁸ A characteristic feature of the codex is that only single lines of text accompany the full- and half-page images. Two thirds of the codex is devoted to the Old Testament, and only one-ninth to the New Testament, while a fifth of the codex is assigned to the saints. A total of 173 saints are featured in a hierarchical arrangement.⁹ In this manuscript, the returning scenes, such as the martyrdoms, are



1. Hungarian Angevin Legendary, St. Louis of Toulouse Taking the Sacrament before His Death. Repro: LEVÁRDY 1973 (see in note 14).

regularly repeating the same patterns. This repetitive technique was applied in many manuscripts; let me just shortly mention in Central European context

⁵ The majority of depictions of St. Augustine show him as a scholar or as an author, since most are found accompanying his works. The majority of scenes consist of the events in the life of Augustine: the beginning of the cycle is generally a series of conversion episodes based on the *Confessions*, followed by the activities of Augustine as bishop (arguing with heretics, writing the *Regula*, and contemplating the Trinity), and finally the scenes of burial and *translatio*. In contrast, the cycle in the *Hungarian Angevin Legendary* is given a completely individual face, with special emphasis on the posthumous miracles. Cf. COURCELLE, J. et P.: *Iconographie de saint Augustin. Les cycles du XIV^e siècle*. Paris 1965; COURCELLE, J. et P.: *Iconographie de saint Augustin. Les cycles du XV^e siècle*. Paris 1968.

⁶ Bernard was never depicted in an extensive cycle before the 15th century. The cycle in the *Hungarian Angevin Legendary* also appears to be a unique creation. See PAFFRATH, A.: *Bernhard von Clairvaux. Leben und Wirken – dargestellt in den Bilderzyklen von Altenberg bis Zwettl*. Köln 1984; PAFFRATH, A.: *Bernhard von Clairvaux 2. Die Darstellung des Heiligen in der Bildenden*

Kunst

BUCHER, F.: *The Pamplona Bibles*. New Haven – London 1970.

⁸ Amiens, Bibliothèque Municipale, Ms. Lat. 108; Schloss Harburg, Fürstlich Oettinger-Wallernsteinsche Bibliothek, Ms. 1, 2, Lat. 4°, 15; the third example is a copy of one of the previous ones – New York, Public Library, Spencer Collection, Ms. 22.

⁹ The codex does not follow the sequence of its sources (Ado's *Martyrologium* and other collections). However, the editor did not realize that the sequence of the codex is hierarchical and supposed that the primary principle is the division of male and female saints, while the secondary is chronological. – BUCHER 1970 (see in note 7), p. 24. On the contrary, it is



2. Hungarian Angevin Legendary, St. Dominic Sleeping on the Floor as a Sign of His Ascetism. Repro: LEVÁRDY 1973 (see in note 14).



3. Hungarian Angevin Legendary, The Holy Virgin Sewing the Penitential Shirt of Thomas Becket. Repro: LEVÁRDY 1973 (see in note 14).

the *Liber depictus* from Krumau (Český Krumlov) in Bohemia.¹⁰ It was probably made for the local Minorite monastery founded in 1358, and in the 18th century the volume was moved to the library in Vienna. Its patrons were probably from among the Rosenberg family, the founders of the monastery who were also closely related to the Bohemian court. Like the *Pamplona Bibles*, a unique feature of this codex too is its scant text – only two or three lines per page to accompany the images, which predominate. In the first part of the 172-page manuscript, a *Biblia*

pauperum can be found. The second part consists of thirty-four image cycles, eighteen of them connected to saints, and the rest parables and stories related to the Virgin and hermits. Repeating the stories of saints, the illuminators were faced with similar tasks as those of the *Hungarian Angevin Legendary*.

The way as illuminators worked in such situation was discussed by previous literature.¹¹ Techniques of creating of large amount of images was also discussed by John Lowden analyzing the *Bibles moralisées*¹² and their relations to the stained glass

evident that the real principle is the hierarchical one, applied in the Litany of All Saints, starting with an archangel, followed by the apostles, evangelists, martyrs, confessor bishops and abbots, finally the holy women and virgins.

¹⁰ Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 370. SCHMIDT, G.: *Die Armenbibeln des XIV. Jahrhunderts*. Graz – Köln. 1959.

¹¹ A good overview of recent literature has been compiled by LEWIS, S.: Narrative. In: *A Companion to Medieval Art*. Ed. C. RUDOLPH. Oxford 2008, pp. 86-105.

¹² LOWDEN, J.: *The Making of the Bibles Moralisées*. Philadelphia 2000.



4. Hungarian Angevin Legendary, *Scenes from the Legend of St. Remy including the Ordination of Him and Genebaldus*. Repro: LEVÁRDY 1973 (see in note 14).



5. Hungarian Angevin Legendary, *The Liberation of St. Andrew Apostle*. Repro: LEVÁRDY 1973 (see in note 14).



6. Hungarian Angevin Legendary, *The Statue of the Holy Virgin Reveals the Identity of St. Alexis*. Repro: LEVÁRDY 1973 (see in note 14).

windows of the Sainte-Chapelle in Paris.¹³ In the following, we shall apply some of these methodologies to the *Hungarian Angevin Legendary*, first analyzing the single pictorial elements constituting the structure of a picture, and continuing with the problem of repetitive compositions.

Construction of the Image Types

The degree to which the image types were comprehensible depended on the appropriate selection and organization of the available visual tools. First of all, this process in which the image types were constructed from visual elements needs to be examined.

If we look at the individual image types, we can realize that these are generally built from a relatively

small number of visual elements that each contributes slightly to the meaning of the depiction. Alone these elements may fulfill a variety of functions, but do not bear any symbolic content. Their sum total, however, does – the selected group of these visual elements determines the meaning of the image.

Let us pick up an arbitrarily selected pictorial motif, the bed, through which we can examine what kind of meanings such elements can convey. The bed is an obvious accompanying motif in scenes of healing, and also birth. Furthermore, it provides the usual setting for death-related scenes, not only when the deceased is already lying in bed, but also when the saint bids farewell to his earthly existence. For example, the bed helps in deciphering the events immediately preceding – and thus representing – the deaths of Giles and

¹³ LOWDEN, J: Les rois et les reines de France en tant que ‘public’ des Bibles moralisées: une approche tangentielle à la question des liens entre les Bibles moralisées et les vitraux

de la Sainte-Chapelle. In: *La Sainte-Chapelle de Paris: Royaume de France ou Jérusalem céleste?* Ed. Ch. HEDIGER. Turnhout 2007, pp. 345-362.

Louis of Toulouse. Previous literature misunderstood both, ignoring the bed in the background. This motif makes it clear, for example, that St. Louis is not blessing crusaders but rather rising from his sickbed so he can humbly present himself before the cross [Fig. 1].¹⁴

The bed generally symbolizes the sleeping chamber, but its function was not at all a place of rest but quite the contrary: the mothers of Dominic and Alexis lie on the floor while their beds remain empty in the background [Fig. 2].¹⁵ In other cases, the bed was the location of asceticism: Thomas Becket kept his half-finished hair shirt hidden under his bed [Fig. 3],¹⁶ while Dominic whipped himself three times a night.¹⁷ Although the *Golden Legend* does not describe the location of Dominic's self-mortification, it was naturally the bedroom, a room suitable for the saint to carry out his ascetic practices in secret from others – or for miracles meant only for him to occur. The dream was a natural agent of this, although the visions depicted in the legendary did not come expressly in the form of a dream. When an angel informs Giles of his coming death, the painter naturally chooses the bedroom as the setting, although the legend offers no information about the circumstances.¹⁸ St. Gregory the Great also visits his miserly successor in his bedroom, and on several occasions the bedroom is the setting for scenes of temptation.¹⁹ The motif of the bed thus signifies a location that is typically associated with certain situations.

Now we can ask from what visual tools were the image types constructed? One group of tools was used to define the characters through the use of personal attributes such as a shell for St. James and the stigmata for St. Francis or through more general means such as dress (the papal miter or chasuble, the



7. Hungarian Angevin Legendary, St. Francis before the Bishop of Assisi. Repro: LEVÁRDY 1973 (see in note 14).

royal crown and robe, or the soldier's helmet, armor or shield²⁰), furnishings associated with rank (thrones of judges or rulers and the associated curtain) and implements (the book frequently found in the hands of clerics). These objects reveal the status of the characters. Another group of visual elements consists of further details of the surroundings (prison, church, baptismal font, a set table, and so on). These

¹⁴ Vat. Lat. 8541, fol. 95v; LEVÁRDY, F. (ed.): *Magyar Anjou Legendárium*. Budapest 1973, fig. 156 and fol. 92r, fig. 151.

¹⁵ Vat. Lat. 8541, fol. 90v; LEVÁRDY 1973 (see in note 14), fig. 144 and fol. 96r, fig. 157.

¹⁶ Obviously, the bedroom is where he sewed when he had time, and thus the Virgin Mary also finishes stitching it for him there. – Vat. Lat. 8541, fol. 71v; LEVÁRDY 1973 (see in note 14), fig. 114.

¹⁷ Morgan Library, M.360.26; LEVÁRDY 1973 (see in note 14), fig. 145.

¹⁸ Vat. Lat. 8541, fol. 95v; LEVÁRDY 1973 (see in note 14), fig. 156.

¹⁹ Morgan Library, M.360.25; LEVÁRDY 1973 (see in note 14), fig. 117.

²⁰ But only very rarely weapons of attack; apparently, this is not an important attribute of soldiers. We generally only see swords when they are in use, most often during execution scenes, since soldiers played the role of executioners.



8. Hungarian Angevin Legendary, St. Giles Cures a Beggar. Repro: LEVARDY 1973 (see in note 14).

do not simply signify place, but much more: situation. Gestures and body positions also contribute in this way and all together a clear framework is provided for the events. Those characteristic moments, such as the ordination of a bishop, baptisms, or interrogations, fit in with the progress of the narrative, and become one of its episodes.

The “pre-fabricated” image types built from a variety of visual elements can be used at will to depict the individual episodes in the legend. At the same time, it would be an exaggeration to say that the cycles of the *Hungarian Angevin Legendary* are simply a uniform, boring ensemble of alternating visual formulas. Obviously, the image types also have varying elements that add nuance to the meanings, adjust the visual formulas to the specific legend, and render

the narrative more diverse. In the *Hungarian Angevin Legendary*, we can observe how attempts were made to conform the image types within certain limits to the requirements of the codex. One way was to give the characters some individuality. In the burial scenes, for example, the figure of the deceased conveyed not only the type and rank of the saint, but also possibly his personality too. This explains why the shell signifying St. James appears on the shroud of the apostle, why the prelates and kings wear miters and crowns, and why traces of torture and execution appear on the bodies of martyrs. In addition, the number, rank, and social position of those present are adjusted to the person of the deceased, and thus bear additional meaning.

The varying elements, however, are not interchanged only when there is a need to express something, but also when such a decision has no significance in terms of the message of the image. An ordination of a bishop can be represented equally by an altar, chalice, book, curtain, and building details, and the number of objects or architectural elements also depends on how much space is taken up by secondary players.

In terms of basic meaning, alternative solutions were sometimes used when an image type recurs on the same page or several times within the same legend. In the legend of St. Remy, we find three ordinations of a bishop; in one the bishop is shown from the right, in another from the left, and in the third facing forward [Fig. 4]. This was clearly for the sake of variety. This is also the case when two burial scenes appear on the same page: the two customary forms (the dead lies on a funeral bier or is placed in a sarcophagus) never appear twice.²¹ In general, however, the makers of the *Hungarian Angevin Legendary* were not concerned about the monotony of image types.

The Monotony of Image Types

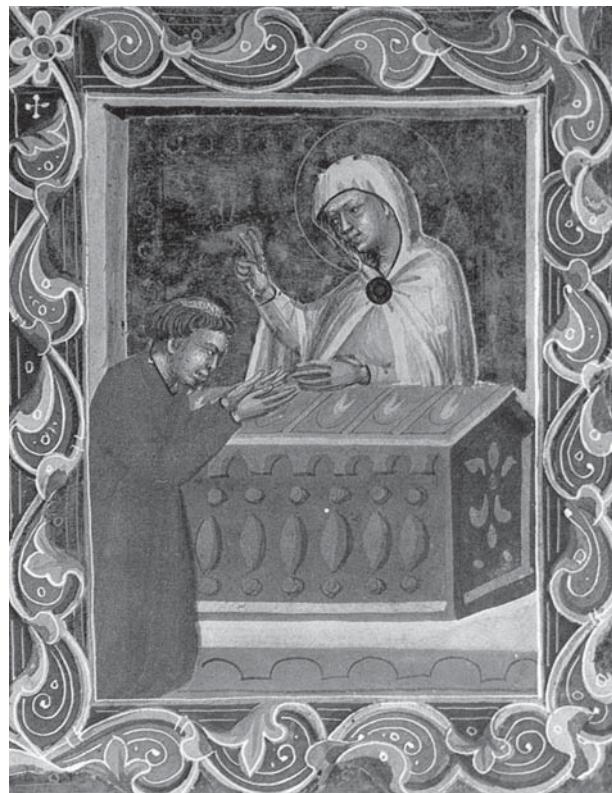
The sources of the *Golden Legend* are known to be quite heterogeneous, produced over a vast expanse of space and time.²² A debate has gone on in the literature for some time over whether Jacobus

²¹ SZAKÁCS, B. Zs.: From Passing to the Tomb: Images from the Hungarian Angevin Legendary. In: *Ikon*, 4, 2011, pp. 185-192.

²² The sources of Jacobus de Voragine are summarized in three tables. – BOUREAU, A.: *La Légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine († 1298)*. Paris 1984, pp. 88-91.

de Voragine was the original author, or whether he simply compiled the legends.²³ The correct answer can obviously be found somewhere in the middle: the Dominican monk certainly did not strive for originality, but his compilation reveals his individual tastes and his aim of producing a handbook suited to the purpose (in other words useful in preparing sermons). Already on this level we can observe some process of integration. In the next step, the translation of the legends into the visual idiom in the *Hungarian Angevin Legendary*, the force of this unity prevailed to an even greater degree amidst the new system of selection and reediting. One visible sign of this process (and in part the reason for it) is the monotony of the image types used in the codex.

The recurring use of images of identical composition was clearly not a choice. The legends needed to be put into a visual language, and a good portion of the selected scenes had no iconographic tradition, or at least not one that was accessible. No doubt, the painters of the *Hungarian Angevin Legendary* used prototypes too, although we should not imagine these as iconographic handbooks of individual saints, but rather as collections of certain motifs, compositional schemes, and characteristic details. Thus in creating the cycles, the executioners of the codex were not so much illustrating the texts, but selecting from among available image types and visual elements. As a consequence, the images sometimes contradict the text of the *Golden Legend*. In the cycle of Andrew, the saint is not led from the prison by his fellow apostle but by an angel, probably a result of the convention according to which miraculous liberation from prison is generally the work of angels [Fig. 5].²⁴ Francis of Assisi rescues the man with a sword through his throat by making the appropriate blessing gesture found in scenes of healing, with the injured kneel-



9. Hungarian Angevin Legendary, Mary Magdalene Procures Forgiveness for a Penitent Cleric. Repro: LEVÁRDY 1973 (see in note 14).

ing before him and the saint escorted by his fellow monks. These motifs all contradict the text of the *Golden Legend*.²⁵ When the bees fly into the mouth of the infant Ambrose, a female figure not found in the legend appears: this is clearly a legacy of birth scene image types.²⁶ In the story of Alexis, the statue of Virgin Mary tells the church watchman to lead the saint into the church, while in the picture this is reformulated into a vision of the Holy Virgin [Fig. 6].²⁷

²³ One extreme is represented by J. B. M. Roze (1900) who believed the bishop of Genoa was just a simple copier. In sharp contrast is the view of R. Benz who demonstrated that de Voragine created a unified style in the *Golden Legend* from hundreds of different styles found in the sources (1917). For a good summary of the debate with new arguments, see FLEITH, B.: *Studien zur Überlieferungsgeschichte der lateinischen Legenda Aurea*. Bruxelles 1991, pp. 17–24; cf. RHEIN, R.: *Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine. Die Entfaltung von Heiligkeit in "Historia" und "Doctrina"*. Köln – Weimar – Wien 1995, pp. 21–43.

²⁴ Vat. Lat. 8541, fol. 16v; LEVÁRDY 1973 (see in note 14), fig. 36.

²⁵ Vat. Lat. 8541, fol. 91r; LEVÁRDY 1973 (see in note 14), fig. 149.

²⁶ Vat. Lat. 8541, fol. 74v; LEVÁRDY 1973 (see in note 14), fig. 118.

²⁷ Hermitage, 16930; LEVÁRDY 1973 (see in note 14), fig. 158.



10. *Hungarian Angevin Legendary*, *The Death of the Predecessor of Pope Fabian*. Repro: LEVÁRDY 1973 (see in note 14).

We could produce a long list of similar events, but these few typical examples sufficiently convey the power of these image types. It would be a mistake, however, to think the image types, when pitted against the text, always prevailed. The painter strove to faithfully interpret the legends, but was limited by the expressive powers of the visual medium: not all events

lent themselves to visual depiction or could be widely understood in a visual form.²⁸ At the same time, we cannot underestimate the convenience of an already established image type. In the legend of Francis of Assisi, the moment when he is accepted by the bishop of Assisi is a turning point. While Francis is usually represented standing in this scene, the painter of the *Hungarian Angevin Legendary* depicted him kneeling in front of the bishop [Fig. 7]. This modification represents a new pictorial solution in the iconographic tradition of the saint, but the codex is full of depiction of similar gestures: figures kneeling before a cleric, even a prelate, are a favorite compositional type.²⁹

There is no question that a visual language built from a relatively small set of tools has its own limits. The selection of a given image type does not always allow for expression of multiple layers of meaning. When Giles gives a tunic to the ailing beggar, this act also heals him. This is not expressed by the image, however, since the act is represented as a gesture of alms giving [Fig. 8].³⁰ In Pavia, Augustine not only appears before the pilgrims, but also heals all of them. This aspect is completely lost in the picture.³¹ This is precisely why sometimes different image types were used for similar situations: the makers of the legendary wanted to emphasize different elements. For example, motifs of temptation could be represented by two figures lying next to each other or by a gesture of embrace, which derives from the image type of two people meeting. Sometimes temptation was also expressed by the type used for exorcisms, or by the motif of dancing figures³² – it all depended on what was to be conveyed.

The image types are to a certain degree flexible. When Mary Magdalene procures forgiveness for a

²⁸ On the transformation that accompanies the translation of the text into the visual idiom, see BERLINER, R.: The Freedom of Medieval Art. In: *Gazette des Beaux-Arts*, 28, 1945, pp. 263–288. Clearly it would be artificial to reformulate the images into texts, and then compare them to the originals. Visual expression had greater freedom than textual, and elements were painted that would have been unacceptable in words. The impact of the images was not primarily intellectual, and what does not work in words may work for the eyes and the emotions. – Ibidem, p. 265 ff.

²⁹ The legend of Emeric offers a close example in the scene of the sinful Conrad, who kneels half-naked before the pope.

– Vat. Lat. 8541, fol. 79v; LEVÁRDY 1973 (see in note 14), fig. 132.

³⁰ Vat. Lat. 8541, fol. 94r; LEVÁRDY 1973 (see in note 14), fig. 155.

³¹ Hermitage, 16931; LEVÁRDY 1973 (see in note 14), fig. 120.

³² In the legends of Bernard (Vat. Lat. 8541, fol. 88v; LEVÁRDY 1973 (see in note 14), fig. 142), St. Paul the Hermit (ibidem, fol. 98r; ibidem, fig. 161), Andrew (ibidem, fol. 20v; ibidem, fig. 40) and Benedict (ibidem, fol. 86r; ibidem, fig. 139).



11. Hungarian Angevin Legendary, *The Liberation of St. Francis*. Repro: LEVÁRDY 1973 (see in note 14).



12. Hungarian Angevin Legendary, *The Flagellation of Jesus Christ*. Repro: LEVÁRDY 1973 (see in note 14).

penitent cleric, the picture merges image types used to show visions and miracles at the place of her cult [Fig. 9].³³ At other times, the established image type expresses a shift in emphasis through more minor modifications. At the death of the predecessor of Pope Fabian, the visual tools correspond to those used in customary death scenes. The gestures of pain, however, are absent, while the ascending dove clearly symbolizes that Fabian is the chosen one [Fig. 10]. In other words the question of a (miraculous) succession is more important than Last Rites.³⁴

³³ Vat. Lat. 8541, fol. 104r; LEVÁRDY 1973 (see in note 14), fig. 169.

³⁴ Vat. Lat. 8541, fol. 47r; LEVÁRDY 1973 (see in note 14), fig. 83.

³⁵ See SZAKÁCS, B. Zs.: ‘Parallel Lives’ – St. Martin and St. Gerard in the Hungarian Angevin Legendary. In: *Acta Ethnographica Hungarica*, 45, 2000, pp. 121-136.

The selection of image types conveys not only the special focus of certain legends, but also the preferences of the codex. The regularly recurring image types are suitable for underlining the main messages of the program. In addition, they represent links between different saints. The iconography of the bishops Gerhard and Thomas Becket,³⁵ or Emeric and Ladislas³⁶ converge at so many points that it cannot be coincidental. And it is certainly more than just a case of one influencing another; we can presume there was a conscious attempt to tie certain

³⁶ The night prayers of Emeric (scene I and III) are known from Ladislas (VI), the identification of the monks with a kiss (Emeric: II) finds a parallel in the peace kiss of Ladislas (XVII), scenes of death and burial are more closely related than usual (Emeric: IV and Ladislas: XVIII and XXI), the procession (Emeric: VI, Ladislas: III) and the miracle at the grave (Emeric: VII-VIII, Ladislas: XXII-XXIV) appear in both, and there is a visual analogue to Conrad kneeling before the pope (Emeric: VI, Ladislas: XV).

saints to each other. Thus various groups become more unified, and the main features become more pronounced. This occurs not just within individual categories: the constantly recurring image types weave fine threads between all the various groups.

The legend of St. Francis is the best example of all this. In the first image, he embraces a leper, which is copied in Louis of Toulouse; the prayer in front of the cross is also known from the legend of St. Andrew; while the stereotype of alms giving occurs in the legends of Sts. Gregory the Great, Dominic and Alexis. The stoning by Francis' father refers to St. Stephen the protomartyr, and the scene of self-flagellation is familiar from the legend of Dominic. In this same image, another motif (Francis being thrown into the snow) has analogies in Bernard and Benedict. In addition, the devils that torment Francis reappear in the famous scene from St. Anthony.³⁷ The liberation from prison and resurrection are related to the miracles in James and Mary Magdalene,³⁸

while the scenes of healing and kneeling before the bishop follow more general types. Francis being untied from the column recalls not only saints tortured while similarly bound, but also Christ in particular [Figs. 11-12]. The foot-washing scene in Francis also reminds us of Jesus' humility.

Thus in the legend of St. Francis, emphasis is placed on those features that tie him to the other founders of monastic orders, and in a broader context draw him into the community of saints. Especially important is the *imitatio Christi*, which Francis consciously strove for, but was true of all the saints in some form or another. The repeating image types thus served in several capacities: they effectively communicate the unity of the saints, the recurring examples intensify each other's effect, and they create the codex's system of internal coherence – the rhythm of the narratives.³⁹

English translation by L. Strong

³⁷ Scene X and Hermitage, 16934; SZAKÁCS 2006 (see in note 2), fig. 25. The next related image from the legend of Anthony finds an analogue in the cycle of St. Louis of Toulouse – Bancroft Library, f2MSA2M21300-37; SZAKÁCS 2006 (see in note 2), fig. 30.

³⁸ Francis frees someone from prison in the scene XVI – Metropolitan Museum, 1994.516; SZAKÁCS 2006 (see in note 2), fig. 29. See also the relevant images in the legend of James the Greater – Vat. Lat. 8541, fol. 32v; LEVÁRDY 1973 (see in note 14), fig. 56; and Mary Magdalene – ibidem, fol. 104r;

ibidem, fig. 169. In the scene XV of the legend of Francis (on the same folio mentioned above), Mary Magdalene (see folio mentioned above) and James the Greater (ibidem, fol. 37r; ibidem, fig. 61), someone is miraculously resurrected in order to confess.

³⁹ Thus the following words about the *Illuminated Chronicle* are also valid for the Hungarian *Angevin Legendary*: “... the artist's adherence to compositional formulas does not prove to be a weakness (which Dercsényi tries to justify) but a strength.” – MAROSI, E.: *Kép és hasonmás*. Budapest 1995, p. 37.

Obrazové série. Koncipovanie životov svätých v *Uhorskem anjouovskom legendáriu*

Resumé

Uhorské anjouovské legendárium – luxusný bolonský kódex, vytvorený na objednávku uhorského kráľovského dvora v 14. storočí (dnes po častiach archivovaný vo Vatikáne, New Yorku, Paríži, Petrohrade a Berkeley) – sa aj vo svojom fragmentárnom stave radí k najbohatšie iluminovaným rukopisom životov svätých. Hagiografický repertoár, existujúci v dobe jeho vzniku, už nestačil na produkciu viac než 600 iluminácií. Výroba takto rozsiahlej ilustrovanej encyklopédie životov svätých bola dokonca aj v prípade bolonských dielní, schopných masovej produkcie iluminovaných rukopisov, neobvyklá. Prvá časť predkladanej štúdie prináša analýzu jednotlivých prvkov tvoriacich štruktúru obrazu, druhá časť sa potom venuje problematike opakujúcich sa kompozícií.

Miera zrozumiteľnosti obrazového typu závisela od správneho výberu a organizácii dostupných vizuálnych prvkov. Keď sa pristavíme pri jednotlivých obrazových typoch, zistíme, že sú zväčša vybudované z relatívne malého počtu vizuálnych elementov, spomedzi ktorých každý svojou časťou prispieva k celkovému zmyslu výjavu. Prvky samotné plnia rozmanité funkcie, nenesú však žiadne symbolické obsahy. To dokáže až ich sumár – vybraná skupina vizuálnych prvkov určuje zmysel obrazu.

Ktoré vizuálne elementy budujú obrazový typ? Prvá skupina prvkov, zacielená na definovanie postáv, obsahuje predovšetkým ich osobné atribúty, ale tiež všeobecnejšie odkazy na spoločenský status, ako napríklad oblečenie či zariadenie miestnosti. Druhá skupina prvkov sa skladá z detailov okolitého prostredia. Tieto neurčujú iba lokalizáciu výjavu, ale aj, čo je omnoho dôležitejšie, jeho situáciu. Napokon sa pripájajú ešte gestá a reč tela, dopĺňajúce celkový rámc zoobrazenej témy. Charakteristické výjavy, napríklad vysvätenie biskupa, krst či mučenie, zapadajú do rozprávania príbehu a stávajú sa jeho epizódami.

„Prefabrikované“ obrazové typy, vytvorené z rozmanitých vizuálnych prvkov, môžu byť voľne použité na zobrazenie jednotlivých epizód legendy. Obrazové typy obsahujú aj premenlivé prvky, ktoré upresňujú zmysel, špecifikujú príslušnosť k určitej legende a dodávajú rozprávaniu väčšiu pestrosť. Tie-to prvky nenachádzajú uplatnenie iba pri vyjadrení niečoho konkrétneho, ale aj vtedy, keď k posolstvu výjavu nemajú žiadny vztah. Nachádzame ich napríklad pri výskypke jedného obrazu viac krát na tej istej strane alebo v tej istej legende.

Monotónnosť obrazových typov treba vnímať v súvislosti so skutočnosťou, že legendárium vychádza z textov *Zlatej legendy* (*Legenda aurea*), ktorá už sama o sebe je integráciou heterogénnych zdrojov. Pri jej prepise do vizuálnej podoby v *Uhorskem anjouovskom legendáriu* sa daná jednotnosť v novom systéme selekcie a editácie ešte viac zvýraznila. Pri vytváraní cyklov iluminátori texty priamo neilustrovali, skôr sa dá povedať, že k nim vyberali motívy z dostupných obrazových typov a vizuálnych prvkov. Malíar sa usiloval legendy verne interpretovať, bol však limitovaný expresívnou silou vizuálneho média: nie všetky výjavy sú vizuálne zobraziteľné alebo vo vizuálnej forme všeobecne zrozumiteľné.

Výber obrazových typov svedčí nielen o osobitnom zameraní určitej legendy, ale tiež o preferenciách konkrétnego kódexu. Pravidelne sa opakujúce obrazové typy slúžia na podtrhnutie hlavného posolstva obrazového programu. Reprezentujú tiež prepojenia medzi rozličnými svätcami. Opakujúce sa obrazové typy teda účinne komunikujú jednotu svätcov, opakujúce sa prvky navzájom posilňujú svoju pôsobnosť a napokon tiež vytvárajú vnútorné koherentný systém kódexu – rytmus jednotlivých narácií.

Preklad z angličtiny M. Hrdina

Erwägungen zur Interpretationsmöglichkeit der Wandmalerei. Am Beispiel der Stanzen im Vatikanischen Palast

Tadeusz J. ŻUCHOWSKI

Wandmalereien sind für den Kunsthistoriker, der seine Frage vor allem direkt an die Kunstwerke richtet, von besonderem Interesse. Meiner Meinung nach kann die Analyse, wenn sie kontextuelle und zeremonielle Aspekte umfassend berücksichtigt, das Wesen und die Bedeutung der Wandmalereien aufdecken. Die vatikanischen Stanzen sind hierfür paradigmatisch. Gerade an ihnen lassen sich die mehrschichtigen Verhältnisse und Verflechtungen der Wandmalerei in oben genannter Hinsicht in voller Nuancierung ergründen und darstellen.

Die Stanzen (ital., Stuben) im vatikanischen Palast sind ein Musterfall für Überlegungen zum Verhältnis von Wand und Wandmalerei und zur Bedeutung dieses Verhältnisses für die Interpretationsmethode. Die Stanzen bilden eine Abfolge von Räumen im zweiten Stock des Vatikanischen Palastes, die mit dem päpstlichen *appartamento* (Wohnraum) verbunden ist. Sie sind zum großen Teil von Raphaels Werkstatt ausgemalt worden. Daher nennt man sie auch häufig Raphael-Stanzen. Dazu gehören die Stanza di Eliodoro, Stanza della

Segnatura und Stanza dell'Incendio. Außerdem zählt zu dem Raphaelschen Komplex auch der Konstantins-Saal (die Sala di Constantino), den Künstler aus Raphaels Schule 1519 – 1524 malkünstlerisch ausgestattet haben. Die Baugeschichte der Räume ist durchaus kompliziert.¹ Sie gehören zum älteren Kern der Residenz, die im 15. Jahrhundert zuerst umgebaut und dann erweitert wurde [Abb. 1-2]. Der Gebäudeteil mit dem Konstantins-Saal entstand wahrscheinlich nach der Rückkehr der Päpste aus Avignon (1378). Der Flügel mit den Stanzen des Heliodor, der Segnatura und des Borgo-Brandes wurde bestimmt unter Papst Nikolaus V. um 1450 errichtet.²

Wandgemälde und Wand

Die Hauptaufgabe der Architektur besteht darin, den Raum zu erfassen. Sie begrenzt ihn in drei Dimensionen. Mit den Wänden grenzt der Architekt den Raum zu den Seiten hin ab, mit Fußboden und Decke (bzw. Gewölbe) trennt er ihn von Erde und

¹ REDIG DE CAMPOS, D.: *I palazzi Vaticani*. Bologna 1967; MANCINELLI, F.: Il Palazzo Apostolico Vaticano dalle origini a Sisto IV. In: *Il Palazzo Apostolico Vaticano*. Hrsg. C. PIETRANGELI. Roma 1992, S. 31-37; CORNINI, G. – DE STROBEL, A. M.: Le Sale dei Paramenti e l'Appartamento Borgia. In: Ibidem, S. 89-93; NESSELRATH, A. – MANCINELLI, F.: Gli appartamenti del Palazzo Apostolico Vaticano da Giulio II a Leone X. In: Ibidem, S. 10-117; ŻUCHOWSKI, T. J.: *Pałac papieski na Watykanie od końca V do początku XVI wieku*. Poznań 1999, S. 126-268. Über die Funktionen der Stanzen schrieb Shearmann. – SHEARMAN, J.: The Vatican Stanze. Functions and Decorations. In: *Proceedings of the British Academy*, 57, 1971, S. 369-424. Seine Feststellungen sind weiterhin gültig.

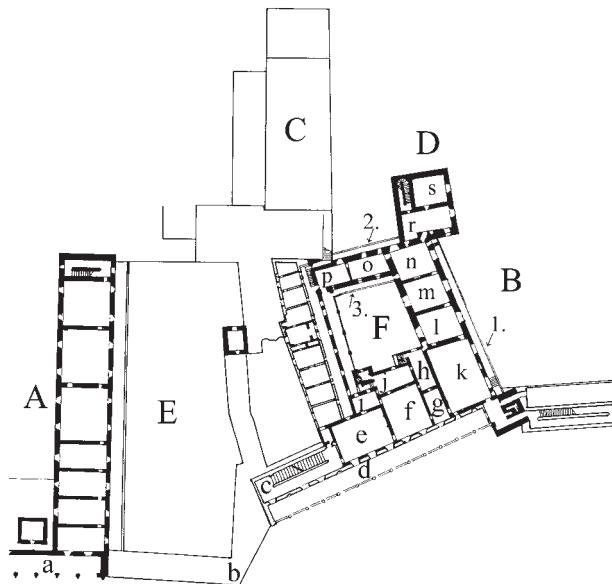
² MAGNUSON, T.: *Studies in Roman Quattrocento Architecture*. Stockholm 1958; ŻUCHOWSKI 1999 (wie Anm. 1), S. 145-164. Während der Restaurierungsarbeiten entdeckte man in der Tuffwand zwischen dem Saal Konstantins und der Stanza des Heliodor eine ursprüngliche Fensteröffnung, welche während des Anbaus des Nikolaus-Flügels zugemauert wurde. Darüber REDIG DE CAMPOS, D.: *Raphael's Fresken in den Stanzen*. Stuttgart 1984, S. 27.

Himmel. Nur Fenster, Türen und Treppen bilden Verbindungen zwischen dem, was Kraft Architektur angeeignet wurde, und dem, was sich außerhalb des architektonischen Raumes befindet. Der Bau zwingt durch seine innere Organisation eine bestimmte Ordnung auf. Sie betrifft nicht nur die festgelegten Raumverhältnisse. Eine entscheidende Rolle spielt nämlich der Zeitfaktor. Denn ein Bauwerk existiert prinzipiell kaum für sich selbst, sondern mit Blick auf die menschliche Bewegung sowohl außerhalb als auch im Inneren des Raumes, sogar wenn diese Aktivität sehr eingeschränkt ist, wie zum Beispiel bei der Architektur des Grabmals.

Der Fußboden, was besonders im Fall des zweiten Geschosses des vatikanischen Palastes (*piano superiore*) wichtig zu sein scheint, bezeichnet bestimmte, den kirchlichen Pavimenten ähnelnde Grenzen für die Bewegung, was dem Zeremoniellakten liturgische Züge verleiht. Die Verbindung zwischen der Disposition der Fußbodenteppiche und den Pavimenten sowie ihre Bedeutung für die liturgische Struktur wurde bereits untersucht und analysiert.³

Es ist offensichtlich, dass ein Profanbau, der zum Residieren einer hochgestellten Persönlichkeit errichtet ist, den dieser geltenden Zeremonien Sinn verleiht. Auf ähnliche Weise fungiert der Sakralraum auch bei dem die Architektur den Rahmen für das Mysterium der Liturgie festlegt. Es ist also die Architektur der Residenz, die dem Zeremoniell einen Sinn verleiht, wie ein Prüfstein, der den Wert des Zeremoniells verifiziert, und erinnert zugleich denjenigen, der sich innerhalb des Bauwerkes befindet, die Regeln der Bewegung und des Benehmens zu beachten. Die Residenzräume, das heißt die Bereiche zeremonieller Aktivitäten, können in diesem System den Status von Zielräumen oder transitorischer Räume zugewiesen bekommen.⁴

Die Wandgemälde in jedem Raum können wegen des physischen Status der Wände, des Bodens und der Decke kaum unbeachtet bleiben. Sie verleihen dem Ort, an dem sie ausgeführt worden sind und das Zeremoniell stattfindet, eine neue Qualität. Eines muss allerdings dabei ebenfalls beachtet werden: die



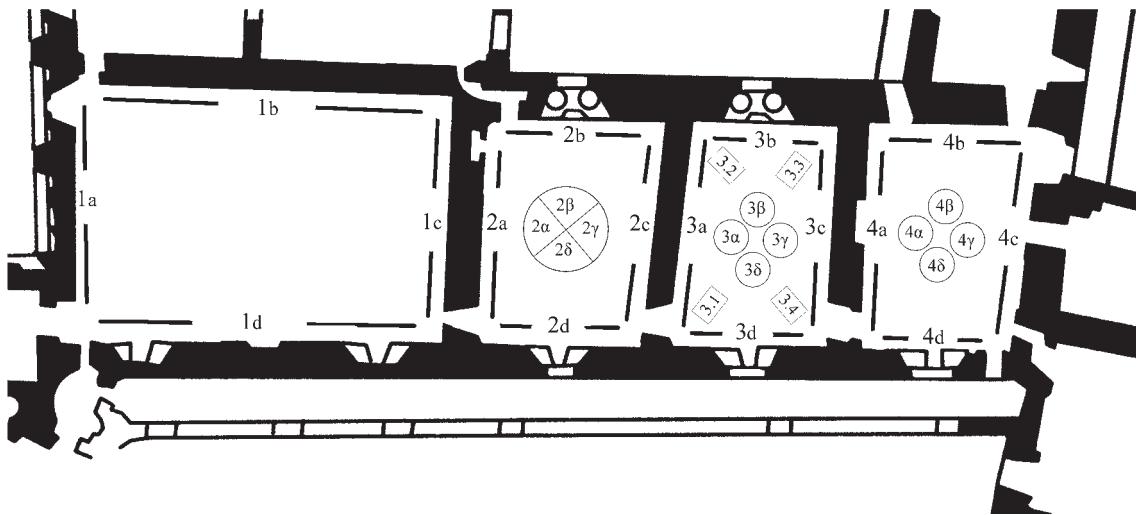
1. Plan des zweiten Obergeschosses Vatikanischen Palastes (Zustand um 1525, T. J. Żuchowski gezeichnet): A – unterer Palast, B – oberer Palast, C – Capela Maior (Sixtinische Kapelle), D – Torre Borgia, E – Atrium Helveticorum (Schweizerhof), F – Cortile dei Pappagalli (Papageienhof); a – porticus superior (loggia über Loggia dei Benedictioni), b – andito (Loggia Leos X.), c – cordonata (die Treppen von Bramante), d – Raphaellogen, e – Sala dei Paramenti, f – Camera dei Pappagalli, g – camera secreta, h – anticamera, i – Privatkapelle, j – Schlafzimmer des Papstes, k – Sala di Costantino (tinellum maior), l – Stanza di Eliodoro (Audienzzimmer), m – Stanza della Segnatura (Studiolo), Stanza del Incendio (tinellum parvum und Segnatura-Gratia-Raum); o – dressatorium (Büffet), p – Privatküche, r – anticamera und Musikzimmer (?), s – Garderobe; 1 – Nordbalkone Leos X., 2 – externe Balkone Leos X., 3 – interne Balkone Leos X.

Analyse der Wandmalereien darf sich nicht nach der Chronologie ihrer Entstehung richten. Die Architektur gibt den Gemälden eine Gerüst, das Zeremoniell hingegen eine Ordnung der Betrachtung. Die Abfolge der Fakten ist wichtig für eine Rekonstruktion des Ausführungsprozesses, nicht aber für das Lesen des Programms.

Im Saal Konstantins [Abb. 3] wurde von Anfang an eine bifunktionale Dekoration eingerichtet, so dass er je nach zeremonieller Nutzung entweder als Raum für halböffentliche Audienzen oder aber als

³ DELBRUECK, R.: *Antike Porphyrowerke*. Roma 2007, S. 28.

⁴ Den Bergriff „Transitorik“ benutze ich nach ROSE, H.: *Spätbarock. Studien zur Geschichte des Profanbaues in den Jahren 1660 – 1760*. München 1922.



2. Disposition der Wandgemälde in den Sälen zweiten Obergeschosses des Nordflügels vatikanischen Palastes (T. J. Żuchowski gezeichnet):

1 – Sala di Costantino: 1a – Rede Konstantins an die Soldaten (*In hoc singum vinces*), 1b – Schlacht Konstantins mit Maxentius, 1c – Taufe Konstantins, 1d – Schenkungen Konstantins;
 2 – Stanza di Eliodoro: 2a – Vertreibung Heliodors aus dem Tempel, 2b – Messe von Bolsena, 2c – Leo d. Große und Attilla, 2d – Befreiung heiligen Petrus aus dem Gefängnis, 2a – Moses vor dem Dornenbusch, 2β – Opfer Isaaks, 2γ – Ausstoßung der Hagar, 2δ – Traum Jakobs;
 3 – Stanza della Segnatura: 3a – Die Schnle von Athen, 3b – Justinian bestätigt die Pandekten (links), Gregor X. nimmt die Dekretalen an (rechts), Jurisprudenz und drei Tugenden (oben), 3a – Astronomie, 3β – Justitia 3γ – Theologie 3δ – Poesie, 3.1 – Erschaffung der Welt, 3.2 – Urteil des Salomons, 3.3 – Adam und Eva (*Sündenfall*), 3.4 – Bestrafung des Marsyas;
 4 – Stanza dell'Incendio: 4a – Schlacht bei Ostia (*Gericht über Sarazenen*), 4b – Brand von Borgo, 4c – Krönung Karls des Großen, 4d – Eid Leos III., 4a – Versuchung Christi (Perugino) 4β – Dreifaltigkeit (Perugino), 4γ – Christus als Weltrichter (Perugino), 4δ – Thronender Gottvater (Perugino).

großer Speisesaal fungieren konnte.⁵ Diese bifunktionale Nutzung des Saales scheint für das ganze System wesentlich zu sein.

Die Darstellungen in den Repräsentationsräumen, zu denen ohne Zweifel die Raumfolge in *piano superiore* gehörte, bilden – in ikonographischer Hinsicht – ein System, das aus Ereignisbildern und metaphorischen Darstellungen zusammengestellt ist, die dem Audienten (d. h. dem eine Audienz habenden, dem Besucher) die providenzielle Legitimation der päpstlichen Macht in Erinnerung rufen sollten. Es ging vor allem darum, das Verhältnis des Audienten zu dem die Audienz gewährenden von Anfang an zu verdeutlichen und den Vorrang des Letzteren klar und unmissverständlich festzulegen. Die einzelnen Darstellungen belehren den Audienten über die

Schlüsselmomente und erinnern ihn an seine Stellung in der Zeremonialordnung. Die Ereignisbilder und Allegorien entscheiden jedoch kaum – besonders im Falle der vatikanischen Stanzen – über das Wesen der Wandgemälde, also über ihre Rolle und Bedeutung. Hier ist die integrale Verbindung von Malerei und Architektur ausschlaggebend. Ohne die Architektur könnte doch die Wandmalerei nicht existieren. Die Architektur ermöglicht die Betrachtung sowohl der gesamten gemalten Flächen, als auch einzelner Szenen, – mit anderen Worten, eben durch die Architektur sind die räumlich organisierten zeremoniellen Prinzipien dem Audienten anschaulich.

Schon im Saal Konstantins, aber auch in den Loggien, zeigt Raphael eine Diskussion über die malerische Überwindung der Wandstarrheit an.⁶

⁵ QUEDNAU, R.: Zeremonie und Festdekor – Ein Beispiel aus dem Pontifikat Leos X. In: *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert* (=Kongressband Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 9). Hamburg 1981, S. 349–358.

⁶ Zur Ikonographie des Saales siehe vor allem QUEDNAU, R.: *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast. Zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII.* Hildesheim – New York 1979. 1518 bekam Raphael den Auftrag, die



3. Sala di Costantino im Vatikanischen Palast. Repro: Raphael... (wie Anm. 20).

Offensichtlich betrifft jene Anzeige sowohl den räumlichen als auch den zeremoniellen Sinn. Vielleicht waren nicht nur der Saal und die Loggien,⁷ sondern auch die zwischen ihnen angelegte Camera dei Pappagalli in den ersten Konzepten Raphaels als eine Art Anmeldungsraum gedacht. Die aufgetragene Malerei vermittelt den Eindruck, dass der physische Raum neu organisiert worden sein muss. Die Relation zwischen dem, was die Unvariable (also die Architektur) ist, und dem, was hinzugefügt

wurde (also die Malereien), folgt jedoch kaum dem Prinzip einfacher Teilung. Ohne die Architektur zu verletzten, wurden mit malerischen Mitteln neue Regeln der Raumteilung geschaffen. Die Teilung sondert die Konstanten von den Variablen ab. Die ersten entscheiden über das Wesen des Raumes, die anderen sind nur seine aktualisierte Verwirklichung. Die im Saal Konstantins genutzten Effekte sind mit sehr einfachen Mitteln erreicht worden. Erstens: damit eine Spannung zwischen der gemal-

Loggien des Damasiushofes zu dekorieren. – NESSELRATH – MANCINELLI 1992 (wie Anm. 1), S. 114.

⁷ Zu den Loggien siehe DACOS, N.: *Le loggie di Raffaello. Maestro e Bottega di fronte all'Antico*. Roma 1977.



4. Die westliche Wand der Stanza di Eliodoro von der Sala di Costantino gesehen, Vatikanischer Palast. Repro: MANCINELLI 1992 (wie Anm. 1).

ten Architektur und der gemalten Plastik entsteht, ist die gemalte Plastik mit der existierenden realen Architektur verbunden, was optisch die Spannung zwischen der realen und der gemalten Architektur verstärkt. Zweitens: auf diesem spannungsvollen Architektursystem wurden die in einer anderen Wirklichkeitsdimension verwurzelten Gemälde aufgelegt. Im Saal Konstantins sind es zum Beispiel die Darstellungen auf den gemalten Wandteppichen. Dadurch entstand die Möglichkeit, das Programm in einer bestimmten Wirklichkeitsdimension zu lesen. Die Bilder auf den Wandteppichen sind kompositorisch mit den Dekorationen der Fensterräder mit den Medici-Wappen verbunden, und sie waren vermutlich auch mit der Deckendekoration verknüpft, die wahrscheinlich jener in der Camera dei Pappagalli ähnelte.

Das heutige Gewölbe des Konstantin-Saals aus der Zeit von Gregor XIII. und Sixtus V. steht in einer Diskrepanz zu der Medici-Dekoration der Wandgemälde. Es wurde auf die ursprüngliche Decke aufgelegt, und das neue gemalte System der Feldereinteilung sowie das gegenreformatorische ikonographische Programm passen kaum zur Struktur der älteren Wandmalereien.⁸ Besonders wichtig ist die Änderung des Beleuchtungssystems. Unter Gregor XIII. wurden zusätzliche Fenster in die nördlichen Schildwände eingeschnitten. So entstand eine Dekoration, die eigentlich ein Doppelsystem ist, was die erste Betrachtung des Raumes wesentlich kompliziert. Jedes der Systeme – durch seine jeweilige perspektivische Raumkonstruktion – bietet dem Betrachter ganz verschiedene Anschauungspunkte an, wodurch sich beide Systeme nicht zugleich erfahren lassen.

Die Stanza Heliodors [Abb. 4], die als Privataudienzraum des Papstes benutzt wurde, weist eine zentrale Anordnung auf. Die heutige Pavimentierung, obwohl neu, wiederholt wahrscheinlich die ursprüngliche Disposition. Sie verleiht dem Raum einen Anschein von Regelmäßigkeit. Die untere Zone der Wandmalereien bildet mit dem Paviment eine kohärente Kontinuität. Die gemalte Substruktur mit den Kariatiden, die die optischen Hauptszenen auf den Schildwänden zu tragen scheinen, vermittelt den Eindruck eines sorgfältig fundierten Unterbaus und der Beständigkeit des gesamten Interieurs. Die perspektivische Behandlung eines jeden Kapitells verursacht vom Moment des ersten Betretens an eine Art sofortiger Anbindung des Betrachterauges, dessen Platz in der Mitte des Saales, also im Zentrum der hier dargestellten und sich abspielenden Ereignisse, von der so konzipierten virtuellen perspektivischen Struktur impliziert wird. Die Lösung der Präsentationsweise der großen Bilder auf den Schildwänden ist für den Betrachter kaum eine Überraschung. Eine ähnliche Sprache der Kodifizierung hat er bereits im Saal Konstantins kennengelernt. In der Stanza handelt es sich offensichtlich nicht um eine Wiederholung oder Imitation des Systems. Die angewendeten perspektivischen Verkürzungen suggerieren, dass sich alles außerhalb der Sphäre des Betrachters abspielt, das heißt, dass das, was er

⁸ 1581 – 1586 von Baglione Laurenti gemalt, dazu QUEDNAU 1979 (wie Anm. 6), S. 32-33.



5. Das Gewölbe in der Stanza di Eliodoro, Vatikanischer Palast. Repro: Raphael... (wie Anm. 20).

wahrnimmt, lediglich eine Vision ist. Dieser Eindruck wird zugleich verstärkt durch die Festlegung der unteren Grenze für die großen Bilder, die fast genau der Sichthöhe eines stehenden Menschen

entspricht. Der im Stein gewordenen, architektonischen Raum stehende Mensch erfährt eine Vision der vier christlichen Wunder, die sich über ihm und außerhalb der Wände abspielt. Er erfährt eine Vision



6. Stanza della Segnatura im vatikanischen Palast. Repro: MANCINELLI 1992 (wie Anm. 1).

hinc et nunc, und während dieser Erfahrung, wenn der Betrachter nach oben zu schauen beginnt, ändert sich diametral der Charakter des Raumes [Abb. 5]. Dank der Malkunst hörte die Stanza auf, ein architektonisches Werk zu sein. Der Betrachter befindet sich in einem Zelt, dessen steifes Gerüst reich dekoriert ist, und unter der Zeltdecke ist es ihm ähnlich möglich, wie einst den Propheten, die Vision zu erfahren. Die Verwandlung der festen Architektur in den zeltartigen Raum hebt nicht nur die kompliziert zusammengebundenen Gestellbalken hervor, sondern vor allem auch die oben eingeschobenen Zwickeln, auf denen vier alttestamentliche Szenen, die mit den auf den Schildwänden dargestellten Hauptereignissen korrespondieren, gezeigt sind.⁹

⁹ TRÄGER, J.: Raffaels Stanza d'Eliodoro und ihr Bildprogramm. In: *Römisches Jahrbuch*, 14, 1971, S. 29-99.

Dieses Zelt selbst unterhält eine Reihe zusätzlicher Assoziationen. Es entsteht hier unter anderem die Suggestion, dies sei ein Ort auf dem Weg zum richtigen Ziel, der Betrachter sei hier also, ähnlich wie einst Moses, unterwegs. In jedem Moment könnte jenes Zelt zusammengefaltet und wieder aufschlagen werden, und weil das Christentum seine Macht aus den Wundern schöpft, können sich mit jedem Aufschlagen neue Visionen offenbaren. Das Dekorationssystem der Stanza Heliodors vermittelt eine Vorstellung des transitorischen und ephemeren Raumes, in dem die Mirakel zu erfahren sind. In diesem Raum erteilt der Papst die Privataudienzen, wobei paradoxerweise der sitzende Papst eben eine überzeitliche Figur war, ein Sinnbild der Beständigkeit. Der Audient traf beim Betreten des Raumes auf den auf dem Thron sitzenden Bischof von Rom.

Andere Prinzipien entscheiden über den Charakter der Stanza della Segnatura [Abb. 6]. Dieser Raum war als eine Privatbibliothek des Papstes, eine Art Studiolo gedacht. Hier wurde mit den Mitteln der Malerei alles in die meisterhaft gefertigte architektonische Struktur eingefügt. Es ging nicht darum, den Effekt eines allgemeinen Innenraumes, den jeder betreten könnte, zu schaffen. Diese Stanza wurde wegen ihres privaten Charakters aus dem zeremoniellen Weg ausgeschlossen. In ihr wie in keiner anderen wurde der Raum präziser aufgeteilt. Das Paviment im *opus alexandrinum* verleiht ihm einen fast sakralen Charakter. Die untere Wandzone verdeckten ursprünglich intarsienartige Boisserien und Bücherschränke. Der gesamte Raum ist mit einer prachtvollen Decke überspannt, die ähnlich wie in der vorigen Stanza auf das ursprüngliche Kreuzgewölbe aufgelegt wurde, wodurch sich ein Effekt der vornehmen Kassettierung mit der zusätzlichen mosaikartigen Dekoration ergibt. Außerdem sind die Wandgemälde auf den Schildwänden statisch – eine solche Lösung existiert in beiden Nachbarräumen nicht. Die Komposition der einzelnen Szenen ist genau in die Rahmen eingepasst. Die so gerahmten Bildwände scheinen das Überzeitliche und das Endgültige zu versinnbildlichen.

Das einzige wesentliche Problem bereitet die Relation zwischen dem Fußboden und dem Gewölbe. Schon die Wahl des *opus alexandrinum*, das im Rom verbreitet war, aber vor allem in den alten Basiliken und den Kirchen der Märtyrer angewendet wurde,

war außergewöhnlich. Julius II. hat noch in seiner Zeit als Kardinal im Palast bei SS. Apostoli solche neocosmateske Pavimente auflegen gelassen. Man kann nur vermuten, dass Julius II. sich beim Entschluss, eine solche Art des Fußbodens zu legen, auf die Pavimente in Alt St. Peter und in der Sixtinischen Kapelle berufen haben könnte. Ein ähnliches Paviment, was sicherlich von Bedeutung war, ist in der oberen Kapelle des Bramanteschen Tempietto zu finden. Der Fußboden in *opus alexandrinum* ist also ein Paviment, das bestimmte Assoziationen mit dem *sacrum* auslöst. Die Stanza della Segnatura bemächtigte sich dieser Konnotationspotenz. Hier wurde das symbolische Feld personalisiert und privatisiert. Der Fußboden in der Residenz bleibt immer eine Fläche, auf der die zeremonielle Bewegung sich abspielt. In der päpstlichen Residenz ist der Fußboden ein Sinnbild des irdischen Seins päpstlicher Macht. Die himmlische symbolische Entsprechung des Fußboden ist das Gewölbe (die Decke). Die oben erwähnte kassettenähnliche Dekoration lässt sich auch auf das Innere von Kirchen beziehen. Die Kassetterierung der Kirchendecken war um 1500 besonders in Rom sehr verbreitet, um nur Santa Maria Maggiore zu erwähnen. In der Stanza della Segnatura ist ein besonderes Merkmal von Bedeutung. Die Strukturen des Gewölbes und des Paviments sind fast organisch miteinander verbunden. In beiden Fällen werden die Kompositionszentren ausdrücklich angedeutet, aber – was zu überraschen scheint – die irdische Mitte deckt sich nicht genau mit der himmlischen. Die erste, mit dem die Peterschlüssel enthaltenden Kreis im Zentrum und mit dem Namen des Julius als Pontifex Maximus in externen Eckkreisen, ist gering nach Norden zu der zwischen den Türen entstanden Fußgangzone verschoben. Die andere, mit den Schlussstein tragenden Engeln, ist kaum sichtbar näher an der Südwand lokalisiert, wo sich wahrscheinlich der Sitz für den Papst befand. Der Schlussstein mit dem Wappen des Nikolaus V. ist real, die ihn haltenden Engel schon gemalt und die achteckige Umrahmung für diese zentrale Darstellung wieder plastisch-real [Abb. 7]. Der Effekt dieser Verbindung des Plastischen und des Malerischen – etwa in der Nachfolge des Quadratura-Konzepts Mantegnas in der Mantuaner Camera degli Sposi – re-definiert den Status der Architektur in diesem Raum. Bei Mantegna jedoch sind die Engel, dar-



7. Das Zentrum des Gewölbes der Stanza della Segnatura, Vatikanischer Palast. Foto: T. J. Żuchowski.

gestellt in starker perspektivischer Verkürzung, am Rande zwischen der Wand und der illusionistisch gemalten Struktur verortet, und ein solches Konzept war nicht nur eine malkünstlerische Darstellungsweise, sondern auch ein Versuch, bewusst zu machen, was für eine Rolle die malerische Illusion in der Architektur spielt. In der Stanza dagegen ist ein dynamisches Spiel zwischen dem Malerischen und Architektonischen veranschaulicht. Die Engel versuchen, das gewichtige Symbol der päpstlichen Würde im Zentrum der Decke zu halten.

Die päpstliche Macht überhaupt, in ihrer providenziellen Tragweite, symbolisiert das Wappen des Nikolaus V. (gekreuzte Schlüssel), das in diesem Raum auch als das Zeichen der Petrus-Nachfolger überhaupt fungiert. Die zeitliche Macht des Julius II. wird im Programm der Fußbodenmitte und in der Dekoration architektonischer Elemente der



8. Stanza dell'Incendio von der Stanza della Segnatura gesehen, Vatikanischer Palast. Repro: MANCINELLI 1992 (wie Anm. 1).

Kassettendecke (hier wurden nicht nur der Name IV-LIVS, sondern auch die variierte Darstellung seines Stammwappens mehrfach placiert) zum Ausdruck gebracht. Die Versöhnung beider Sphären schien eine schwierige Aufgabe zu sein, was die kleinen Engel in ihrer sichtbaren Anstrengung versinnbildlichen, das Wappen vor der Sonne zu halten und ihm so den zentralen Ort am Himmel zu sichern. Die dargestellten Leinen, mit welchen die Putten das Wappen festzubinden und zu halten versuchen, sind ein mehrdeutiges Symbol der Zwiespältigkeiten, Hemmungen und Beschränkungen der päpstlichen Macht, d. h. des Papstes als des irdischen Stellvertreters des himmlischen Christus.

Die in der Raumfolge letzte Stanza dell'Incendio [Abb. 7] war zeremoniell gesehen ein Gegenpol zum Konstantins-Saal. In der zeremoniellen Kommunikationsstruktur war ein Übergang vom Konstan-

tins-Saal zur Stanza dell'Incendio durch die übrigen Stanzen ausgeschlossen. Hier war ein Weg nur für den Papst und sein enges Gefolge vorgesehen. Zu diesem Zweck installierte Bramante an der nördlichen Seite des Nikolaus-Baues einen Außengang, der die beiden extremen Räume verband. Diese Lösung beweist, dass die funktionale Disposition im ersten (*appartamento* Alexanders VI. Borgia) und im zweiten Stock (*appartamento* Julius' II. und seiner Nachfolger) ganz unterschiedlich war. Die Stanza dell'Incendio hatte eine doppelte Funktion. Sie diente als kleiner Speiseraum (*tinellum parvum*) und als ein Ort für die Sitzungen der Segnatura Gratiae et Iustitiae (eine Art päpstliches Berufungsgericht). Später (unter Paul III.) wurden die Sitzungen der Segnatura, von der der heutige Name dieses Raumes stammt, in die nebenan liegende päpstliche Bibliothek verlagert. Die doppelte Bestimmung des Raumes findet ihren Ausdruck im Dekorationsprogramm. Im Allgemeinen ist es – ähnlich wie beim Programm im Konstantins-Saal – der Legitimierung der päpstlichen Macht gewidmet. Aber durch seine visuelle Struktur entsteht eine Verbindung zur symbolischen Aussage der Stanza di Eliodoro. In der Heliodor-Stanza sind jedoch die Quellen der päpstlichen Macht durch visionäre Wunderszenen geoffenbart, hier, ähnlich etwa wie in Konstantins-Saal, wurde die Legitimierung dieser Macht durch die Darstellung historischer Ereignisse bekräftigt.

Die Ausmalung der Stanza dell'Incendio wurde als erste unter Julius II. begonnen. Eben hier begann Perugino mit seiner Werkstatt mit den Arbeiten, bevor der Papst entschied, den von Bramante wärmtens empfohlenen jungen Umbren zu engagieren. Was die Werkstatt bereits ausgeführt hatte, ist kaum genau festzustellen, aber ohne Zweifel wurde zuerst das Gewölbe bemalt, und was wichtig ist: Peruginos Bemalung wurde nicht geändert, sondern in das neue Raphaelsche System einbezogen [Abb. 9]. Man kann erstens darauf verweisen, dass sowohl Perugino als auch Raphael den Auftrag erhielten, ein festgelegtes Programm mit malerischen Mitteln auszuführen, und zweitens, dass die eventuellen Änderungen, wären sie unter dem Papst Leo X., dem Nachfolger von Julius II., eingeführt worden, sich kaum auf das ideologische Fundament, sondern auf den Aufbau bezogen hätten. Das Fundament blieb für das ganze Dekorationssystem, den Saal Konstantins inbegriffen, der von



9. Das Gewölbe in der Stanza dell'Incendio mit Tondidarstellungen von Pietro Perugino, Vatikanischer Palast. Repro: Raphael... (wie Anm. 20).

der nach Raphaels Tod verwaister Werkstatt schon unter dem Clemens VII. endlich ausgeführt wurde, ganze Zeit konstant. Gründe für die Beibehaltung von Peruginos Dekoration waren weder Sparsamkeit, Eile oder der vorzeitige Tode Raphaels, sondern eine bewusste Entscheidung, welche auch von einer großen Meisterschaft Raphaels zeugt.

Das Gewölbe des Raumes, das von der Werkstatt Raphaels entsprechend korrigiert wurde (sie fügte Ornamente auf den Gratlinien des Gewölbes hinzu, um die obere Bemalung an die Dekoration der Raumecken anzupassen), ist also als eine bewusste Manifestation der beiden künstlerischen Ästhetiken zu verstehen, die frühere verkörpert

¹⁰ Zum Programm siehe QUEDNAU, R.: Päpstliches Geschichtsdenken und seine Verbildlichung in der Stanza dell'Incendio. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 35,

1984, S. 83-97; JACOBY, J. W.: *Den Päpsten zu Diensten. Raffaels Herrscherzyklus in der Stanza dell'Incendio im Vatikanischen Palast*. Hildesheim – Zürich – New York 1987.

durch Perugino und die neue durch seinen Schüler Raphael. Man könnte sagen, dass die Bewahrung der bestehenden Dekoration in dem Saal, in dem Raphael mit der Hilfe verschiedener Zitate von der Kirchengeschichte handelt, eine Selbstverständlichkeit darstellt.

Die Stanza des Brandes sollte mit ihrer ganzen Dekoration die historische Stellung der Kirche versinnbildlichen.¹⁰ Es ist kein Zufall, dass die Kämpfer in den Raumecken nicht von Koren, Ku-roi bzw. von einfachen Hermen, wie in den vorigen Räumen, getragen werden. Diese Rolle übernehmen hier ägyptische Statuen und zwischen ihnen die um das Christentum verdienten, in Grisaille dargestellten Herrscher, die unter den durch die Arme der Hermen gebildeten Baldachinen sitzen.

Dekoration und Architektur

In den vatikanischen Stanzen waren die Wandgemälde nicht auf die schon existierende Architektur aufgetragen, obwohl das ursprüngliche Gewölbe im Nicolaus-Flügel erhalten geblieben ist. Das Gewölbe ist in der zweiten Bauphase aber noch unter Nicolaus V. überspannt worden, was der Steinschlüssel mit dem Wappen des Papstes bezeugt [Abb. 5, 7, 9]. Vergleicht man die Raumdisposition des *piano superiore* mit dem ähnlichen *piano inferiore* (erster Stock), wo sich das Borgia-Apartment befindet,¹¹ stellt sich die Frage, ob die existierende Architektur an die vorgesehene Disposition der Wandmalerei angepasst werden könnte?

Es konnte festgestellt werden, dass die unter den Augen Raphaels gemachten Änderungen die Raumdisposition und das Kommunikationssystem

betrafen. Die geringfügigen Korrekturen in der Architektur wurden auch nachher durchgeführt, was die heutige Situation vor den Originalen beeinflusst. Unter Raphael wurden vor allem die Türöffnungen modifiziert, außerdem öffnete man die neuen Fenster vom Süden in der Stanza Heliodors und in der Bibliothek, es wurden auch die Gewölberippen (*spigoli*) abgehauen, was den Decken ein Aussehen eines Kuppelgewölbes verlieh.¹² Während der Restaurierungsarbeiten in der Stanza della Segnatura entdeckte man Schichten des neuen Verputzes, die von der Raphael-Werkstatt vor allem auf die runde Fläche und in die Eckpartie aufgetragen worden sind, was die Wölbung optisch kuppelartig erscheinen lassen sollte. Schließlich wurde der ursprünglich runde Steinschlüssel mit einem Stuckoktagon zusätzlich umfasst.¹³

1541 wurde der Kamin aus der Stanza des Brandes in die Stanza della Segnatura verlegt. Der so entstandene leere Platz wurde zugemauert und von Francesco Salviati mit der gemalten Figur Pepins ergänzt, die wegen einer eingeschlagenen Öffnung in der südlichen Wand unter Leo X., um die Tür zum inneren Balkon einzusetzen, für beinahe zwanzig Jahre verschwand.¹⁴

Die in den 1990er Jahren durchgeführte Restaurierung deckte auf, dass Raphael in den Stanzen die nördlichen Fenster von oben ziemlich herabsetzten ließ, um mehr Malerfläche zu gewinnen [Abb. 9].¹⁵ Die ursprünglichen Fenster waren offenbar höher und ihre Höhe entsprach deren, die heute im Borgia-Apartment zu sehen ist. Das heißt, die Fensterhöhe in der Sala dei Misteri beträgt 5,25 Meter und in der Stanza di Eliodoro 4,54.¹⁶ Da die Absenkung eine Beleuchtungsminderung in den Räumen verursachte,

¹¹ Außerdem sind die unteren Räume doppeljochig, mit den Pilastern geteilt, dagegen die oberen einjochig. Vermutlich war das ein Plan, den Palast aufzustocken, ähnlich wie es mit der Aufstockung des östlichen Flügels war, wo unter anderem neues Apartment, Loggetta und Stufeta entstanden. Siehe CORNINI – DE STROBEL 1992 (wie Anm. 1), S. 91; NESSELRATH – MANCINELLI 1992 (wie Anm. 1), S. 109. Zum Programm des Apartments siehe POESCHEL, S.: Das Appartamento Borgia und die Erwartungen an Alexander VI. In: *Römisches Jahrbuch*, 25, 1989, S. 128–165.

¹² NESSELRATH – MANCINELLI 1992 (wie Anm. 1), S. 109.

¹³ REDIG DE CAMPOS 1984 (wie Anm. 2), S. 22. Diese Entdeckungen beziehen sich auf die interessante Interpretation von Wind. – WIND, E.: The Four Elements in Raphael's Stanza della Segnatura. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 2, 1939, S. 75–79.

¹⁴ Jetzt befindet sich der Kamin wieder (seit 1720) am ursprünglichen Platz. – NESSELRATH – MANCINELLI 1992 (wie Anm. 1), S. 115.

¹⁵ REDIG DE CAMPOS 1984 (wie Anm. 2), S. 19.

¹⁶ Ibidem, S. 19.

wurden die neuen Fenster in der Stanza Heliodors und in der Bibliothek von dem *Cortile dei Pappagalli* herausgetrennt, was der Name IVLIVS auf den Stützen bezeugt.

Die neuen eingeschnittenen Fensteröffnungen in den Südwänden der Stanza Heliodors und der Segnatura sind wegen bestehender Anlage der Kaminkanäle aus der Bauzeit asymmetrisch. Die so entstandene Malfäche verursache eine besondere Spannung zwischen der Wandpartie links und rechts vom Fenster. Die alten obwohl herabgesenkten Fenster sind symmetrisch in die Schildwand eingepasst, was diesem Teil des Raumes an Statik verleiht. In jedem der zwei Räume haben beide Fenster tiefe Nischen mit den Sedilen in den Eckchen. Die nördlichen Sitze sind vierkantig. In neuen Fensternischen installierte man je zwei runde Sedilen, die die Cosmati-Kunst in Erinnerung rufen. Wie es ursprünglich in der Stanza des Brandes war, kann man nur vermuten, dass die westliche Fenstertür auch schon unter Julius entstand, bzw. vergrößert wurde.

Das Kommunikationssystem. Eine Rekonstruktionsfrage

Die Frage der Rekonstruktion der Kommunikationsabläufe ist an sich sehr wichtig. Sie legten eben – in Verbindung mit dem Zeremoniellsystem – das gesamte Programm der Residenz fest. Sie entschieden a priori über die Grundbedingungen der Betrachtung der einzelnen Räume, also auch über die Anschauung der Wandmalereien. Eine Rekonstruktion dieser Vorgänge sollte sowohl den Zeremoniellweg, die Arten der Eingänge, als auch die Zeit, welche nötig wäre, um durch alle Räume durchzugehen, berücksichtigen. Außerdem muss man feststellen, welche Türen während des Standartzeremoniells offen blieben, was die Betrachtung des benachbarten Raumes ermöglichte, und welche man nur im Eingangsmoment öffnete.

Für diese Frage ist auch die Art und Weise der Raumordnung mit der Pavimentenanlage von Bedeutung. In den analysierten Räumen kann man genauer von den Fußboden in dem Saal Konstantins und der Stanza della Segnatura sprechen [Abb. 3, 6]. In übrigen Stanzen stammen die Pavimente aus späterer Zeit, obwohl sie höchstwahrscheinlich die ursprüngliche Disposition wiederholen.

Die nächste wesentliche Frage betrifft die Breite der Türdurchgänge. Die aus der Zeiten Nicolaus' V. stammenden Türen akzeptierte Julius II. Sie waren ungefähr 30 Zentimeter schmäler als die späteren unter Leo X. installierten und erinnerten an die Türen und ihre Umrahmungen aus dem strikt privaten Bereich, wo sich das Schlafzimmer (*cubiculum*) und Vorzimmer (*camera secreta*) des Julius II. und später Leo X. befanden. Man darf aber auch nicht die alten vermauerten und die neuen durchgebrochenen Durchgänge vergessen. Vor allem scheinen der Durchgang vom Vorzimmer zu der Stanza di Elio-doro und der Ausgang aus der Stanza dell'Incendio auf den externen westlichen Balkon des Leo X. von großer Bedeutung zu sein.

Die Türen zwischen dem Saal Konstantins und der Stanza dell'Incendio stammen aus der Zeit Leos X. Sie gaben feinsinnige, ambivalente Anschauungsmöglichkeiten. Es sind Flügeltüren und werden in die Enfilade eingeordnet. Die Flügeltür in der dicken Wand zwischen dem Saal Konstantins und der Stanza Heliodors bedeckt die doppelseitige ornamentale Schnitzdekoration, was vermuten lässt, dass sie vor allem geschlossen war und man öffnete sie nur während des Durchgangs. Die Schnitzdekoration dieser Tür entspricht der Dekoration der gegenübermontierten Tür, die in die Stanza della Segnatura führt. Die internen Seiten der Türen in der Bibliothek sind jedoch anders bearbeitet, wie die beiden externen Seiten, also sowohl von der Stanza Heliodors als auch von der Stanza des Brandes. Die externen sind mit den Schnitzereien bearbeitet, die internen deckt die Intarsiedekoration, die von Giovanni Barile gefertigt war, und mit ihrem Programm an die Symbolik der freien Künste anknüpft. In der Stanza della Segnatura bildeten die Intarsien der Türen mit den nicht mehr existierenden Intarsien auf den Wänden (auch einem Werk von Barile) und den Bücherkisten eine visuelle Einheit. Das Programm der Intarsien lässt vermuten, dass während der Benutzung der Stanza dell'Incendio als *tinellum parvum*, die Tür in die Bibliothek offen blieb, und wenn hier die Sitzung der Segnatura stattfand, war sie geschlossen.

Die übrigen Türen in der Stanza dell'Incendio, auch die große westliche Porte-Fenêtre, waren ohne Dekoration. Möglicherweise war die Porte-Fenêtre mit gemalter Ornamentik bedeckt.

Die Tür Leos im Saal Konstantins diente als besonderer Wegweiser, sie war eine Verlängerung der Medici Symbolik und funktionierte wie eine Art Einladung in die benachbarte Sala (Stanza Heliodors), in den Raum der privaten Audienzen. Damit wirkte der Saal des Konstantin mit seinen Zugängen wie ein Wartesaal. Die Anlage des Paviments ohne deutliche Richtung gibt die Möglichkeit hin und her zu wandern und zu schauen. Der Saal könnte sich aber während der Privataudienzen auch in einen transitorischen Raum verwandeln. Der Audient sah beim Betreten der benachbarten Stanza zuerst das Gemälde mit Leo d. Großen und Atilla. Die Pavimentenanlage und die gegenüberliegende Tür, analog zu der zwischen dem Saal Konstantins und dem Audienzraum, suggerieren eine weitere Durchgangsmöglichkeit, die jedoch tatsächlich für den Besucher nicht zu verwirklichen war. Die Tür war versperrt. Sie öffnete sich nur für den Papst, der aus seinen Privatzimmern durch ein fast unsichtbares Türchen in die Stanza di Eliodoro hineintreten könnte.

Die Grenze der Anschauung

Für die Anschauung der Wandgemälde ist die Grenze der pragmatischen Erkennung entscheidend. Die Frage scheint ganz belanglos und offensichtlich zu sein, aber sie ist für die Feststellung der Verhältnisse zwischen dem Gemälde, der Architektur und dem Zeremoniell grundlegend. Die Grenze der pragmatischen Erkennung legt einen kritischen Anschauungspunkt, also eine Entfernung des Betrachters von dem Wandbild fest, dank dem die richtige Identifikation des Gemäldes möglich ist. Während der Betrachtung des Tafelbildes im Museum beispielsweise tauchen solche Probleme auf, nur wenn seine Größe, und vor allem seine Höhe die Gesamtanschauung verhindern. Die Situation in der Galerie selbst macht die Frage des kritischen Anschauungspunktes unbedeutend. Wenn aber das betrachtete Werk ein Gemälde im Altaraufsatz in einer Kirche wäre, wäre es damals klar, dass mindestens zwei verschiedene Grenzen der Anschauung existieren. Die erste wäre für den Gläubigen festgelegt, die andere für den Priester und die sich im Chor befindenden Privilegierten. In einigen Fällen sind noch die Anschauungspunkte für die Betrachter berücksichtigt, die sich auf Emporen oder in den

Logen befinden. Es scheint offensichtlich zu sein, dass das, was von dem Priester als das Erkennende und Deutende rezipiert ist, für den Gläubigen nur eine Farbenkomposition bleibt, die manchmal an irgendwelche Ornamente erinnern könne. Den Betrachtern in der Loge schlägt man dagegen oft ein zusätzliches theologisch-gelehrtes Programm vor. Ohne Zweifel existieren auch solche Werke, die nur einen kritischen Anschauungspunkt berücksichtigen können, wie zum Beispiel der Altaraufsatz von Veit Stoß in der Krakauer Marienkirche.

Diese Idee ist nicht neu und sie war schon in der peripatetischen Theorie des Sehens erörtert. Nach Aristoteles muss es entsprechende unkonstante Bedingungen geben, damit jedes Objekt richtig wahrgenommen werden kann. Die wichtigsten bilden die Entfernung und die Beleuchtung. Thomas von Aquin übertrug die Erwägungen Alhazens über die Optik in seine Theorie und stellte fest: „*omniae formae artificiales sunt accidentales*“ („alle künstliche Formen sind akzidentiell“), d. h., dass wir die gesehenen Objekte nur entsprechend unserem Wissen zu erkennen imstande seien.

Das Problem der Anschauung einzelner Räume entsteht nicht nur aus ihrer zeremoniellen Platzierung, sondern war von einer ganzen Skala technischer von Raphael angewandter Handgriffe abhängig. Die Beleuchtungsfrage ist die simpelste. Der Zugang des Außenlichts wurde mittels Fensterläden kontrolliert. Ihre Dekorationsweise weist darauf hin, dass sie eher offen waren, weil an ihrer Innenseite die Dekoration fehlt. Es gab durchaus die Möglichkeit, sie zu schließen, was die zusätzliche alternative Dekoration der Leibungen beweist. Solche Lösung trifft man in jeder Stanze. Obwohl im *Liber notarum* von Johannes Burckhardt und dem damaligen Zeremoniellbuch zu lesen ist, dass die Räume ganze Tage bis zur Dämmerung, und manchmal sogar bis in die Nacht benutzt sein könnten, sagt die Statistik solcher Ereignisse, dass der späte Nachmittag und die Zeit nach der Siesta dennoch die beliebtesten gewesen sein sollen.

Außerhalb der Grenze der pragmatischen Erkennung befindet sich immer ein Randgebiet, das der Künstler besonders gern ausnutzte. Es ist kaum direkt in die Bedeutung des Werkes miteinbezogen. Zu solchen Randeingriffen gehören technische Aspekte, die wir vor allem aus den Barockwerken ken-



10. Das Nordwand in der Stanza della Segnatura mit der Parnass-Darstellung, Vatikanischer Palast. Repro: Raphael... (wie Anm. 20).

nen, wie zum Beispiel das Konstruktionssystem der Asamschen Madonnenfigur in der Augustiner Kirche in Rohr. Dabei handelt es sich um Malereien und Kommentare auf der Rückseite, oder Glossen, die oft auf den Marginalien der mittelalterlichen Handschriften zu finden sind. Im Fall der Wandgemälde sind dort manchmal richtige oder meistens unrichtige Interpretierungshinweise verortet. Manchmal ist

es eine Signatur, oder ein ironischer Kommentar. Meistens sind solche Randelemente in der üblichen Betrachtung unsichtbar und sogar – ausgenommen der Reinemacher – unzugänglich.

In den Stanzen scheint die Situation eher problemlos zu sein. Alle Hauptteile der Wanddekoration sind (oder besser waren) gut sichtbar. Sie sind zwar für das Auge zugänglich, doch die volle Anschau-

ung wegen der dafür nötigen Zeit, erweist sich als wesentlich begrenzt.

Die Wandgemälde im vatikanischen Palast, ähnlich den anderen Dekorationen in den Monarchenresidenzen, weisen zwei Rezeptionsmöglichkeiten auf. Die erste konnte vollständig während des Erwartens vollzogen werden, die andere jedoch, eigentliche, realisierte sich während der Zeremoniellakten. Für die Teilnehmenden waren damals entsprechende Wege und feste Platzordnung vorgeschrieben.

Die Wandmalereien im Saal Konstantins sind voller diskursiver Einzelheiten. Hier wird die Gesamtidee aus dem *docere*-Prinzip heraus konstruiert. In den übrigen Räumen hingegen existieren die *delectare*- und *presentare*-Prinzipien auf meisterhafte Weise nebeneinander. In der Stanza Heliodors ist das zweite Prinzip wichtiger – das *delectare* nimmt den Platz nur auf der Balkendekoration und in der Sockelzone ein; dagegen in Stanza della Segnatura das *presentare* ist fast zum gemeinen *vedere* reduziert und das *delectare* unstreitig dominiert. In der Stanza des Borgo-Brandes scheint das *delectare*-Prinzip in die Sockelzone transportiert worden zu sein.

Der päpstliche Stuhl befand sich in der Stanza Heliodors wahrscheinlich an der Wand mit der Darstellung der Messe in Bolsena. Während der Audienz trafen die Hineingehenden den bereits sitzenden Papst und die Kardinäle daneben. Diese Gruppe bildete zusammen mit den Gemälden, und vor allem mit dem Bild der Messe in Bolsena, eine kohärente Ganzheit, d. h. der Papst war als Element der konstanten Struktur des Raumes rezipiert, dagegen bildeten die stehenden Audienten das unkonstante Gegengewicht. Ihre Zone ist von der Höhe der Postamentmalereien definiert, deswegen sind die in der Sockelzone gemalten Figuren zufällig stehend dargestellt [Abb. 4]. In der Stanza des Brandes vollzog sich die Demokratisierung des Raumes. Die Postamenthöhe ist wesentlich niedriger, weil hier beide Funktionen – d. h. Segnatura-Sitzung und Essen – von den Teilnehmenden am Tisch realisiert worden sind. Auch hier scheint die Dekoration der Sockelzone mit den sitzenden Potentaten nicht zufällig [Abb. 8]. Sie sind als symbolische Ergänzung der Gesellschaft, die sich im Raum befindet, zu verstehen.

Mit einem anderen Problem haben wir in der Stanza della Segnatura (Bibliothek) zu tun. Schrötter beobachtete trefflich, dass der Ausblick durch das nördliche Fenster sich in den Zeiten von Julius II. auf den Belvederebau richtete [Abb. 10].¹⁷ Dieses Schlösschen aus der Zeit des Innozenz' VIII. steht auf dem Aegidius-Hügel, der von Dichtern aus dem engen Kreis des Julius' II. in Parnass umgetauft worden ist. An dem Abhang baute man sogar ein Odeon für dichterische Spiele. Der in der Bibliothek sitzende Papst sah also auf die Parnass-Wand und schaute durch das Fenster den neuen Parnass mit dem Odeon an. Diese tiefsinngige Beobachtung von Schrötter verweist darauf, dass die Wandmalereien nicht nur auf die Kohärenz der innerarchitektonischen und räumlichen Verhältnisse wirken können, sondern ihre Programme nutzten auch die externe Architektur und sogar Umgebungslandschaft aus.

Das Problem der Übergangszone

Die Schlüsselfrage, die die angewendeten Maßnahmen im System der Dekoration die Raumfolge verstehen lässt (und eben mit solcher Situation haben wir im Vatikan zu tun) betrifft die Rolle der festgelegten Übergangszonen. Es sind relativ schmale Schwellenbereiche im Kommunikationssystem, aus denen die doppelte Ansicht der Wandmalereien wahrnehmbar ist. Der Betrachter schaut nahezu gleichzeitig, wenn er die Schwelle in den neuen Raum überschreitet, sowohl bestimmte Fragmente der Wanddekoration des verlassenen Raumes an, als auch bestimmte Fragmente der Wanddekoration des gerade betretenen Raumes. Im Moment, wenn der Betrachter die Schwelle durchschreitet, verlässt er stufenweise einen Raum und begrüßt den neuen. Mit anderen Worten, in der Übergangszone sind die Wandmalereien in zwei benachbarten Räumen wahrnehmbar. Nur das gut gelöste Problem der Ansicht aus der Übergangszone lässt konfliktlos – wenn dies das Ziel des Künstlers wäre – den neuen Raum betreten. Dieses Phänomen rezipiert der Betrachter fast unbewusst, intuitiv, aber es entspringt aus der Organisation des ganzen Kommunikationssystems für bestimmte Raumfolge und vor allem aus der

¹⁷ SCHRÖTER, E.: Raffaels Parnass. In: *Kunstchronik*, 30, 1977, S. 75-77; SCHRÖTER, E.: Der Vatikan als Hügel des Apol-

lons und der Musen. In: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 75, 1980, S. 208-240.

Platzierung der Übergänge in den Wänden. In der Renaissance- und Barockzeit ist die Platzierung des Einganges neben der Raumecke verbreitet gewesen. Die Raumfolgen im 19. Jahrhundert bevorzugten symmetrisch angelegte Eingänge. So verhielt es sich unter anderem im Münchner Festsaalbau und im umgebauten Dresdner Schloss.

Der Übergangsbereich ist für den Maler, bzw. Dekorateur eine die Kenntnis verifizierende Herausforderung, weil er von dem Künstler die erscheinungsbildlich kohärente Dekorationssprache verlangt. Das bewusste Gegenüberstellen der visuellen Poetik von benachbarten Räumen kann nicht aus dem Zufall hervorgehen, wenn die zum Ausmalen vorgesehenen Räume eine Ganzheit bilden sollten. Manchmal, sogar in der Dekoration der ausgebauten Zeremoniellprogramme, hängen die neuen Malereien von den schon existierenden und auf andere Weise auch von den Dekorationen ab, weil die Wandgemälde nicht für sich selbst stehen.

Bei der Anschauung der Stanzen und der nebenbei liegenden Räume, lassen sich zwei von Raphael vorgeschlagene Lösungen dieses Problems feststellen. Sie sind durch die visuelle Zugänglichkeit der einzelnen Räume bedingt, aber sie sind auch von ihrer Zeremoniellsignifikanz abhängig. Der erste signifikante Zeremoniellbereich bilden sowohl die Räume und Gänge, die direkt oder indirekt in den Saal Konstantins und weiter in die Stanzen hineinzugehen ermöglichen. Dies waren die Loggia und die Camera dei Pappagalli und eine schmale *anticamera*, zwischen dem Papageien- und Konstantins-Saal. In Raphaels Konzept sollten diese Räume mit Malerei dekoriert werden, die eine Kontinuität des offiziellen Zeremoniellbereichs gewesen wären, aber in reinmalerischem Sinn sollen sie die Sprache der privaten Räume ankündigen. Auf diese Weise bildete sich hier ein spezifischer Zwischenbereich heraus. Der Betrachter würde hier nicht nur die Elemente der christlichen Ikonographie erkennen, sondern vor allem würde er die Grundverhältnisse zwischen der Architektur, dem Raum und dem Wandgemälde kennen lernen. Die Dekoration wiese auf die Rolle der Quadraturhandgriffe und *en grisaille*-Malereien hin. Der andere Bereich bilden der Saal Konstantins und die Stanzenreihe. Die wesentliche, duale Rolle spielt die Sala di Costantino (der Saal des offenen Konsistoriums), der auch als großes Vorzimmer für

die Stanza Heliodors dienen konnte. Von entscheidender Bedeutung ist der Saal Konstantins, der letzte Raum, der von der Werkstatt Raphaels in vatikanischer Residenz gemalt worden ist. Er funktioniert nämlich wie ein Knotenreservoir des sowohl ikonographischen als auch malerischen Repertoires (es handelt hier unter anderem um die Behandlung der Perspektive). Die Saalgröße und die Möglichkeit des längeren Aufenthalts potenzieller „Gäste“, Bittsteller und Stanzebetrachter waren der Anlass, den Saal mit vielen visuellen Informationen auszufüllen. Der Saal Konstantins spielte jedoch – im Gegensatz zur Sala dei Pontefici in *piano inferiore*, die mit dem Borgia-Apartment stark verbunden war – eine autonome Rolle. Mit Kassettendecke geschlossen (die Sala dei Pontefici ist gewölbt) wurde seine Besonderheit gegenüber den eigentlichen Stanzen betont.¹⁸ Der etwas düstere Raum, ohne einen klaren Hinweis bezüglich des nachfolgenden Gangs, gab eine gute Gelegenheit hin und her zu wandern – die Zeit der Konsistoriumssitzung ausgenommen – und das Programm zu lesen. Der Saal Konstantins bot den auf das Konsistorium oder auf die Privataudienz Wartenden eine intellektuelle Übung bezüglich der römischen Christentumsanfänge an, was man als ein Manifest der Quellen der päpstlichen Macht interpretieren sollte.

Die drei Stanzen sind dagegen sowohl ideologisch als auch architektonisch kohärent. Ihre erscheinungsbildliche Kohärenz basiert – abgesehen von der sich wiederholenden Disposition der einzelnen Gemälde – auf fast analogem Charakter der Räume, vor allem auf ähnlichem Beleuchtungssystem und Planung der Türen. Hinzu kommen auch die analogen Fußböden (es ist nur das Paviment in der Stanza della Segnatura erhalten geblieben) und Fenster- und Türtischlerarbeiten. Erst darauf kommen die Gemälde, die sich präzis in die räumlichen Strukturen einschreiben.

Bei der Betrachtung während des Überganges aus einem in anderen Raum offenbaren sich zwei Hauptmomente. Der erste, wenn der Betrachter sich noch in dem Raum befindet, den er zu verlassen beabsichtigt und die Wände anschaut, der andere, wenn der Betrachter die Wände aus dem Raum wahr-

¹⁸ 1518 – 1519 nach dem Entwurf von Antonio da Sangallo d. J. entstanden, siehe u. a. NESSELRATH – MANCINELLI 1992 (wie Anm. 1), S. 115.

nimmt, den gerade betritt. In dieser Minisequenz sind gewöhnlich zuerst zwei Gemälde in dem Raum, der verlassen wird, und ein in betretenem Raum und dann ein im verlassenen und zwei im betretenen wahrgenommen. Die Wand zwischen dem Saal Konstantins und der Stanza Heliodors verstärkt wegen ihrer Dicke diese Wirkung. Im ersten Schritt nimmt man die Darstellung mit Rede Konstantins an die Soldaten und die Schlacht Konstantins mit Maxentius, und in der Stanza Heliodors das Zurückhalten Attilas vom Papst Leo d. Großen. In anderem Schritt ist nur die Rede Konstantins wahrnehmbar, und in der Stanza kommt noch die Darstellung der Wunder in Bolsena hinzu. Auf diese Weise bilden die Gemälde aus zwei benachbarten Räumen eine transwändige¹⁹ kohärente visuelle Einheit, die nur in bestimmtem Zeitpunkt, in bestimmtem Platz und nur während der Bewegung des Betrachters wahrzunehmen ist [Abb. 3, 4]. Die Übergangzonen verdichten die Anschauungsmöglichkeiten. Das Verständnis dieses Phänomens lässt feststellen, dass die Wandgemälde auf den gegenüberliegenden Wänden in den benachbarten Räumen in deutender Verbindung bleiben. Die Übergangszenen funktionieren wie sonstige visuelle Behälter des Hin und des Dort.

Obwohl die Stanza della Segnatura ein unzugänglicher Raum war, scheint die Abhängigkeit der Darstellung des Vertreibens Heliodors aus dem Tempel in der Stanza di Eliodoro von der Darstellung des Disputs (also Triumph des Alten und des Neuen Bündnisses) in der Stanza della Segnatura besonders wichtig für die Aussage der ganzen Wanddekoration. Es ist allerdings nicht nur eine Frage der Ikonographie. Die Geschichte der Makkabaer ist in düsteren Farben gemalt, der neue Triumph stellt die sonnige Atmosphäre dar. Diese Erwägungen kann man interessant weiter führen.

Die besondere Situation der Stanza des Brandes liegt darin, dass dieser Raum keine transitorischen Elemente enthält [Abb. 8]. Die Stanza war als ein Raum mit drei (später vier) Ein- und Ausgängen konzipiert. Die beiden Porte-Fenêtre dienten den Teilnehmern der Segnatura-Sitzung (den Papst ausgenommen); die nördliche Tür zum Balkon des Leos X. war für die eingeladenen Gäste, die zum *tinellum*

gingen, vorgesehen. Die Tür zwischen der Stanza della Segnatura (Bibliothek) und Stanza des Brandes diente ausschließlich dem Papst und seinem engen Gefolge, aber nur der Durchgang durch diese Tür bestätigt den Effekt der Übergangszone und bindet die Darstellung der Athenschule mit der Krönung des Karls d. Großen zusammen. Die Teilnehmer der Segnatura-Sitzung schauten beim betreten des Raumes die Schlacht bei Ostia (das Gericht über Sarazenen) und den Eid Leos III. an.

Die Szene der Krönung musste für den Papst besonders wichtig gewesen sein. Sie war sowohl von den Hineingehenden aus dem nördlichen Balkon als auch aus der Stanza della Segnatura (Bibliothek) rezipiert. Die andersartige Situation dieses Gemäldes erklärt die Verwendung in der Komposition einer besonderen Konstruktion der Perspektive. Jedoch diese Probleme betreffen schon die Anschauungspunkte, die Quadratur und die perspektivischen Verkürzungen in der Wandmalerei.

Der Ort

Das Primärprinzip der Programmgestaltung für die einzelnen Darstellungen, denen Raphael folgte, musste sicherlich die Besonderheit des Ortes berücksichtigen. Der einzelne Ort und seine Funktion konnotieren immer zusätzliche Bedeutungen, was sich wesentlich auf die Rezeption der Wandgemälde (oder andere nicht mobile Kunstwerke) auswirkt. Schaut man die Dekoration der Loggia [Abb. 1d] an, wird sogleich klar, warum die weltliche Thematik nicht vorhanden ist. Die rein transitorische Kommunikationsfunktion der Loggia – sie war ein Außengang zwischen den Cordonata-Treppen und dem Saal Konstantins – verhindert die Konzeption eines komplizierten Programms. Der Ort schloss die Laienthematik hier aus. Die biblische Ikonographie wandelte den Loggiendurchgang zum Saal in eine Art Wiederholung aus der Kirchengeschichte in eine Übersicht der christlichen, oder genauer alttestamentlichen Ikonographie. Der musterhafte Charakter der Darstellungen basiert auf typisierten, fast genotypischen Figuren. Dabei werden hier vor allem die präsentiert, die sich als eine Präfiguration der christlichen Ikonographie verstehen lassen.

Ähnlich verhielt es sich mit der von Raphael geplanten aber erst von seinen Nachfolgern aus-

¹⁹ Ich verstehe die Transwändigkeit als ein optisches Verhältnis zwischen Räumen, die mit der Wand abgetrennt werden.

gefährten Dekoration der Conclavia-Räume [Abb. 1e-f].²⁰ Diese Räume blieben für die meisten Gäste, die zum zweiten Stock aufgingen, unzugänglich (die Gäste nutzten normalerweise den Außengang, die Loggia). Nur während der wichtigen Veranlassungen ist dieser Weg für die Gäste geöffnet worden. Die Conclavia-Räume standen direkt dem Papst und in seiner Anwesenheit den Kardinalen zur Verfügung. Hier tagten die geheimen Konsistorien. Eben hier fanden statt das Paramentenbekleiden (Sala Vecchia degli Svizzeri oder Sala dei Paramenti), die Festzugsvorbereitung und die Papstaufsetzung auf *sedia gestatoria*. In den Conclavia-Räumen hatten ihren Beginn alle Festakte, an denen der Papst teilnahm, sowohl die liturgischen als auch die zeremoniellen, bevor sie aus der päpstlichen Residenz nach draußen zur Cappella Maior, Basilika und auch außer Vatikan hinausgingen. Das Programm in solchen Räumen sollte ruhig, fast statisch wirken und war kaum didaktisch konzipiert. Es soll einfach und gedichtet aber vor allem zur Andacht anständig sein. In diesem unzugänglichen Bereich endete die irdische, weltliche Geschichte des Papstes. Hier fing die letzte Zeremonie, das Papstbegräbniszeremoniell an. In der Camera dei Pappagalli (oder del Pappagallo, oder Sala dei Palafrenieri, heute Sala dei Chiaroscuri) wurde die Leiche des Pontifex ausgestellt, vermutlich hierher übertrug man den bereits sterbenden Papst.

In dem ersten Saal (Sala Vecchia degli Svizzeri) waren die Wände mit den Darstellungen der Personifikationen und Allegorien bedeckt, was ihm einen universalen Charakter verlieh. Im zweiten Saal sind die gemalten Apostelfiguren eine christliche Konkretisierung der menschlichen Tugenden geworden, aber auch – anders betrachtet – die Apostel haben auf die Konsistorien und andere hier stattfindende Zeremonien acht gegeben.

Man kann davon ausgehen, und solche Vermutung wird durch die Symbolik der Reste vorheriger Dekorationen, die über der Decke in Sala Vecchia degli Svizzeri entdeckt wurden, bestätigt, dass Raphael nur die neue Version des schon existierten

ikonographischen Programms vorzubereiten hatte.²¹ Ein solcher Vorgang war in der Zeit durchaus üblich. Bestimmte öffentliche Räume waren mit einer präzise bestimmten Ikonographie dekoriert. Als es zur Neugestaltung kam, änderte sich nur der Stil, doch das Programm kaum. Das bestätigen unter anderem die Forschungen zur Ikonographie der Dekoration des Danziger rechtstädtischen Rathauses.²²

Es wurde bereits mehrmals erwähnt, dass der Saal Konstantins [Abb. 3] der einzige Raum war, in welchem der Aufenthalt länger dauern könnte, was eine bessere Möglichkeit bot, die Gemälde anzuschauen. Sein Charakter wurde jedoch zwiespältig seit der Entstehung des Nicolaus-Flügels, der in *piano superiore* die Stanzen und in *piano inferiore* die Borgia-Apartments enthält. Er diente vor allem als offizieller Bankettsaal des Papsts. Für diese Zwecke war er mit speziellen Tapisserien dekoriert. Mindestens seit der Zeit Leo X. diente er auch als ein Versammlungs- und Tagungsraum. Hier fanden auch die offenen Konsistorien statt. Der Saal Konstantins war auch für große Audienzen, aber vom privaten Charakter genutzt, oder als Vorzimmer zu Privataudienzen, die in der Stanza Heliodors stattfanden. Diese Rolle ist von Anfang an für die Stanza vorgesehen gewesen. Das erklärt, warum Leo X. eine Dekoration im Saal malen ließ, die ikonographisch ausgebaut sein konnte, aber nicht zu kompliziert, wenn es um die Quellen und die literarischen Bezüge ging. Solcher Saal sollte eine visuelle Einheit mit der nebenan liegenden Stanza Heliodors bilden. Die über hohen Sockelband gemalten Szenen aus der Geschichte des ersten christlichen Kaisers und die thronenden ersten Bischöfe von Rom stellten nicht nur die weltliche Position der Päpste in der Welt dar, sondern es war eine Art rhetorischer *persuasione*, die solche Usurpation bestätigte.

Die drei nacheinander folgenden Stanza-Räume waren, trotz der aus der Lektüre des Planes sich ergebenden scheinbaren Augenscheinlichkeit, unzugänglich in Enfilade-Übergang. Das verursachte, dass jede der Stanzen, eine für sich selbst autonome und ikonographisch geschlossene Struktur bildet.

²⁰ Siehe u. a. SHEARMAN, J.: *The Apartments of Julius II and Leo X*. In: *Raphael in the Apartments of Julius II and Leo X*. Milano 1993, S. 15 ff; CORNINI G. – DE STROBEL, A. M. – SERLUPI CRESCENZI, M.: *The Sala Vecchia degli Svizzeri and the Sala Chiaroscuri*. In: Ibidem, S. 81-116.

²¹ CORNINI – DE STROBEL – SERLUPI CRESCENZI 1993 (wie Anm. 20), S. 90.

²² IWANOJKO, E.: *Sala czerwona ratusza gdańskiego*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1986, S. 13-15.

Hierfür mussten die Stanza Heliodors und Stanza des Brandes, die nicht nur dem engen Papstumgang, sondern auch dem hohen Klerus und der Aristokratie zugänglich waren, in ihrem Programm auf dem völlig von solchen Empfängern verstehbaren Grundwissen gebaut sein. Die kompetenten und wohl die einzigen Empfänger waren das päpstliche Hof und die Kardinale, das heißt, sie verstanden den Sinn der Wandgemälde in Saal Konstantins, den Stanzen Heliodors und des Brandes. Wenn sie die Möglichkeit gehabt hätten, könnten sie auch die Symbolik der unzugänglichen Stanza della Segnatura deuten. Der Adressat, an welchen das Programm gerichtet war, stammte aus der damaligen höfischen Gesellschaft.²³ Er war nicht nur mit dem allgemeinen Zeremoniell überhaupt vertraut, gut bekannt war ihm vor allem das päpstliche Zeremoniell. Er nahm höchstwahrscheinlich in den Kavalkaden oder anderen Prachtzügen teil. Der nicht erfahrene Teilnehmer wurde wohl entsprechend durch den *magister caeremoniarum* über die geltenden Regeln und die Besonderheiten des päpstlichen Hofes unterrichtet. Als Kirchengläubige war er vertraut mit der kirchlichen Liturgie, worin er während seines Aufenthaltes in Rom eingezogen war, in der *missa solemnis* beispielsweise teilnehmend.

Der Pöbel könnte die Innerräume nur zwischen dem Tod des Papstes und der draufkommenden Konklave besichtigen. Sie waren jedoch damals verwüstet, großenteils mit provisorischen Wänden geteilt und deswegen visuell unzugänglich.

Daraus ergeben sich einige Fragen zur Ikonographie. Erstens, das gesamte Programm müsste der Zeremonienmeister (damals war es Paris de Grassis) akzeptieren; zweitens, die Erzählung in einzelnen Szenen sollte die Grundelemente der Liturgie und das Zeremoniell berücksichtigen; drittens, die Ausgewählten Darstellungsmomente sollten insofern wesentlich sein, als die Übermittlung der konkreten Darstellungen zweifellos klar wäre.

²³ Der Begriff „Hofgesellschaft“ benutze ich nach Elias, aber etwas vereinfacht. Siehe ELIAS, N.: *Die höfische Gesellschaft*. Neuwied 1969.

²⁴ Siehe DYKMANS, M.: *L’Oeuvre de Patrizi Piccolomini ou le cérémonial papal la première renaissance*. Bd. 2. Città del Vaticano 1982.

Deswegen sind die einzelnen Hauptgemälde eine Synthese einiger liturgischer bzw. zeremonieller Akten. Raphael ist es gelungen, in den einzelnen Szenen die Spannung zu konstruieren, und gleichzeitig das Kulminationsmoment entsprechend zu betonen. Zum Beispiel in der Szene der Krönung Karls d. Großen scheint eine konkrete Sequenz aus der Krönungszeremoniell anzuklingen: „*Accipe signum glorie...*“²⁴

Infolge solcher Eingriffe sprechen die einzelnen Szenen den Betrachter an, und ihre Anknüpfungen rufen das Grundwissen hervor. Sie sprechen den Zuschauer an, mit fast exakten in Bild umgestalteten Zitaten oder Devisen, die für die höfische Gesellschaft, und vor allem für den päpstlichen Hof, offensichtlich waren.

Zwischen der Stanza Heliodors und der Stanza des Brandes wurde das *privatissimum* der päpstlichen Tagesaktivität platziert. Es ist schwer zu entscheiden, was für eine Bestimmung hatte diese Camera in der Mitte unter Nicolaus V. und unter seinen Nachfolgern bis Julius II. Man kann nur vermuten, dass diese Funktion analogisch zu jener war, die in *piano inferiore* die entsprechende Sala im Borgia-Apartment erfüllte.²⁵

Julius II. ließ den Zwischenraum, vielleicht wegen einer günstigen Lokalisierung, also wegen der Nähe zum *cubiculum*, in eine ausschließlich private Bibliothek umwandeln. Er war im Grunde genommen noch unzugänglicher als die verschlossene *bibliotheca secreta* und *pontificia*, die sich im Parterre des Nordflügels befand.²⁶ Der „eiserne Greis“ freute sich über diesen ungewöhnlichen Raum sehr kurz. Nach seinem Tod, und der Auswahl Giovanni de Medici zum Papst als Leo X., akzeptierte der neue Bischof von Rom die Bestimmung des Raumes und bereicherte seine Funktion geringfügig, in dem er hier ein Musikkabinett errichtete, was die Intarsiedekoration auf die Türen betont.

²⁵ Die Räume in *piano superiore* des Nicolaus-Baues dienten vor allem als Gästewohnungen. Siehe ŻUCHOWSKI 1999 (wie Anm. 1), S. 187-188.

²⁶ Unter dem Saal Konstantins (*piano superiore*) und Sala dei Pontefici (*piano inferiore*). Dazu siehe CLARK, J. W.: The Vatican Library of Sixus IV. In: *Proceedings of the Cambridge Antiquarian Society*, 10, 1898 – 1899, S. 1-52, hier S. 12; REDIG DE CAMPOS 1967 (wie Anm. 1), S. 57-63.

Ähnlich wie bei den Dekorationsprogrammen der meisten Renaissancestudios und -bibliotheken haben wir in der Stanza della Segnatura mit einer komplizierten und mehrdeutigen Ikonographie zu tun, die zu zahlreichen unterschiedlichen Interpretationen verleitet. Im Falle der benachbarten Räume scheint die Quelle offensichtlich zu sein, es waren die Liturgie, die Heilige Schrift, Viten der Päpste, das Zeremoniell und eventuell deren Exegesen. Das Entziffern der Symbolik in der Stanza della Segnatura erfordert sowohl das christliche als auch das klassisch-antike Wissen. Das Programm dieses Raumes schreibt sich nur teilweise ins Programm der übrigen Räume ein und es war ein Effekt der konkreten Bestrebungen des Auftraggebers.

Schlussbemerkungen

Die einzelnen Darstellungen analysierend, versuchen die Forscher mehr (die Stanze) oder weniger intensiv (Saal Konstantins) die physiognomischen Ähnlichkeiten zwischen den dargestellten Figuren und reellen Personen, vor allem denen aus dem höfischen Kreis, herauszufinden. Es ist schwer zu verstehen, wozu solche Entdeckungen dienen sollten. Sie ändern die Aussage der einzelnen Darstellungen kaum und verwirren die Interpretation. Es ist nicht bekannt, welche jener Ähnlichkeiten bewusst und welche unbewusst sind.

Man kann sich schwer vorstellen, dass die Darstellung bestimmter Zahl der Personen, die während der fünfzehn Jahre durch das päpstliche Hof vorüber gezogen sind, oder, die dem Maler bekannt gewesen sind, das Hauptziel gewesen wären. Freilich, die Malereien werden durch ihr Programm wesentlich, und dieses wurde dank der Anwesenheit der historischen Personen wie Kardi-

näle, Palafrenieri, den Papst usw., mit bestimmten Kleidungen angezogen, konkretisiert. Eben ihre Anwesenheit in bestimmten Situationen betont die einzelnen Darstellungen. In einigen Fällen, um die jeweiligen Zweifel zu beseitigen, wurden zusätzliche tituli hinzugefügt. So geschah beispielsweise in der Papstgalerie und bei den Personifikationen im Saal Konstantins, bei einzelnen Heiligen, bei Platon und Aristoteles in der Stanza della Segnatura. Außerdem ist die Ikonographie einiger Personen manchmal mit den Attributen ergänzt.

Raphaels Konzept erreicht das Überzeitliche wenn auf dem Niveau des ikonographischen Programms gelungen ist, sich von den Akzidenten zu befreien. Die Akzidente, die über das Jetzt sprechen, scheinen anfangs sehr wesentlich, besonders für die Dargestellten zu sein. Manchmal bezeugen sie nur die Sympathien oder die Antipathien der Maler. In der vatikanischen Dekoration bilden die Namen und die Wappen der Päpste eine Systemausnahme überhaupt. Sie bauen doch eine Kirchengeschichte auf, die mit dem hl. Petrus als erstem Papst ihren Anfang nehmen und die Bedeutung des Bistums Rom bestätigen. Es ist kein Zufall, dass die Szenen aus dem Leben des hl. Petrus, darunter die den Treppenlauf in *piano superiore* schließende Darstellung der Schlüsselübergabe sich unter den Wanddarstellungen in Cordonata, also im von Bramante entworfenen Haupttreppenhaus der Residenz, befanden.²⁷ Kurz gesagt: die Erzählung des *piano superiore* beginnt mit den Worten: „*Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam*“ (Mt. 16,18) und endet mit den Medici Wappen und den Devisen dieser Familie in den Stanzen. Das Programm des Konstantins-Saales ist als eine Rekapitulierung der alten Geschichte des Papstes und als eine Ankündigung der neuen Ära gemeint, wo die Medicis die Hauptrollen spielen.

²⁷ TAJA, A.: *Descrizione del Palazzo Vaticano*. Roma 1750.

Uvažovanie nad interpretačnými možnosťami nástenného maliarstva. Vatikánske stanze ako príklad

Resumé

Tzv. Vatikánske stanze sú mimoriadne vhodnými objektmi na skúmanie fenoménu nástenného maliarstva. Sala di Costantino, Stanza di Eliodoro, Stanza della Segnatura a Stanza dell'Incendio, z väčšej časti vymaľované medzi rokmi 1508 – 1524, ponúkajú možnosti analyzovať tak konkrétnie maľby a výzdobné programy jednotlivých miestností, ako aj komplikované väzby medzi nimi. Nástenná maľba sa od tabuľovej maľby či maľby na plátne výrazne líši. Stena je jedným z prvkov architektonického systému a analýza malieb by bez zohľadnenia tohto systému nebola úplná. Sala di Costantino slúžila podľa najnovších výskumov ako veľká jedáleň, Stanza di Eliodoro ako malá audienčná miestnosť, Stanza della Segnatura ako súkromná knižnica, respektívne hudobná miestnosť a Stanza dell'Incendio ako malá jedáleň a zasadacia miestnosť Segnatury.

Steny ohraňujú a delia architektonický priestor, organizujú pohyb vo vnútri stavby. Komplikovaná architektúra rezidencie sa z dôvodu jej ideologického statusu podriaduje ceremoniálnym potrebám. Nástenné maľby dokážu primárny charakter stien podstatne meniť a tým aranžovať nové priestorové súvislosti. Steny sú vnímané ako pevné štruktúry, no nástenné maľby dokážu tento vnem premeniť na pocit nepevnosti až efemérnosti. V analyzovanom komplexe hrajú dôležitú úlohu aj dlažby a klenby.

Kvôli realizácii svojich zámerov iniciovali maliari aj niekoľko špeciálnych prestavieb. Boli zväčšené dverné otvory, zvýšili sa okná zo strany Belvedéru a prerazili nové okenné otvory v Stanzi di Eliodoro a Stanzi della Segnatura. Okná Stanze dell'Incendio boli prestavané na francúzske. Prestavby zmenili architektonický výraz paláca, hlavne však vytvorili priaznivejšie podmienky pre umelcov: vznikli nové plochy pre maľby a vnútorný priestor vhodný pre plánovaný dekoratívny program.

Nástenné maľby možno vnímať predovšetkým v pohybe. Ten ovplyvňuje aj spôsob ich vnímania. Vnútorná architektúra vytvára organizovaný priestor, vhodný pre pohyb obyvateľa aj návštevníka. Keďže

všetky priestory boli voľne prístupné, zdá sa, že komunikačný systém mal pre diváka rozhodujúci význam. Komunikačný poriadok je budovaný najmä prostredníctvom dlažieb a dverí. Iba Stanza della Segnatura bola zo systému analyzovaného komplexu vylúčená, samozrejme s výnimkou v prípade pápeža a jeho dvora. Pristavaný nosník umožnil prechod medzi Salou di Costantino a Stanzou dell'Inzendo, z ceremoniálneho hľadiska previazaných ako veľká a malá jedáleň. Až pochopenie komunikačného systému umožňuje položiť otázku, čo a za akých podmienok návštevník vidí.

Úplnosť vnemu možno dosiahnuť len t'ažko. Vždy sú totiž prítomné rozličné obmedzenia, v prípade nástenného maliarstva predovšetkým vzdialenosť, veľkosť detailov a osvetlenie. Čo sa týka diváka, predpokladom správneho pochopenia diela je jeho zodpovedajúce teologické vzdelenie. Pri rozmiestnení jednotlivých malieb sa prihliadalo nielen na ich fyziologické danosti, ale aj intelektuálny obsah. Niekoľko sú do zorného pola vtiahnuté skutočné výjavy, napríklad výhľad z okna v Stanzi della Segnatura na Belvedér, dopĺňajúci scénu s Parnasom.

Pri pohybe priestorom sa vynára problém prechodových zón. Tieto zóny majú charakter relatívne úzkych úsekov komunikačného systému, z ktorých je možné vidieť nástenné maľby v dvoch susediacich miestnostiach. Divák dokáže v krátkych obrazových sekvenciách pozorovať oba výjavy naraz. Analýza stanzí a Konštantínovej sály názorne ukazuje dôležitosť takýchto priestorov pri komponovaní nástenných malieb.

Ak by však význam analyzovanej architektúry bol iba nepatrý, všetky vyššie zmienené otázky by stratili význam. Osobitosť miesta dáva nástenným maľbám zmysel – maľby možno analyzovať iba v ich architektonickom kontexte. Ceremoniál, s ktorým je previazaný obrazový program, sa odohráva výlučne v rámci konkrétnej architektúry. Na seba nadväzujúce miestnosti tento program ideologickej komentujú. Dejiny pápežstva a statusu pápeža sa odvíjajú v rozmanitých, no navzájom previazaných naráciách.

Preklad z nemčiny M. Hrdina

Lost in Translation. The Iconographic Tradition and Visual Transformation of an Antique Fable

Lubomír KONEČNÝ

It is *pueris decantatum* that works of art – primarily but not exclusively works of decorative arts – are often tied to printed prototypes. One such example is the point of departure for this brief study. Here, my approach shall be “crab-like”: moving from the youngest to the oldest artworks under discussion in order to reconstruct – in this case backwards – the fate of one, virtually unknown, iconographic tradition. This study will also demonstrate how at times the courses and interpretations of iconographic themes can be complex and difficult to trace, and how easily we can be swayed to conclude that a case is so simple and straightforward that there is in fact nothing to resolve.¹

In the year 1957, Erwin Neumann (then curator of the collection of decorative arts at the Kunsthistorisches Museum in Vienna) published a study in which his primary goal was to address the authorship of the so-called *pietre dure* mosaics created from precious stones at the end of the 16th or the beginning of the 17th century at the Medici court in Florence and at the court of Emperor Rudolf II in Prague.

Neumann attributed the mosaic listed as Inv. No. 3397 in Vienna [Fig. 1] to the Milanese stone cutter, Giovanni Castrucci,² who was active in Prague in the years 1598 – 1615; Neumann also identified one of Johann Sadeler I's engravings as the model for this work [Fig. 2].³ A comparison of the mosaic with its printed predecessor reveals the compositions of the two landscapes to be more or less analogous. However, there are a number of minor, yet also significant differences between the two which are important to an interpretation of both works. For instance, the mosaic is missing a kneeling male figure (situated on the bottom left of the print) who clasps his hands in a gesture of supplication. Also absent here is a farm wagon loaded with a large barrel and pulled by two oxen being “led” by a horse. This grouping is depicted – though on a much smaller scale and with some changes – in the Castrucci mosaic in the background to the left. Similarly, in the print we can see that the bridge, which is the central motif of the depicted landscape, has at its foot the lion of Venice; in contrast, Castrucci's work shows instead

¹ To date, this issue has not received adequate attention; thus, see at least the systematic study of DE CHAPEAUROUGE, D.: *Wandel und Konstanze in der Bedeutung entlehnter Motive*. Wiesbaden 1974.

² NEUMANN E.: Florentiner Mosaik aus Prag. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 53 (Neue Folge, 17), 1957, pp. 157–202, here p. 171, fig. 201; pp. 185, 199, No. III. 3. See also VINCENT, C.: Prince Karl I of Lichtenstein's Pietre Dure Tabletop. In: *The Metropolitan Museum of Art*, 20, 1987, pp. 157–178, here pp. 165–168, figs. 6–7; B. B. [B. BUKOVINSKÁ]. In: *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*

[Exhib. Cat.] Freren 1988, pp. 514–515, Cat. No. 388; R. D. [R. DISTELBERGER]. In: *Rudolf II. a Praha. Čísařský dvůr a rezidenční město jako kulturní a duchovní centrum střední Evropy*. [Exhib. Cat.] Eds. E. FUČÍKOVÁ et al. Prague – London – Milan 1997, p. 485, Cat. No. II. 65, where there are references to other, but for this study less relevant literature.

³ DE HOOP SCHEFFER, D.: *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450 – 1700, XXI–XXII. Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler*. Amsterdam 1980, No. 583; DE RAMAIX, I. (ed.): *The Illustrated Bartsch, 70. Johann Sadeler I*. New York 2006, pp. 139–140 (No. 7001.526).



1. Giovanni Castrucci:
Landscape with Obelisk.
Vienna, Kunsthistorisches
Museum.

an obelisk with the coat of arms of Emperor Rudolf II on its socle. What can therefore be concluded is that while the engraving was produced in Venice (the inscription in the lower right-hand corner also states “*Ioan[n]i Sadeler f. Venetia 1599*”), the mosaic was commissioned either by or for the Emperor, probably before the year 1611.⁴

Another inscription on Sadeler’s print informs us that “*Lodovico pozzo inue[n]dit Trevis*”. The author of the model used by Sadeler was hence Lodewijk Toeput,

who was born around the year 1550 in the Flemish town of Mecheln, but who, from about 1573, was active primarily in Treviso, where he was known under the Italian name Lodovico Pozzoserrato; he died in Treviso in ca. 1603 – 1605.⁵ Toeput’s drawing [Fig. 3], according to which Sadeler produced his print in 1599, is currently held in Saint Petersburg’s Hermitage Museum; it was first published in the year 1934, with several publications following thereafter.⁶ This work and Sadeler’s copperplate engraving are

⁴ This is corroborated by an entry in the 1607 – 1611 inventory of the Prague *Kunstkammer*, which was last cited by BUKOVINSKÁ 1988 (see in note 2), p. 514: “*Ein groß Quadretto von Joh. Castruzzi handt, von harten Stainen, darin ein Furman mit geladenen wagen und eine Gulia [obelisk], daran des Römischen Kaysers wappen mit dem Adler, Kron und Flüß* [(golden) fleece].” Another entry in the inventory mentions a similar mosaic that is also in the KHM (Inv. No. 3002), declaring it to be “*Empfangen 23. Aug. 1611*”.

⁵ For a brief yet reliable overview of his life and works (including a bibliography), see GERSZI, T.: Toeput, Lodewijk. In: *Dictionary of Art*. Vol. 31. Ed. J. TURNER. London 1996, pp. 70-71. Also see infra note 6.

⁶ DOBROKLONSKY, M.: Further Drawings by Pozzoserrato. In: *Old Master Drawings*, 9, 1934 – 1935, pp. 39-40 and

Pl. 39. See also MENAGAZZI, L.: Ludovico Pozzoserrato (il Pozzoserrato). In: *Saggi e Memorie di Storia dell’Arte*, 1, 1957, pp. 167-223, esp. pp. 197-198 and 199, fig. 53; FRANZ, H. G.: Eine unbekannte Zeichnung des Lodewijk Toeput genannt Lodovico Pozzoserrato. In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Graz*, 2, 1966 – 1967, pp. 77-83, esp. p. 79; MENAGAZZI, L.: Grafica del Pozzoserrato. In: *Toeput a Treviso. Lodovico Pozzoserrato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento. Atti del seminario, Treviso, 6 – 7 novembre 1987*. Eds. S. MASON RINALDI – D. LUCIANI. Asolo 1988, pp. 65-69, esp. p. 67 and fig. 5; GERSZI, T.: The Draughtsmanship of Lodewijk Toeput. In: *Master Drawings*, 30, 1992, pp. 367-395, esp. p. 374. For an account of the artist’s drawings, see also SALMINA, L.: Vnov opredelennyje risunki Poccoserrato. In: *Soobščenija Gosudarstvennogo Ermitaža*, 24, 1963, pp. 17-19; MENAGAZZI, L.: Disegni di Lodewijk Toeput detto Pozzoserrato. In: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*



2. Johann Sadeler after Lodewijk Toeput: Landscape with Wagon and Ox-Driver. Repro: DERAMAIX 2006 (see in note 3), No. 7001.526.

nearly identical, confirming that the former was used as a prototype for the latter. What, however, can be said about the text? It states:

Rustice vis mersum coeno subducerre plastru[m],
Atq[ue] id ut efficias nil nisi vota facis:
O nimium simplex operi accingaris oportet,
Et feret optatam tunc tibi numen ope[m].

(Peasant, you want to pull out the wagon that has become mired in the mud;
 and to accomplish this, you do nothing but pray.
 Yet it is simple; set yourself to the task
 And god will grant you the assistance for which you ask.)

de Belgique, 13, 1964, pp. 187-196; GERSZI, T.: Recent Contributions to Lodewijk Toeput's Oeuvre of Drawings. In: *Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas Presented on Her Eightieth Birthday*. Ed. Z. DOBOS. Budapest 1999, pp. 89-96; ARTEMIEVA, I.: Nuove aggiunte al corpus grafico del Pozzoserrato. In: *Omaggio secondo all'arte veneta nel ricordo di Rodolfo Pallucchini*. Montefalcone 2000, pp. 115-117.

The identity of the author of this text is unknown; in accordance with the majority of contemporary practices, the text was most probably appended to the central scene additionally, after its transfer into the printed medium.⁷ That does not mean, however, that the author of the pictorial composition did not understand its meaning. The represented scene is described in the first two lines of the verse, while the other two lines convey a moral message. Pozzoserrato's drawing corresponds to the text in a generalized yet direct manner. Castrucci's relief adheres to the text's narrative to a lesser degree, seeing as it is missing the protagonist: the praying farmer. All other components of the "story" remain, though without the figure their meaning becomes indecipherable.

⁷ In relation to this issue, consider Elisabeth Mac Grath's excellent case study – MAC GRATH, E.: Rubens' Susanna and the Elders and Moralizing Inscriptions on Prints. In: *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*. Eds. H. VEKEMAN – J. MÜLLER HOFSTEDE. Erftstadt 1984, pp. 73-90.



3. Lodewijk Toeput:
Landscape with Wagon and Ox-Driver. St. Petersburg, The State Hermitage Museum.

What remains to be asked is whether hidden beneath this story is a text that could have been the source for Toeput's drawing and thus also – if indirectly – for Sadeler's engraving and, to a certain extant, for Castrucci's relief.⁸ Scholarship that takes up these three works is markedly neglectful of the works' iconographic elements and their sources; indeed, when the literature does attend to this aspect of the works, it does not move beyond vague and unsupported references to Aesop and his fables. Nonetheless, these references need to be set right and clarified, since antique fables represent an extremely

diverse assortment of material that was grouped and edited in a variety ways. In the 2nd century AD, one of the few major authors/editors of original fables was the Roman, Babrius. The account of his contributions to the fable tradition is complicated but also significant.⁹ It is not surprising that numbered among "his" 145 fables is the story of the farmer and the wagon that became mired in a muddy track:

Heracles and the Ox-Driver

An ox-driver was bringing his wagon home from the village when it fell into a deep ravine. Instead

⁸ As an example, I would like to draw attention at least to DE RAMAIX 2006 (see in note 3): "River Landscape with Mythological Scene... Part of *Emblemata copied after Andrea Alciati*." – N. B. Under the title *Emblemata varia*, Princeton University Library has in its collections a "Set of ten large prints showing Alciati emblem motifs in landscape and architectural settings. Engraved by Joannes Sadeler and others; corresponding to the Lyon, 1600 edition. Collected by Sir William Stirling-Maxwell; with his elucidating notes." – HECKSCHER, W. S. – SHERMAN, A. B. – FERGUSON, S.: *Emblem Books in the Princeton University Library. Short-Title Catalogue*. Princeton 1984, p. 3, No. 45 ([Ex] N7710. A35.1874f.). In his notes, Sir Stirling-Maxwell identifies the relation between individual prints in this collection and Alciati's emblems

(for a recent study and references to further literature, see KONEČNÝ, L.: Adaptations of Alciato's Emblems by Jan and Raphael Sadeler. In: *Studia Rudolphina. Bulletin of the Research for Visual Art and Culture in the Age of Rudolf II*, 10, 2010, pp. 129–143). However, in the case of the "Ox-driver, wagon and Hercules", he refers to Faerno's fable collection (see infra), which prompted me to write this text.

⁹ For Babrius' place in the literary tradition of fables and for a translation of his works, see in particular PERRY, B. E.: *Babrius and Phaedrus* (=Loeb Classical Library, 436). Cambridge (Mass.) 1965.

of doing something about it, as the situation required, he stood by idly and prayed for help to Heracles, of all the gods the one whom he really worshipped and held in honor. Suddenly, the god appeared in person beside him and said: “Take hold of the wheels. Lay the whip on your oxen. Pray to the gods only when you are doing something to help yourself. Otherwise your prayers will be useless.”¹⁰

Babrius’ fables also became the subjects of further translations, adaptations, and interpretations. Among these, one of the most notable is a collection of fables put together by the Cremonese humanist and nephew of Pope Pius IV, Gabriel Faerno (1500 – 1561). Faerno’s collection, which was published posthumously in Rome in 1563, includes, under No. 91, the fable “Bubulcus & Hercules” – the same fable that in Babrius’ work is listed as No. 20. Faerno first translated Babrius’ Greek text more or less faithfully, but as the title of his book indicates, the fables are *Carminibus explicatae*. The explication or *epimythium* relevant here reads as follows:

Vigilando, agendo, providendo quod possis. Paratur e[st]x caelo favor.

Bubulcus onustum lignis plastrum domum agebat: quod cum in lutosa via & salebris haereret & retineretur, coepit ille otiose astans Deos Deasque auxilium advo- care, praeisque caeteris, quem maxime propter celebratum vulgo robur colebat, Herculem. Tum illi se Herculem conspiciendum obtulisse ferunt, & his verbis corripuisse stolidam ignaviam ipsius: rotis manus, o Bubulce, applica, & stimulum bobus admove, & Deorum deinde opem poscito, ne si tu cesses, Dii frustra invocentur. Unde &

Peoverbiu[n] natu[m]:

Manum admoventes invocate Numina.

Et hoc:

Aliiquid & ipse agens fac invoces Deos.¹¹

(The favor of the gods is gained with vigilance, action, and prudence.

An ox-driver was driving home a wagon loaded with wood; when he got stuck on the muddy and rocky path, he did nothing but call upon the gods

¹⁰ Ibidem, p. 31, No. 20.



4. Pirro Ligorio: *Bubulcus and Hercules*. Repro: *Centum Fabulae...* Bruxellis 1682.

and goddesses – particularly Hercules, whom he honored above all for his renowned strength – to come to his aid. Apparently Hercules then appeared and rebuked him for his foolish laziness with these words: ox-driver, push the wagon with your own hands and urge on your oxen and only then ask for the help of the gods. If you are idle, in vain will you call upon the gods. Hence the proverb:

Summon the gods by taking action yourselves.

And also:

Invoke the gods' help by helping yourself.)

Faerno’s *Hundred Fables* was accompanied by an equal number of illustrations, which were produced by the painter, architect, and expert in antiquities,

¹¹ Here cited according to *Centum fabulae ex antiquis scriptoribus delectae, Et a Gabriele Faerno Carminibus explicatae*. Bruxellis 1682, pp. 175-176.

Pirro Ligorio (ca. 1510/1514 – 1563).¹² Ligorio's illustrations were subsequently used in several later editions which contained Babrius' fables [Fig. 4]. The lower section of Ligorio's composition shows a heavily laden cart moving in from the left, pulled by a pair of oxen. In the background to the right, sitting below a large tree, is Bubulcus; with his arms spread in supplication he turns to Hercules, who sits among the clouds. Notably, the key to comprehending the scene resides in the text, as it is not evident that the wagon has sunk into the mud.

So what is the *facit* of the analysis above? The thematic group discussed here begins its documented existence sometime in the 2nd century AD with a fable composed by Babrius, a Hellenized Roman working as a tutor for a royal family in one of the eastern Roman provinces. That does not exclude the possibility, however, that he was himself influenced by an older oral tradition. Handed down, edited and translated, the fable endured over the next few centuries, always with its original message: “*Only ask the gods for aid when you yourself take action; otherwise, you entreat in vain!*” Around the year 1560, one of these translations was written by Babrius' commentator, Gabriele Faerno, while a visual supplement to the verses was created shortly thereafter by Pirro Ligorio. It is likely that Ligorio's illustrations inspired Lodewijk Toeput/Lodovico Pozzoserrato; Johann Sadeler's engraving from the year 1599 was then a faithful reproduction of the latter's drawing. Sadeler's

print was subsequently used by Giovanni Castrucci – before the year 1611 – for one of his *pietra dura* reliefs. A comparison with the other works in this iconographic group reveals that on its own, Castrucci's relief is unintelligible. Although almost all of the elements of the original fable and its iconographic tradition have been retained, the most significant of these has been “lost in translation” – translation both intertextual and intervisual. In the beginning, there was a fable with the message: “*Help comes to those who help themselves*”; at the end came a landscape seemingly void of any meaning.

Despite the narrower scope of this article, I am indebted to a number of friends and colleagues for various forms of assistance throughout the research and writing process. Above all, I am grateful to Beket Bukovinská (for bringing to my attention the Castrucci mosaic and the attendant literature), as well as to Ivo Purš and Jakub Hlaváček (for help with the Latin texts). I would also like to thank Steven Ferguson from Princeton University Library. I am indebted to my colleagues at the library of the Institute of Art History of the Academy of Sciences of the Czech Republic, who took on numerous time-consuming tasks that were vital to the completion of this text. And last but not least, I owe my gratitude to Joan Boychuk (University of British Columbia, Vancouver) for having translated this article into English.

English translation by J. Boychuk

¹² See MANDOWSKY, E.: Pirro Ligorio's Illustrations to Aesop's Fables. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 24, 1961, pp. 327–331. For more on this artist, see COFFIN,

D. R.: Ligorio, Pirro. In: *Dictionary of Art* (see in note 5), Vol. 19, pp. 379–373 (includes an extensive bibliography).

Ztraceno v překladu.
Ikonografická tradice a vizuální proměny jedné antické bajky

Resumé

Záměrem této studie je ukázat jak komplexní mohou být interpretace některých ikonografických témat. Není-li jejich tradice dostačně známá, můžeme být snadno svedeni ke konstatování, že vše je očividné a tedy není co řešit.

Zde analyzovaná ikonografická skupina začíná svou existenci ve 2. století n. l. Babriovou bajkou *Bubulcus & Hercules*, která byla později přejata do sbírky sestavené Gabrielem Faernem a vybavené ilustracemi Pirra Ligoria (1563). Tento text následně inspiroval kresbu Lodewijka Toeputa (Lodovico

Pozzoserrato), na jejímž základě vytvořil roku 1599 rytinu Jan Sadeler. Jeho grafický list pak použil před rokem 1611 Giovanni Castrucci pro svou *Krajinu s obeliskem*, reliéf vytvořený technikou *pietra dura* pro císaře Rudolfa II. Téměř všechny elementy původní bajky a její ikonografické tradice sice zůstaly na tomto reliéfu zachovány, ale to nejpodstatnější (modlící se vozka Bubulcus) bylo „ztraceno v překladu / lost in translation“. Na počátku byla bajka s poselstvím: „*Pomož si sám a bude Ti pomoženo*“, na konci krajina, která se zdá být prosta jakéhokoliv významu.

Iconosophy.

The Relationship between Colour Theory and Iconography (Goethe and Turner. The Labyrinth of Word and Light)

Ricardo PIÑERO MORAL – Yvonne zu DOHNA

Introduction

Iconography is considered to be the central feature of artistic analysis, pivotal in its objective quality for any discussion about a work of art.¹ The critic who interprets a work of art with the method of iconography already assumes that the work of art is a document of a specific nature, defined by texts, and independent from the work of art itself. That means the image follows a specific aesthetic style: the one of illustration.

This means analysing the work of art within an already fixed and defined parameter, as if art is only a historical document. We see the work of art in a specific moment in history, within a specific theology, philosophy, and well-defined social and technical circumstances. This way art becomes a mere representation of iconographic, socio-historical and national, popular facts.²

By focusing on colour, on the other hand, we might discover that iconography is not as objective

and unchanging as usually believed. Colour indeed might modify form, but it also moves beyond classical symbolism and expression, and influences the very relationship between the content of a work of art and the emotions and perceptions of the observer.

This becomes even more obvious with reproductions. Scale, touch, physicality, true colour, surface, and depth are all absent, along with any of the “authority” or “presence” which characterize great works of art. Reproductions throw more weight on certain limited aspects of the paintings. They promote the mistaken idea that “content” regards only what we call “iconographic” aspects of the work. Reproductions also promote the false identification or confusion of a “work” (which has cultural and historical context) with an “image”, which is divorced from context.

If we posit that art reveals meanings, and leads us to experiences which we would not have without it, then we accept that this leads us to the limit of

of art history –, and the richness of results, and the never ending new discoveries make clear that it would be absurd to consider one method as the right one. It seems to be important to know as many methods as possible to arrive to a critical approach and to find one’s own way.

¹ ROSENBERG, R.: Einleitung. In: *Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Beispiele*. Eds. C. FRUH – R. ROSENBERG – H.-P. ROSINSKI. Berlin, 1989, p. 8. Rosenberg says that the methods of the art historians are already determined by their intellectual and spiritual background, their personal vision of the world and their ideologies. Their specific comprehension of the world influences their interest in a single dimension of the reality of art and determines their questioning and methodological procedure. The same findings in a work of art, a formal characteristic, can bring out different interpretations because all interpretations are based on different circumstances. The variety of methods – in the short story

² BOEHM, G.: Was heißt Interpretation? In: *Kunstgeschichte...* (see in note 1), pp. 13-27, here p. 14. Boehm says that this is not a critique on the iconography (we would never do it without), but a pleading for the complexity of the work of art and so the necessity to go beyond the iconography.

the traditional scientific method. If we integrate the observer, we get into other questions about psychology, perception and reception.³ We have to go beyond the relation of ends and means to grasp the “unseen” in the work of art.⁴

Can colour be analysed independently?

This article is an experiment in which the authors try to define the independent power and language of colour through a concrete example formed by a relationship: on one hand the role of Goethe's theory of colour, a splendid synthesis of the uses of colour by the masters, and an influential turning point in the study of the aesthetic, philosophical and artistic dimensions of colour, and on the other Turner's painting *Light and Colour (Goethe's Theory) – The Morning after the Deluge – Moses Writing the Book of Genesis* [Fig. 1].

In art history, we have already important researches on Goethe and Turner which could be divided in three main streams.

The first is the theoretical aspect of colour and line in Goethe's theory, and its influence on Turner, an aspect which was recently analysed by Rosenberg.⁵

A second approach to Goethe's theory of colour and Turner work was placed at the centre of the famous exhibition in Paris by Lemoine,⁶ who attempted to understand how abstraction came to be invented. His approach centred on the relation of science and art, trying to grasp how scientific discoveries influence art.

A third line of analysis is Maurice Tuchman's *The Spiritual in Abstract Art* from 1986 – based on



1. J. M. W. Turner: *Light and Colour (Goethe's Theory) – The Morning after the Deluge – Moses Writing the Book of Genesis*, 1843. London, Tate Gallery.

Kandinsky's *The Spiritual in Art* – which discusses Goethe's theory of colour and the role of pantheism, developing the spiritual sphere of abstract art, and exploring the different artistic expressions of different religions.⁷

The spiritual, scientific and theoretical discussion on Goethe's theory and Turner should be enriched with this article, which takes a philosophical

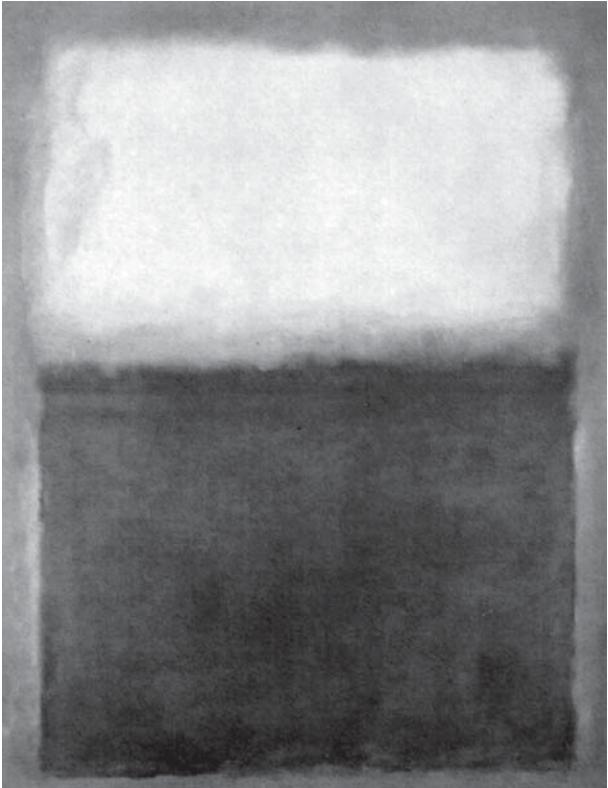
³ ROSENBERG 1989 (see in note 1), p. 7.

⁴ Max Imdahl invented a method for the interpretation of abstract art. See IMDAHL, M.: *Barnett Newman: Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III.* (=Werkmonographien zur Bildenden Kunst, 147). Stuttgart 1971. Reprinted, without illustrations, in *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Ed. Ch. PRIES. Weinheim 1989, pp. 233-252. Reprinted again in IMDAHL, M.: *Zur Kunst der Moderne. Gesammelte Schriften*. Vol. 1. Ed. A. JANHSEN-VUKICEVIC. Frankfurt 1996, pp. 244-273. See also IMDAHL, M.: *Moderne Kunst und Medien. Ein Vortrag*. In: *Das Kunstwerk*, 36, 1983, No. 1, pp. 18-21; IMDAHL, M.: *Moderne Kunst und visuelle Erfahrung*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 15. – 16. 2. 1986, p. 65.

⁵ Turner, Hugo, Moreau. *Entdeckung der Abstraktion*. [Exhib. Cat.] Eds. R. ROSENBERG – M. HOLLEIN. Frankfurt, Schirn Kunsthalle. München 2007, p. 113. Rosenberg talks about the beginning of abstraction and the role of colour and line. With the analysis of his painting and sketches, the author tried to show the evolution of abstraction in Turner's oeuvre. He goes beyond the very profound theoretical analysis of Goethe's theory of colour and its role in abstraction and focuses his analysis on the theoretical role of the line.

⁶ Aux origines de l'abstraction, 1800 – 1914. [Exhib. Cat.] Eds. S. LEMOINE – P. ROUSSEAU – E. JOLLET – G. ROQUE. Paris, Musée d'Orsay, 2003 – 2004. Paris 2003.

⁷ *The Spiritual in Abstract Art. Abstract Painting 1890 – 1985*. Ed. M. TUCHMAN. New York 1999.



2. Mark Rothko: *Red Orange*, 1968. Basel, Galerie Beyeler.

approach and attempts to examine the rhetorical dimension of colour.

How do we perceive the theory of colour which transcends the iconographic message?

While other colour theories (Alberti, Leonardo, Bellori etc.) were used by the artists to develop the perception of the feel of the objects in the painting, Goethe's theory of colour goes beyond the mere definition of the emotional effect of objects, we have a change of the very philosophy of the painting. The essential role of the observer for understanding the painting is theoretically defined in Goethe's theory of colour.

Goethe talks about the sensual-ethical effect of colour, its sensual and meta-sensual actuality. This means that colour becomes pictorial. Colour appears, in the moment of viewing it, in its own reality. Colour does not appear as a "characteristic of" something

else; it appears as itself. But even more, colours exist, because the observer is involved in the process of arriving at a consciousness of the picture.

Goethe's theory is the key to the understanding of the radical change from the consciousness of the observer which understands the inner movement of the represented figures in the painting through the language of colour, and the capacity of the observer to feel the deeper universal sense of the iconography of the painting in his own soul through the language of colour in form of a self-purification. This means the "rhetoric of colour" finds not only a reality in the painted figures but also in the soul of the observer. In Rothko, there are no figures in the painting, and the expression of colour finds its incarnation not in the soul of painted figures, but in the observer, who becomes the figure of the painting [Fig. 2].

This article aims to create a general explanation of the "emotional-rhetoric" dimension of colour in showing the relation between iconography and the theory of colour with a specific example, Turner's *Light and Colour (Goethe's Theory) – The Morning after the Deluge – Moses Writing the Book of Genesis*. It is interesting to note that Turner used this specific style also for other religious themes. For example in connection with the *Dream of Jacob* (London, Tate Gallery), Turner said that the painting was unfinished, and he used the back for sketches. The blurred confusion of the painting reveals a dreamlike nature. In other works, like *The Death on the Horse* (London Tate Gallery), Turner expressed in an unusual way the topic of the "Apocalypse". Death appears like a dreamlike image, and the only thing which remains are the long grabbing arms; all the rest vanishes in our mind. This painting in a way is more prophetic than real. We can see the same effect in the painting *Angel Standing in the Sun* (London, Tate Gallery). In this painting, Turner combines the beginning and the end of the Bible: the Genesis and the Revelation. All these examples show that he does not only invent new iconographic motives, but with his aesthetics he penetrates into new dimensions of the iconographic themes. We call it the iconosophy of colour. We choose the term because iconography becomes philosophical when aesthetic theories transform the level of perception

⁸ Cf. KÜPPERS, H.: *Fundamentos de la teoría de los colores*. Barcelona 1977.

⁹ Cf. KAYSER, W.: *Kunst und Spiel. Fünf Goethe-Studien*. Göttingen 1961.

of iconographic symbols. So here we aim to show how the character of the painting changes through the use of the theory of colour. We feel and hope that the present article could serve as a guide for similar interpretations of other works of art.

I. Theory of Colour and Rhetoric

What does “rhetoric of colour” mean? Contemporary reflection about art must show how the theory of colour⁸ can be encompassed within an aesthetic scenario, both from a theoretical perspective (attending to its aims and goals) and from a practical point of view (highlighting its strategies and results). In the long run, we must be aware of the need to connect art and language,⁹ and language and light, noting that it is possible to create and configure an art of experience that, inevitably, will involve a certain type of persuasion on both. Colour is considered to be without form, syntax and pragmatics. From an analysis of certain aspects of colour theory, here we shall try to unravel the capacity of colour to communicate; its ability to persuade, the “morphology”, “syntax”, and “pragmatics” of moods, sensation, feelings, stimulation and settlement, caused on a human being by the expression of colours. If we can achieve this, we will be able to show that the theory of colour can be understood as part of a larger theory of aesthetic experience, involving not only purely physical aspects but also stylistic, psychological, and philosophical matters.

Although colour theory has undoubtedly had a long and very rich history,¹⁰ our avenue of exploration will mainly focus on studying and commenting on some of the aspects of the theory of colour proposed by J. W. Goethe.¹¹ Even though later scientific investigation¹² has discovered certain errors in that theory, in his *Farbenlehre* Goethe offers a rigorous description of how colour is an element capable of changing and moulding our view of reality. Thus, colour is an essential part of the language of the images, or perhaps a way of using language, and it

affords an experience, a technique of communication and persuasion.

According to most works addressing it, colour, like language, is a multiple entity: it is pigment, light, sensation, and information. The language of words makes our brains think, the language of colour makes our souls feel. These works have usually focused upon its other aspects, philosophical or artistic, paying no further heed to the actual identity of colour.¹³ Colour has been purported to be many different things, and to a certain extent it can be said to have, in itself, an identity that is not only aesthetic but also rhetorical, above all when rhetoric may mean the art of communication of certain impressions.

The art of speaking well (“eûlégein”) in itself involves a whole theory of experience built out of a set of strategies that may or may not rest upon what is so polysemic that philosophers refer to it as “truth”. The fact is that, even beyond the actual concept of truth, aesthetics shows how sensibility refutes, confirms, seduces and transmits impressions of such calibre that the spectator accepts them with no further ado. This is the power of the word, indicated by Gorgias when he said “*it is a powerful sovereign that, with a tiny body and completely invisible, engages in very divine actions; indeed, the word is able to banish fear, suppress pain, infuse happiness and enhance compassion*”.¹⁴ Accordingly, the issue we are addressing is not “the Truth” in general, but that of the person who feels emotions and who experiences things. For rhetoric understood in the traditional sense, the mediation undergone by the individual is eminently linguistic. Notwithstanding, if we trust in the existence of a plastic/visual rhetoric (which, among other cultural spheres, feeds art) such mediation can also be chromatic in nature.

It is unquestionable that verbal language seduces us. However, it is no less true that colour is one of the most important aspects for the configuration of experience. Proof of this is that art has always used it as one of its major elements, not for merely aesthetic reasons but because artists have always been aware

¹⁰ Cf. BRUSATIN, M.: *Historia de los colores*. Barcelona 1987.

¹¹ Cf. GULYGA, A.: Goethe als Ästhetiker und Kunstdenktheoretiker. In: *Goethe. Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft*, 96, 1979, pp. 111-127.

¹² Cf. BERGER, E.: Goethes Farbenlehre und die modernen Theorien. In: *Die Kunst*, 23, 1911, pp. 133-141.

¹³ SANZ, J. C.: *El libro del colour*. Madrid 1993, p. 13.

¹⁴ GORGIAS: *Encomium on Helen*, 8, DK 11 B.

that colour provides information; it communicates sensations, invites us to approve or disapprove of something, expresses content, suggests, attracts, convinces. Aristotle, who can be considered the first philosopher to have addressed the study of rhetoric systematically and who was perfectly well aware of the aesthetic involvement of rhetoric with respect to the other plastic/visual and literary arts, defined it as “*the possibility of theoretically discovering what can elicit persuasion in each case*”.¹⁵ Indeed, among the different definitions he uses to refer to rhetoric, all of them have persuasion as their basis. If dialectics, one of the two faces of logic, explores truth and falsehood, rhetoric is the art of invention, of expression, of ordering, and of communication, and it is because of this that the theory of colour is more a rhetorical discipline than a dialectic one. The possibilities that language can cover in rhetoric can be conveyed by light through colour. In sum, our line of enquiry is as simple as this: words become colours and language is light. Through words, if we are able to unravel their content, our lives change at each instant in time; they are illuminated with new contents. Through colours, if we are able to decode the information they afford us, our world acquires lucidity. Language and light are two extremes that convey meaning to our experience.

Rhetoric cannot be understood merely as a dry, entangled set of rules and principles for speaking well. It can be seen, from a more open perspective, as the art of good thinking.¹⁶ Speaking well and thinking properly are the very essence of good communication, and in a way intertwined. And for this, words, like colours, can show us the way forward to eloquence, to an attractive form of persuasion. Thus,

¹⁵ ARISTOTLE: *Ars Rhetorica*, I, 2, 1355b.

¹⁶ Cf. CICERO: *De Oratore*, I, 17-20.

¹⁷ Cf. LINDBERG, D. C.: *Theory of Vision from Al-Kindi to Kepler*. Chicago 1976.

¹⁸ EMEDOCLES: *Frag.*, 109. In: ARISTOTLE: *Met.*, B 4, 1000b 6. Together with some Pythagoreans, both Empedocles and Democritus can be considered pioneers in the study of a primitive theory of colour, as seen in the testimony of Theophrastus (*De sens.*, 73, DK 135 B) and Aetius Aecio (*Plac.*, I, 15, 3, DK 92 A). They even attempted to clarify which ones were fundamental and reduced them to four: white, black, red and yellow.

words and colours are able to illuminate reason, awaken the imagination, and bring forth passions and emotions.

In its strict sense, colour is not pigment; colour is not light but sensation. We must distinguish between the physical phenomenon and the subjective impression. The “protagonist” of the aesthetics of colour as a plastic/visual rhetoric is the eye. Goethe believes that the eye possesses a correspondence to light. Beyond any physiological-scientific consideration, this eye-light-tandem hints at two aspects that are crucial for understanding the possibility of a plastic/visual rhetoric. First, we must note that sight is not a passive sense, but instead a reactive one, endowed with a basically active disposition. The eye is not the passive subject of sight,¹⁷ but the active mechanism of looking. Just as the ear is a receiving sense, sight is a seeking sense, essentially inquisitive, mobile and curious. And Goethe draws a second fundamental aspect from this characterization: the possibility of establishing a correspondence between exterior light and interior light. This correspondence would be based on the classical adage of Greek philosophy that tells us that what is similar is known as what is similar: “... with the earth we see earth; with water we see water; with air, transparency, and with fire, destructive fire; with love we see love and with discord, ill-fated discord.”¹⁸

In the ancient world, this axiom was applied in theories about perception, as the romantic poet himself states in the historical section of his oeuvre.¹⁹ Plato, Aristotle, Galen and Ptolemy were all eager to state that “*the manifestation of colour is governed by a kind of exchange between an emission from the chromatic object and the intromission of pneuma of the eye in an active medium*”²⁰

¹⁹ As is known, the *Farbenlehre* comprise three parts or sections: one didactic, another polemic part, and a third historical section. The first addresses the basis of the theory itself. In the second section, Goethe tackles certain aspects of Newton's stance on the matter (for this aspect in particular, readers are referred to the work of BURWICK, F.: *The Damnation of Newton. Goethe's Colour Theory and Romantic Perception*. Berlin – New York 1986). And in the third, the author offers us a short synopsis of the main chromatic theories that have appeared through history.

²⁰ ARNALDO, J.: Introducción. In: GOETHE, J. W.: *Teoría de los colores*. Madrid 1992, p. 18.

Perception is the meeting of the eye and the object. However, from an aesthetic point of view this is an encounter that can lead to admiration.

Light seduces the eye and the eye attracts colour. Nobody will refute this direct relationship between the eye and light; it is harder to conceive of one and the other as one and the same thing. However, this conception is easier if we say that there is a patent light within the eye, which is excited by the tiniest interior or exterior stimulus. Under the spell of our imagination we can produce the clearest images even in the darkness. In our dreams we see objects in broad daylight; further, when the sight organ undergoes mechanical stimulation, we see light and colours.²¹

Thus arises the act of looking: a gaze encompassed within a magic, immaterial contact; a sensation that filters from inside us, producing a given effect. Colour sight offers “*an outflow of forms that becomes harmonized with sight and is perceptible*”.²² Hence, looking becomes the condition of the visibility of colour and shows us that plastic rhetoric, rather than being a more or less plausible theory, is a fact: the fact that we are aware of a luminous attraction, a lucid persuasion.

II. Rhetoric of Colour in Turner

After a general introduction into the meaning of “rhetoric of colour”, we try to analyse the “rhetoric of colour” in Turner’s *Light and Colour (Goethe’s Theory) – The Morning after the Deluge – Moses Writing the Book of Genesis* [Fig. 1]. Together with its companion piece *Shadow and Darkness – The Evening of the Deluge* [Fig. 3], dated 1842 – 1843, they were first exhibited in 1843 but failed to attract much interest. The critics felt that Turner wanted to reinforce his image as an eccentric person. In these paintings, he gives us two brain twisters, and nobody beside himself could solve those riddles.²³

But indeed Turner with these paintings stands in the long tradition of classical iconographic repre-



3. J. M. W. Turner: *Shadows and Darkness – The Evening of the Deluge*, 1842 – 1843. London, Tate Gallery.

sentations of the deluge although at the same time going beyond it.

When we look at the painting, we are staring at the midst of a round light of yellow, encircled by a dark blue ring, we see Moses and the serpent as a symbol of the salvation of humanity [Fig. 1]. Beneath them there seems to be a group of faces. We sense them but we cannot really describe these figures. They are merely hints that vanish in the waves of colours. Turner abandons the language of figurative art; his figures do not depict a body, a form, they seem instead to be simply creatures of moving colours. We feel we are entering into a dark tunnel which opens up at the end to a shining light. We are thrown into this tunnel like an eddy. Turner is showing the terrifying character of the deluge as a wild act of air without the typical iconographic symbol of the deluge, the Ark. Salvation is represented by

²¹ GOETHE 1992 (see in note 20), p. 64.

²² PLATO: *Meno*, 76c.

²³ *Spectator*, 13. 5. 1843, quoted after FINBERG, A. J.: *The Life of J. M. W. Turner*, R. A. Oxford 1961, p. 396; see also BUTLIN, M. – JOLL, E.: *The Paintings of J. M. W. Turner*. 2 vols. New

Haven 1977, p. 230; *Turner, Hugo, Moreau...* (see in note 5), p. 327. Another critique can be found in the satirical journal *Punch* (a critique about the painting “Ship of the Whaler” in the exhibition from 1845): “... if he would call it *Whaler, Venice, Morning, Evening, Afternoon or Night*, it would be without importance because we can read one or the other in it.”

the typical iconographic symbol, but the abstraction of the figures of Moses and the serpent makes it difficult to recognize them. So we are thrown into a movement of colour. Observing the painting feels like a physical process, purifying in a sense; breaking through the darkness into the light of the universe. Andrew Wilton said about the painting that “*it is like a plate of the dome of a church, where a Theophany is represented*”.²⁴ So we are not confronted with a narrative or symbolic representation of the deluge. Rather we feel that cosmic salvation is linked to our inner process of opening ourselves while observing.

Turner’s painting contains a tension which is caused by an unclear composition, an irritating perspective, reduced objects, non figurative language, strange colours and what we could define in extreme terms as the representation of nothing but air. How does the colour talk to us?

The title *Light and Colour (Goethe’s Theory) – The Morning after the Deluge – Moses Writing the Book of Genesis*, invented by the author himself, already shows the complex relation between iconographic elements and aesthetics. It is the first time that a painting is called after a theory of colour and at the same time it refers to iconographic elements. Already the title announces a conflict or dialogue between two different fields and methods, the iconographic and aesthetic.

The article wants to analyse exactly this contradiction. To understand this complexity, we try to find iconographic examples and aesthetic expressions in art history which influenced Turner in developing his own language of colour.

²⁴ ROMBOLD, G.: *Das Religiöse in der Kunst*. Stuttgart 1976, p. 45.

²⁵ The text of the deluge is in Genesis, the story of Noah in the Old Testament (6, 5-9, 17).

²⁶ The very early images in the Paleo-Christian art represent all the stories of Noah’s Ark, starting with the announcement of the deluge and ending with Noah’s sacrifice and thanks. We find antique elements and mythological sources in early Christian representations of the deluge. The medieval symbolic language in art was limited to objects which were necessary to tell the story of the Ark and to transmit the message of salvation.

²⁷ RICHTER, P.: Il diluvio nella storia dell’arte. Indagine esemplare sul rinascimento e il XX secolo. In: *Annali di Studi Religiosi*, 1, 2000, pp. 37-53, here p. 41.

II.1 Cosmic Order and Profanization

Light and Colour (Goethe’s Theory) – The Morning after the Deluge – Moses Writing the Book of Genesis indicates to a specific iconography: the “Deluge”.²⁵ In its representations through the centuries, we can recognize theological, political and cultural modifications starting with a more symbolic meaning²⁶ of the deluge and slowly changing into an apocalyptic vision of the end of the world.²⁷ The upsetting religious character of the “Deluge” was born with Renaissance art.²⁸ The deluge was interpreted as a break of the chaos of the elements into the order of the world.

In the Renaissance, the image became a paradigm of Creation. This meant that the different representations of the deluge were expressions of the fantasy and free imagination of the artist. So from that point on different visions of the event were born, and not only “*as a manifestation of a superior reality of the story of the patriarch*”.²⁹ For the first time, the observer could understand the deluge as a power of nature, in which the invisible Lord as the creator becomes understandable in his cosmic order: the deluge as a natural power is not a catastrophe, but rather “*the story of humanity and salvation*”,³⁰ in which the subjugation to the dominion of the Lord creates a tension.³¹

The penetration of the secular world, the landscape, the portrait, architecture and so on into the religious representations changed the character of the theme radically. Furthermore the artists combined other iconographic topics with the “Deluge” and so

²⁸ H. HOHL in *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Ed. W. BRAUNFELS. Rom – Freiburg i. B. – Basel – Wien 1968 – 1976, Vol. 43, p. 162. The “Deluge” of Paolo Uccello in the Chiostro Verde in Santa Maria Novella in Florence, completed in 1450, shows an existential moment of the inner world representing human fear by means of perspective.

²⁹ Ibidem, pp. 31, 41.

³⁰ Ibidem, p. 33.

³¹ TIETZE, H.: *Tintoretto*. New York 1948, p. 25. Tintoretto, in turn, gives the deluge an eschatological meaning relating it to the Last Judgement, by creating an irrational sphere in which the human being is caught, in a dramatic dependence on God.

created their own personal style and interpretations of the topic.³²

Leonardo in his writings and sketches of the “Deluge” had gone beyond the mere imitation of nature, analysing scientifically the rules and the causes of natural phenomena like wind, water, air, and so on. For him it was impossible to paint the deluge and so he forced his image to the extreme limits of imitation. Leonardo made visible what is not visible. His image was based on nature and imitated the natural event provoking however emotions stronger than reality, creating a kind of terror in the observer with a chaos of lines and forms. In Leonardo, we do not only find the “profanization” of the painting: the deluge is announced by a wild and terrifying nature, but for the first time we can talk about the independent language of line.

We have also several new studies on the technical and aesthetic inventions of the independence of colour in the Renaissance which transformed static painting into dynamic paintings in which we perceive the flow of time, especially in Leonardo.

One of the first art historians who talked about the transformation of iconography through colour in Renaissance art was John Shearman in his 1992 book *Only Connect*. He used the term “energia” when describing this process. He showed how in the iconography of that period we can observe a constant evolution modifying the expressions of the earlier compositions.³³ The figures become more life-like and nature more dramatic, and represent the power of colour in paintings. Marianne Koos,³⁴ in turn, says that we can recognize also in the theoretical writings of the time how the ideal of the “Wirkmacht” (power of effect) inspired by Aristotle grew in importance. In the Renaissance, artists were deeply focused on developing the expression of colour.

In her book *Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting* from 1992,³⁵ Marcia Hall tries to reveal the language of colour through the analy-



4. Leonardo da Vinci: *Deluge over a City*, ca. 1515. London, Royal Library, Windsor Castle.

sis of technique. She follows the seminal studies of Hetzer on Titian and Shearman on Leonardo, claims that in art history we are always moving farther away from the analysis of the work of art in itself. “*Social history, studies of patronage and iconography, while providing valuable context, do not require us to confront the work as a physical object.*” Her book grew out of the desire to provide new inspiration and new tools for this essential mission of art history. Today, she claims, utilizing the new knowledge generated by the scientific examination of paintings, we can gain a better understanding of the artists’ techniques. Exploring the works from the neglected perspective of colour, she discovers new interpretations of the works of art. She points out, insightfully, that the idea of the eternal which had dominated much of the Florentine painting – the almost Platonic suggestion that what we see in the picture is immutable because it has been freed from all accidental qualities – was drastically transformed with the introduction of oil. The scene in the painting was meant to depict a particular moment in the continuum of time, creating a new

³² EINEM, H. von: *Michelangelo*. Stuttgart 1959, p. 65. Michelangelo, instead, represents the universality of the deluge in the Sistine Chapel but he underlines a cruel aspect, the desperation of the people, by changing the traditional order of the narrative images in his cycle.

³³ SHEARMAN, J.: *Only Connect. Art and Spectator in the Italian Renaissance*. Princeton 1992, p. 66.

³⁴ KOOS, M.: Titian’s Women, Giorgione’s Men? In: *Kritische Berichte*, 26, 1998, No. 2, pp. 63-72.

³⁵ HALL, M.: *Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting*. Cambridge 1992, p. 67.

sense of presence. Time now passes rather than stands still, and thus corresponds to the way people experience it. This profoundly radical change ushered in a new style, making possible the introduction of the great dynamic effects of the fifteenth century, that depended, like theatre, on the ability to control space and time. The artists now had the means to influence the way one felt time and space through the painting. Venetian painters fully developed this quality by mastering the rendition of atmospheric conditions.³⁶

Based on the aesthetic inventions in his sketches for the *Deluge*, Leonardo had introduced an inner movement of the waves and wind caused by the effect of lines and shadows [Fig. 4]. With the reduction of forms and figurative elements,³⁷ meaning a reduction of external visible objects, Leonardo succeeds in making visible an inner action. We do not perceive the object intellectually the way we would a scene or a narrative episode, but we feel it.

While Leonardo created those effect in his *Deluge* with the lines and non-colour, Turner created the upsetting and fearful effect with the use of colour. But there is another difference. Leonardo created a chaos of wind and clouds. Turner instead led the chaos of air and clouds in a particular direction by creating a sort of tunnel. For Turner, the deluge seems to be more than a power of nature, in which the invisible God becomes visible in his cosmic order. Turner let the observer feel the character of the cosmic order, leading the observer through a tunnel from the chaos of darkness to an unbalancing light.

II.2 Mystical and Universal

The most impressive representation of a tunnel can be found in Hieronymus Bosch's painting *Ascent into the Heavenly Paradise* from 1500 in the Palace of the Doge in Venice [Fig. 5]; close to the frescos of Tiepolo and Tintoretto, we find the four narrow paintings: *Paradise* and *Hell*, the *Fall of the Condemned* and the *Ascent into the Heavenly Paradise*.

Bosch's fantastic ideas often broke with traditional iconography. He provoked forceful interpretations, which were either admiring or scornful. In Bosch's *Ascent into the Heavenly Paradise*, we see different round forms which are constantly becoming smaller – one inside the other – changing from darker green to a yellow minuscule circle in the background: this creates a tunnel. This tunnel is surrounded by black colour. Bosch already knew how to create a depth in the painting through different tones of green and yellow. So we sense that the opening in the background is deep inside the painting as if it were the opening into another world.

The observer is drawn into the image, to the light, which is shining through the tunnel onto us. Everything strives for light, the rotation of the light tears up the suspended couple as if by suction: the angels are accompanied by naked people praying or kneeling down, stark naked as they were when they were born into the world. Now it seems that another birth is lying in front of them, but in the other direction, out of the world – back to the light!

Angels accompanying the souls of the deceased from darkness to light is a common image. In legends and myths, we find this representation where the

³⁶ In turn, Rona Goffen in her book *Titian's Women* (New Haven – London 1997) deepens a specific aspect of Titian's colour painting: "Titian nonetheless asserts a new kind of dignity and power for his woman" (p. 126). Goffen reflects upon the limits and possibilities of painting in that period, based on the problem between *disegno*, the Tuscan drawing, and the *colorito*, the Venetian painting of colour. Colour and line represent in the Renaissance two fundamental pictorial conceptions. The *disegno* – the concept of beauty – the line, the contour, helps to define the time of the figure, and the space in which it is placed. The form, the *disegno*, is based on the classical rules of creating the work of art, with classical proportions and expressions being the norm. Nature should be corrected if it does not represent the Greek or Roman ideal of beauty. The colourists instead preferred colour to *disegno*. They ques-

tioned classical values and criteria and started to evaluate art not on the basis of a rigid catalogue of rules, but rather on the emotions produced by its contemplation. The discussion between the painting of the line and the painting of colour turned into a profound discussion about the philosophy of the painting versus the philosophy of space.

³⁷ SEDLMAYR, H.: *Art in Crisis. The Lost Center*. London 1957. Sedlmayr talks about the pure vision in Cézanne. Looking only with your eyes and not your knowledge. The eye is awake and the mind is sleeping. There is autonomy of colour and form. We see ordinary things in a new, fresh way. Colour no longer has the function of showing things. All is intense, new; however, when our intellect is awakened, all aspects of this miracle vanish. It is empty, and inhuman.

souls found their fulfilment passing through a cave or well. In our days, the painting is always connected with the “Near-death-experience”.³⁸

The paintings of Turner and Bosch seem so different but the effect is the same. The similarity lies in the journey from darkness into light, and its connection with a religious iconography, even though their religious and aesthetic dimensions are different.

We know that Bosch was critical of visions, and scorned the visionaries. For him, it was not the sudden breakthrough, as in Eckhardt, that was important but rather the gradual approach to the Lord.³⁹ His paintings served to describe that mystical process.⁴⁰ In the circles, which become increasingly clearer from one to the other, we can physically see the different steps where angels lead the souls to the light.

An essential difference lies in the fact that Turner used a sort of “profane” aesthetic language. Turner changed the grade of reality of the sky. In Hieronymus, we have a surreal cosmic environment, a more dreamlike – surreal representation, while in Turner we see a natural effect of clouds and sunlight.

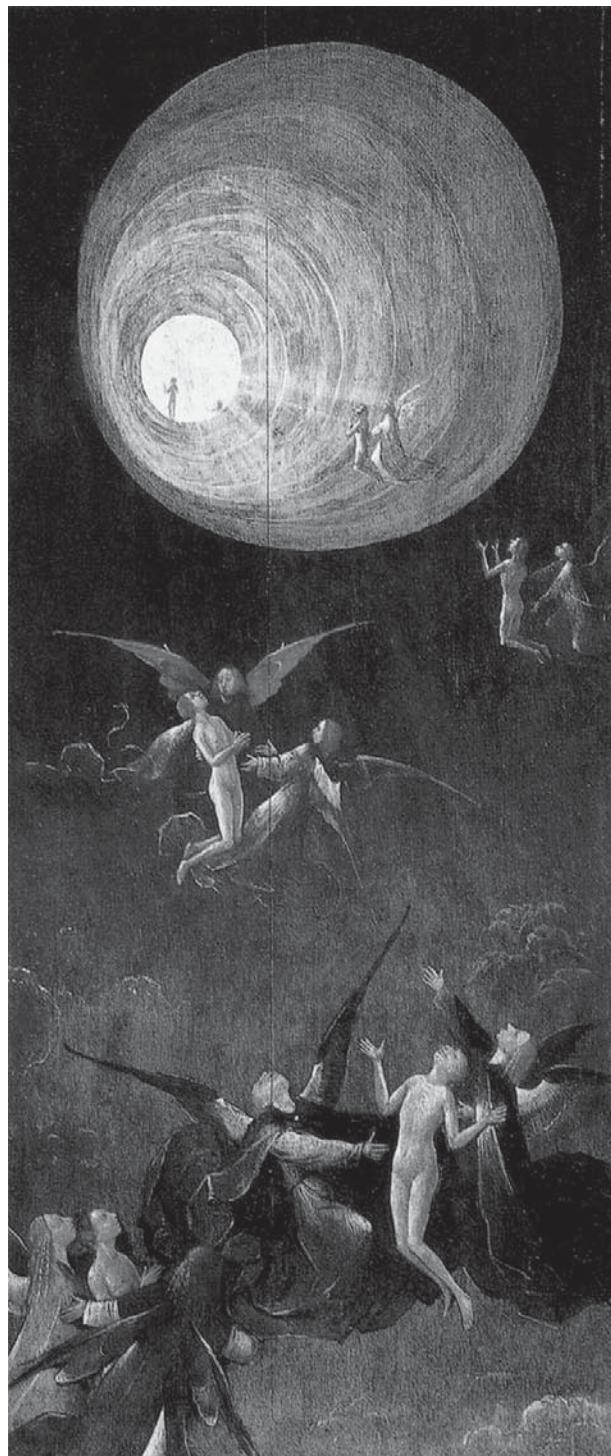
Hieronymus uses the more symbolic aesthetic typical for the Middle Ages,⁴¹ Turner instead com-

³⁸ Light does not only produce the experience of colour in the observer's eyes, but also the experience of a light-tunnel, if the observer is moving at a very high speed towards a source of light. The tunnel does not really exist, but originates in the observers eye's – which is due to the so-called “searchlight effect” or “relativistic aberration”. A person, who travels at a speed close to that of light, perceives the rays of light coming from the immediate front. This leads to a tunnel vision with a bright light beaming at its end. – NIEMZ, M. H.: *Lucy and C.* Norderstedt 2006, pp. 53-57. The physicist Markolf Niemz concluded from the reports on near-death-experiences that the soul is accelerated at the speed of light during the process of death, when leaving the body with mass behind on earth. According to Einstein's theory of relativity, the mass of a body would become infinitely heavy, if it were allowed to follow the soul being accelerated at the speed of light.

³⁹ HAUG, W.: Wendepunkte in der Geschichte der Mystik. In: *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neueinsätze* (=Fortuna vitrea, 16). Ed. W. HAUG. Tübingen 1999, pp. 357-377.

⁴⁰ The theory of the image and the spiritual praxis shows the tradition to Jan van Ruusbroec.

⁴¹ FISCHER, S.: *Hieronymus Bosch. Malerei als Vision, Lehrbild und Kunstwerk*. Köln – Weimar – Wien 2009, p. 287.



5. Hieronymus Bosch: *Ascent into the Heavenly Paradise*, 1500 – 1504. Venice, Palazzo Ducale.



6. Nicolas Poussin: Spring,
1660 – 1664. Paris, Louvre.

bines the transcendental tunnel-experience with his real experience of the atmosphere. In this sense, Turner was deeply influenced by the new iconographic and aesthetic elements invented in Baroque art.

II.3 Ineffable and Interiority

Poussin and Lorrain invented a new dimension of atmosphere. In his *Cycle of the Seasons*, which is dominated by the landscape, Poussin turns the religious meaning as an event of the nature into an event of salvation [Figs. 6-9].⁴²

Turner had a wide variety of images in his landscapes.⁴³ He was obsessed with tradition and wanted to reach, or surpass, the celebrated landscapes of Claude Lorrain [Fig. 10]. When he died, he left all his paintings and sketches to the state, upon condition that his paintings would hang next to a work of Claude Lorrain.⁴⁴ What fascinated him in Lorrain? What did he learn from him?

Inspired by ancient writers, Lorrain tried to recreate their intellectual atmosphere. Lorrain followed the tradition of the mythological idyllic landscape. He was the first artist to stress to the public the beauty of nature. After his death, generations of artists and tourists came to Rome and Tivoli to see the places of his famous paintings. For Goethe, Lorrain's paintings were the climax in landscape painting and influenced deeply his thinking about the subject. Goethe understood the secret of his paintings. He did not identify in Lorrain's work an imitation of nature, noting instead that "... his paintings reveal the highest truth, but no shadow of reality. This is the aim of art. In Lorrain, the nature explains itself eternal..." – Goethe thought that Lorrain understood the essence of nature, because, in Goethe's words, light is the divine and eternal principle, which lets everything appear.

Lorrain did not paint only what was visible to the eye but – in a certain sense – that which he knew was inside the object. Inspired by ancient writers, Lor-

⁴² SAUERLÄNDER, W.: Die Jahreszeiten. Ein Beitrag zur allegorischen Landschaft beim späten Poussin. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 7, 1956, pp. 169-184, here p. 183. As the contrary thesis, see BADT, K.: *Die Kunst des N. Poussin*. Köln 1969, pp. 556-568.

⁴³ Turner, Hugo, Moreau... (see in note 5), p. 113.

⁴⁴ ARGAN, G. C.: *L'arte moderna, 1770 – 1970*. Firenze 1968, p. 67.



7. Nicolas Poussin: *Summer*,
1660 – 1664. Paris, Louvre.

rain tried to recreate their intellectual atmosphere. His main traits were calmness, beauty, and simplicity. He made a dreamlike world touchable, giving life to atmospheric and glimmering effects. Light penetrates into the objects as a sort of spiritualization of the material world. Leaves become transparent, and light makes visible their inner structure. The colours of the leaves change from rich green tones, to the autumnal warm orange-yellow tone. He suffused the sky, people and nature in a light which surrounded the world like a veil: transfigured, and a bit vague. We feel the atmosphere physically on different levels. He creates a noble landscape with an ideal architecture to bring us into a higher sphere of reality, a reality which is purer and more harmonious than our own reality: the desire for an Arcadian world, removed from nature. His landscapes have the freshness of streaming water, and we literally feel the atmosphere of those places. He transports us to a higher level, into a purer more harmonious world.

So it is not a real geographical landscape. It is a poetic world parallel to our own. The observer is able to feel the moods of morning and evening in the painting. Lorrain creates an atmosphere; everything becomes smoother, as a Fata Morgana, and the view of the observer is lost in the distance. It seems that there is no time and no space.

The attraction is not the landscape, but the changing light. Lorrain often contrasts the materiality of the objects with the immaterial light. The light which penetrates into the objects determines the whole expression of the painting: a kind of all-embracing fullness of light, a wideness of light which creates a unified space. The French landscape with Lorrain and with Poussin comes to be dominated by an airy and light character. For Lorrain, nature is the emanation of light, which means the objects which appear in nature are objects which appear through light. They are only holders or carriers of the light, which makes them appear. The objects are sculptured out of light. The light is in the centre of his creation. The colour becomes materialized. It becomes physical and creates its own reality.

This new aesthetic concept in Baroque art can also be found in Rubens, Rembrandt, Vermeer and other artists of that period. The language of colour and form in the Baroque goes one step further than in the Renaissance.

In detail, I would like to mention a series of lessons in the fall semesters 1985/1986 and 1986/1987 at the University of Munich where questions like “New approaches in Art History” and “Art History, but how?” were discussed and published 1989 in the book *Kunstgeschichte – aber wie?*. Michael Bocke-



8. Nicolas Poussin: *Autumn*,
1660 – 1664. Paris, Louvre.

mühl⁴⁵ in his article “Anschauen als Bildkonstitution” focused on the “nature of time” (“Zeitlichkeit”) in painting and thus reached a deeper understanding of the influence of colour on Baroque art. Bockemühl revealed a new dimension in the perception of the movement of colour in Rembrandt. He argued that Rembrandt tried to express in his pictures the “interiority” with a different language of colour [Fig. 11]. Colour repeated and captured aesthetically the inner feelings of the figure. Around 1630, Rembrandt worked with a particular method of using pigments, and was able to make colour appear and disappear, thus creating a sensation of movement. He appears to have found another way to reveal the truth of the object, a deeper meaning lying behind objective visible appearances. Thus through aesthetics we start to come in contact with the “ineffable” which cannot be experienced through mere symbols. This becomes an integral part of the visual experience of the painting and of its comprehension. Rembrandt talks about the language of colour, combining the chromatic character of colour with spirituality, thus giving the observer the possibility to have a concrete experience of the inner processes of the various figures. But

he went even beyond that, showing clearly how the painting was not the totality of the image. Instead he showed that colours cause internal processes which were not part of the painting, but at the same time were needed to complete it, and so led the observer to participate in the total truth of the work of art. Thus we are no longer passive recipients, but rather actors, contributing to the discovery of the content of art by its observation. While observing it, we transform the object. In Rembrandt’s paintings, we do not immediately recognize an object, but rather we have the impression that the object in the painting reveals itself slowly in front of our eyes, through our continued observation. He made visible the fact that things change constantly, as the object would be in transformation. Rembrandt shows an experience which we only grasp if we let ourselves be moved by our experience of colour. The observer in a way captures the actual experience of an inner process, not by recognizing known forms, or by combining his existential knowledge with what he sees, but rather by the mere perception of colour.

The effect of Rembrandt and Lorrain’s aesthetics can be fully appreciated in Turner’s *Light and Colour (Goethe’s Theory) – The Morning after the Deluge – Moses Writing the Book of Genesis*. Turner, while sharing Lorrain’s idea of a fantastic world shining through

⁴⁵ BOCKEMÜHL, M.: Anschauen als Bildkonstitution. In: *Kunstgeschichte...* (see in note 1), pp. 63-83.



9. Nicolas Poussin: *Winter*,
1660 – 1664. Paris, Louvre.

with beauty and light, did not paint a still and harmonious world, but rather one subject to dramatic moments. But he did not show a mere intellectual experience of that drama; like in Rembrandt and Lorrain, he engulfed the observer in the painting itself and made it an integral part of the observer's experience. Light should lead, light moves not only the eye of the observer but also his heart.

We are drawn into the wild chaos of colour. We feel the change from darkness to light. But Turner goes beyond that, and we feel that his representation is more than a discourse on individual feelings between the observer and the aesthetic movement of the painting. His *Light and Colour (Goethe's Theory) – The Morning after the Deluge – Moses Writing the Book of Genesis* becomes an event of the cosmos. The world

participates. All his landscapes have this wider and universal character.

In fact, the change of aesthetics in art and the perception of art itself was deeply connected to modern science's radical new vision of the infinite cosmos.

II.4 Illusion and Imagination

Artists translated into art the scientific discoveries of space and time produced by modern scientists from Galileo onwards.⁴⁶ From the Renaissance on, it was possible to enlarge limited spaces and make time visible in the work of art. Baroque artists succeeded in creating space through colour and giving movement to colour.⁴⁷ As a result of empiricism and rational-

⁴⁶ BRUSATIN, M.: *Storia dei colori*. Torino 2000, p. 45.

⁴⁷ VENTURI, L.: *Storia della critica d'arte*. Torino 2000, p. 53. In the Baroque, there were movements, especially in the Church, which tried to limit the wider, atmospheric and psychological impact of colour. Cardinal Paleotti published an iconographic code to steer the conscience of the artist (1582 – 1594), setting the rules of what the artist could and could not do. The artist was to be a silent theologian: the imperfect human being was not allowed to penetrate into the meditation of things sublime without the support of senses

and ideas. The moral literature on art like *De picture sacra* (1634) of Cardinal Federico Borromeo, or the *Trattato* written in collaboration with the Jesuit Ottonelli and the painter Pietro da Cortona, does not show any interest in aesthetics (p. 128). The pure contemplation of physical beauty is not enough, it should be elevated to a moral sphere, and should exclude spontaneous religious expressions. Bellori theorized this point by contrasting naturalism to the ideal. Cardinal Paleotti warned against, and condemned, the independence of colour which, he argued, should always be connected to iconography. This stance announced the growing criticism of



10. Claude Lorrain: *The Procession to Delphi*, 1660. Rome, Galleria Doria Pamphilj.

ism as represented by thinkers like Newton, Leibnitz and Bayle, the visible, painted already by Rubens and Rembrandt, became measurable. Inspired by Newton, artists like Tiepolo began using mixed tones, to convey the sensation of reflection. Colours became part of the search for a transcendental technique. Turner has to be seen and interpreted in this long tradition of the expanding language of colour in the context of the scientific research into the cosmos.

The growing knowledge of astronomy and the geometry of the time revealed the insignificance of the human being in the universe. But the artists who tried to touch the transcendental needed a new language, and nothing like the painting of immense distances in the cosmic space could evoke supernatural realities. The human being was no longer at the centre of the universe, as in the Renaissance, but it was replaced by a vision of the cosmos in which

the independent role of colour of those times. Caravaggio, for instance, was criticized for his idiosyncratic use of colour, which did not follow the traditional iconographic meaning. But while in Rome the role of colour was belittled, especially for religious paintings, when not simply denied in its creative, innovative dimension, in the rest of Europe artists developed the language of colour also for religious themes, as we can see in Rembrandt, Rubens and Vermeer. Their use of colour

the human being seemed to dim like a star in the nebulous infinite space.

Humankind finally understood that the cosmos was a boundless and at the same time pure unit, a continuous and intertwined system. On one side the human being was only a little factor, insignificant, but on the other hand by understanding and revealing these complex truths he gained confidence in himself. Becoming aware of this complexity and capable of calculating it and revealing its rules gave importance to the human being and so to the artist. The fascinating unlimited breadth of the universe, the infinite space and the intimate unity now defined the new work of art: the work of art itself in its totality became a symbol of the universe.⁴⁸ Riegl talked about an “impressionist” art, an optical art, which did not make us perceive things, as much as the air between things.⁴⁹ Colour theories reflected

was accompanied by theoretical underpinnings, often written and developed by the artists themselves.

⁴⁸ HAUSER, A.: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Vol. 1. München 1958.

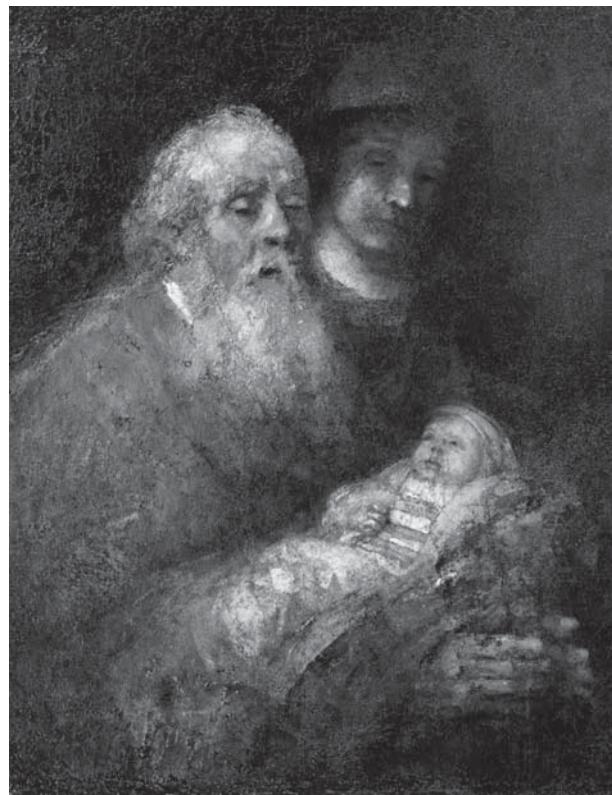
⁴⁹ RIEGL, A.: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. München 1985.

this radical change. Colour came to be understood as a coloured material, as a material of sensation and of dream.

How did Turner integrate the new scientific knowledge with a traditional iconography using Goethe's ideas of colour? How did Turner create his cosmos in his painting? In Turner's *Light and Colour (Goethe's Theory) – The Morning after the Deluge – Moses Writing the Book of Genesis*, we do not have defined space any more. We are thrown into a light with no beginning and no end. In this Turner echoes Tiepolo, who was one of the first artists to create an infinite space. Argan explains how Tiepolo, impressed by the new scientific theories, developed a wider space going beyond the doctrines of perspective. Isaac Newton, with his lecture on *Optics* in 1704, was able to underpin the scientific perception of colour "with a solid and coherent theory, based upon concrete experiences which revealed all the phenomena" based on a system of absolute physics. With Newton the scientific revolution touched its highest point. In his *Philosophiae naturalis principia mathematica* of 1687, he was able to describe nature in a geometric synthesis.⁵⁰

Tiepolo pushed perspective to its limit, making it spring forward with the help of luminous chromatic relations: the result is the intertwining of the infinity of space with the infinity of light. So the dome in which heaven was always a defined concrete space now became infinite light.⁵¹ It is interesting to note that Tiepolo arrived there starting from perspective and not from empirical sensations. The same is true with movement. His religious or mythological figures are full of movement, but it is with colours that he gives a sense of drama to his scenes. He shook the colours until they broke down into so many lower planes, coming in contact with each other, with a tight game of strikes, shakes, and reflexes. With its constant acceleration, the movement of colours gives a general effect of an absolute and radiating light, like the multi-coloured discs of the spectrum, which appear white while turning.

The same is true for his themes and subjects: Tiepolo created a theatre but not of gestures or actions, but rather a theatre of colours. He strove to



11. Rembrandt van Rijn: *Simeon with the Christ Child*, 1666 – 1669. Stockholm, Nationalmuseum.

make "painting", as a musician strives to make music. He did not want mimesis, copying or imitation of nature. So he did not show people, but painted images, painted with fields of transparent stains, on a surface, creating images, and leaving the brushstrokes visible. But the secret of his art lay in making the movement of the figures come to a standstill with the set of the chromatic accords reaching the fullest light and the limit of space.

He painted figures like ephemeral images, destined to vanish immediately, but instead thanks to the very splendour of the colours, they could hold the stare of the observer. A perception which by lasting repeated its stimulus and grew in intensity: in a calculated effect, predisposed by the artist. The more the intensity of the stimulus of light grew, the more the interest of the represented object van-

⁵⁰ I. NEWTON's *Optics* in 1704 and *Philosophiae naturalis principia mathematica* in 1687.

⁵¹ PLAZAOLA, J.: *Historia del arte cristiano*. Madrid 1999, p. 323.



12. G. B. Tiepolo: Ceiling of the Residenzschloss in Würzburg (detail), 1750 – 1753.

ished. Tiepolo is the first to drive the figurative to the absurd, as with the figures at the external edge of the ceiling, in Würzburg, exaggerated in their presence in the infinite space of heaven [Fig. 12]. This is the reason for their non-existence. And so Tiepolo questioned and doubted the necessity of the figurative, which for him was only an illusion: the reality lies more in the process of perception, which depends on the language of colour in space. The figurative object is only a pretext to make visible the beauty of the infinite. Tiepolo's intellectual technique showed that the use of colour, or the use of light is more than an effect.⁵² Colour is a little universe of appearances.

Turner in his *Light and Colour (Goethe's Theory) – The Morning after the Deluge – Moses Writing the Book*

of Genesis appears to follow Tiepolo. The figures, like Moses and the other people, are mere shadows, appearing only as part of the colour surrounding them. We recognize a movement of colour in an undefined space full of light. Turner not only put many colours one over the other, but used different brushstrokes, to vary the intensity of the painted colour. Thus he rendered parts of the painting close and aggressive, while others were smoother, and tender in their movement. Through his technique, he created different moods of the brushstrokes. Turner developed his own technique in which he put magnanimously painted masses of colour and dynamic brushstrokes, so that the paintings seemed like sketches and looked unfinished and were criticized from the beginning.⁵³

⁵² For aesthetic reflections on Tiepolo, see ARGAN, G. C.: *L'arte Italiana*. Vols. 1-3. Firenze 1968, pp. 386 ff.

⁵³ *The Oxford Companion to J. M. W. Turner*. Eds. E. JOLL – M. BUTLIN – L. HERRMANN. Oxford 2001, pp. 258-260; see also *Turner, Hugo, Moreau...* (see in note 5), p. 351

We can identify six different sorts of abstract works in Turner's oeuvre: notes of the trip, sketches of the weather, first sketches of compositions, studies to compositions of colour, unfinished under-paintings, and erotic scenes.⁵⁴

The abstraction, and the reduction of the figurative, augments the importance of the expression of colour and form. With the reduction of forms and figurative elements,⁵⁵ so a search for the progressive reduction of external actions in order to arrive at the inner action. That means that we go beyond a scene or a narrative thread where we can intellectually perceive the movements.

But the difference between Tiepolo and Turner lies not so much in the technique as in the concept of art. Tiepolo creates an illusion of figures, Turner wants exactly the opposite: the figures should vanish.

Turner approached in a diametrically different way the concept of abstraction. On one hand he starts from an object, visible or imagined and reduces it, on the other hand he starts from dots, random dots, and develops them. It leads to the development of his own language of colour and line. The colours and lines at some point stop representing an object, so we recognize only colours and forms. Turner achieves an independent, individual use of colour and line.

With his technique, Turner wants to stop the procedure of recognition. He reduces the object so that we cannot identify clearly the religious figures like Moses and the serpent or the faces in the clouds. The iconographic message is reduced, but we are able to image something.

He strains the imagination of the observer. But he also underlines the value of the "unclear" by slowing down visual understanding. But with this intentional uncleanness Turner evokes an ambiguous understanding of the painting.⁵⁶

And that is deeply connected with his interest in receptive aesthetic theories. The most important

and famous is his elaboration of Goethe's colour theories.⁵⁷ Turner read Goethe's theory of colour in an English translation.

III. Turner and Goethe's Theory of Colour

III.1 Classical and Pictorial

What is the character of Goethe's theory of colour? From the start, Goethe showed a sort of dualism in his thinking and in his work. Goethe was fascinated by southern sensuality and the easy way of life of the south, but at the same time he had an intellectual approach to life and Italy. Only his Roman experience, intensive observation of antique objects and Renaissance art, and systematic study of sculpture, architecture and painting enabled him to develop his aesthetics of art based on Winckelmann's artistic theories. Goethe analysed the relationship between art and nature, discovering an order and harmony in nature which is free from any "arbitrariness".

Goethe's aesthetic ideas become clear in the context of his scientific studies of nature. Nature develops constantly. A flower creates its own character out of itself, but at the same time it is a part of nature as a whole. While the flower is dependent on the conditions of nature: climate, light and so on, the artist is independent and can make visible the rules of nature. Influenced by Herder's writings and following Plato, Goethe believed that in all appearances there is a primary cosmic order, or a kind of inner rule of nature. Art should be elevated to the ideal in which order, form, harmony and proportion embrace each other. The artist should not copy nature as it is, but should show instead its ideal image. That means creating a second nature which is an elevated, intellectual reflection of nature itself. From this point of view, Goethe developed his own vision of true art, criticizing the medieval and Byzantine art because of its stiffness, and the late Baroque for its exagger-

⁵⁴ Turner, Hugo, Moreau... (see in note 5), p. 114.

⁵⁵ See note 37.

⁵⁶ Turner, Hugo, Moreau... (see in note 5), p. 119.

⁵⁷ GAGE, J.: *Colour in Turner. Poetry and Truth*. London 1969;

KEMP, M.: *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven – London 1990 – 1992, pp. 301 ff; BOCKEMÜHL, M.: *Turner 1775 – 1851. Die Welt des Lichtes und der Farbe*. Köln 1991 pp. 83-93; FINLEY, G.: The Deluge Pictures. Reflections on Goethe, J. M. W. Turner and Early Nineteenth-Century Science. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 60, 1997, No. 4, pp. 530-548.

ated forms and its inhuman and senseless actions. He believed in classical taste and thinking, which he recognized in antique sculpture, Renaissance art and classical Baroque.

Goethe, as the head of a circle of classicists, which was opposed to the romantic Nazarene group, also developed other arguments. He invented the *Propyläen* (1798 – 1800), in which he published and disseminated his vision of art, and warned against moving too far away from classical taste.⁵⁸ Goethe was afraid of the new tendency of the Nazarenes, which he saw as a danger for the classical taste. He called the Nazarene “*klosterbrudisierende stern baldisiere Unwesen*” which are more dangerous than the wildest naturalists.⁵⁹ We find the main criticism of the Nazarenes in an article by Heinrich Meyer, Goethe's friend from Switzerland and a close adviser on artistic matters, with the Title “*Neu-deutsche religios-patriotische Kunst von 1817*”.⁶⁰ In this article, the deep relation between religious and aesthetic elements was criticized, also because they were not combinable with Goethe's universal pantheism. The Nazarenes with their fascination for the art of the Middle Ages and Early Renaissance opened up to a new form of creativity, which was advocated by Schlegel's theories in the journal *Europa*. Schlegel said that the imitation of antique sculpture is not productive, thus indirectly criticizing Goethe. According to him, imitation of the antique style is limited. The new art, led by the Nazarenes, seems to be more symbolic, because the painterly style can unite the past and a vision of the future.⁶¹

The plastic and the painterly art were once more opposed. In this, we see a continuation of the old debate attempting to identify the more important

element in painting, the colour, or the “pittorico” represented and theorized by Leonardo on one side, and the *disegno*, the contour, the form typical of Michelangelo on the other. It is a discussion which re-emerged throughout the various historical periods: in the Baroque with the Poussainians and Rubensians, in Romanticism with Delacroix's new colour technique and Ingres' *disegno*,⁶² and which still informs today's contemporary art, where colour and form continue to develop their own separate languages.

But while being a representative of the plastic style, Goethe seems to be ambiguous. On one side he criticizes the style of the Nazarenes, but at the same time he talks quite positively about Overbeck and Cornelius, the leaders of the Nazarenes.⁶³ Goethe also wanted the Nazarenes to paint an important cycle in the Museo Chiaramonti in the Vatican Museum to develop a new religious art through the fresco technique.

He was not only in favour of classical High Renaissance painters like Raphael, the incarnation of the classical, but also of Titian and Carracci, artists who were famous for their painterly style. So it seems that he was also fascinated by this painterly style, which – as Schlegel said – was opposed to the plastic style.

Thus we can see that Goethe was not a rigid classicist, but was instead open in his thinking and feelings, a fact which becomes clear in his theory of colour. Rudolf Steiner in his article announced Goethe as “*Vater einer neuen Ästhetik*” explaining that the task of art is not to incarnate significances in the material, but to transform sensual existence into form (Gestalt), in which the sensual becomes visible

⁵⁸ WACKENRODER, W. H. – TIECK, L.: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Berlin 1797 (Stuttgart 2005). This program treatise, on the other side, privileged religious and Christian calling.

⁵⁹ *Deutsche Rundschau*, 176, 1805, p. 225, note 3; quoted by *Der Briefwechsel Friedrich und Dorrothea Schlegels 1818 – 1820*. Ed. H. FINKE. München 1923, p. XXIV.

⁶⁰ GOETHE, J. W.: *Ueber Kunst und Alterthum*. Stuttgart 1817, pp. 5-62, 133-162.

⁶¹ ROETTGEN, S.: Die Totenklage als Thema der Sepulkralplastik Canovas: die religiösen Themen und das unvermeind-

liche Fazit (unpublished manuscript of a lecture at the University of Munich on 13 February 1996), p. 109; ANDREWS, K.: *The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome*. Oxford 1964, pp. 16 ff.

⁶² ARGAN 1968 (see in note 44), p. 56.

⁶³ Goethe to Sulpiz Boisserée, 14 February 1814: “*Von Cornelius und Overbeck haben mir Schlossers stupende Dinge geschickt: Der Fall tritt in der Kunstgeschichte zum erstenmal ein, dass bedeutende Talente Lust haben, sich rückwärts zu bilden, in den Schooss der Mutter zurückzukehren und so eine neue Kunstepoche zu gründen.*” – BOISSERÉE, S.: *Briefwechsel, Tagebücher*. Vol. 2. Göttingen 1970, p. 34.

in its Gestalt (form) of the idea.⁶⁴ Through colour and form, the artists were able more and more to create illusions. And this was possible with Goethe's intellectual conception of colour.

III.2 Newton versus Goethe

In his colour theory, Goethe also reveals a wider dimension of nature and the relation between light and religiosity. Goethe was influenced by Spinoza and pantheism. He saw the Lord as a power in nature. And light in nature was the main issue for him. Light was the highest point of experience in nature. Through his observations of nature and light, he developed his theory of colour. For him, it was one of the most important researches, because it included the sensual experience. In the preface of his theory of colour, Goethe states that the eye owes its existence to light, which means that the eye as an organ develops only with creatures living in the light.⁶⁵

In this point, he goes beyond Newton. According to Newton, colours are merely light and they are contained in light. They become visible if one separates the parts of light, by using a prism for example. We then get the spectrum of red, orange, yellow, green, blue, and violet. If the light is not broken, all colours are miscellaneous in light, and light is white. The leaves of the trees are green because they reflect merely the green shades of light. But the human eye is unable to see that the yellow, red, blue and violet parts of light are sucked up by the leaves if we see its green colour, as Newton's theory teaches. Newton has proved that certain frequencies of electromagnetic vibration correspond to certain experiences of colours. Long-wave light is perceived as red, short-wave as blue, medium-wave as green. However, this applies only to certain situations in the laboratory. For example, there is no explanation as to how electromagnetic waves turn into colours.

Goethe's criticism of Newton's theory is a starting point for a new perception. If one judges Newton's formulation of his theory from the perspective of perception, it appears absurd. But when Goethe submitted his theory of the colours, it was dismissed in many quarters and regarded as an obsession of a genius and brilliant poet. For Goethe, nature is a mystery, which reveals itself to our senses. Light and colours are speaking to him, and Goethe tries to interpret this language and reach a fertile, active dialogue with nature.⁶⁶

III.3 The Genesis of Colours

A central thesis in Goethe's theory of colour posits that light in itself is invisible and colourless. Pure light cannot be seen, light becomes visible only if it meets with something dark. Then it becomes visible as coloured light. We cannot see the pure light of the sun, but only the yellowish coloured light muffled by the obscuring mist of the atmosphere. Only the colours are visible and the colours originate if light and dark matter meet. The visible world lies "between" light and darkness, as the coloured world, which is created if light meets with darkness. If there is only light, we are blinded and cannot see anything. If there is only dark, we also cannot see anything. Goethe says that colour is shadowy. It is darkness in the light. In Goethe's thesis, darkness is not only negative and passive. Darkness is the antagonist of the light. A colour is always darker than light and lighter than darkness. Light and darkness do not exclude each other but join dynamically in generating something completely new: colour – as from the meeting between man and woman something quite new can be born: the child. Through the elementary meeting between light and darkness arises either yellow or blue. Yellow originates if the light is in the background and darkness in the foreground. One

⁶⁴ "Es ist deutlich gesagt, worauf es in der Kunst ankommt. Nicht auf ein Verkörpern eines Übersinnlichen, sondern um ein Umgestalten des Sinnlich-Tatsächlichen. Das Wirkliche soll nicht zum Ausdrucksmitel herabsinken; nein, es soll in seiner vollen Selbständigkeit bestehen bleiben; nur soll es eine neue Gestalt bekommen, eine Gestalt, in der es uns befriedigt." – STEINER, R.: Goethe als Vater einer neuen Ästhetik. In: *Deutsche Worte*, 9, April 1889, No. 4, p. 18.

⁶⁵ "Das Auge hat sein Dasein dem Licht zu danken. Aus gleichgül-

tigen tierischen Hilfsorganen ruft sich das Licht ein Organ hervor, das seinesgleichen werde, und so bildet sich das Auge am Lichte fürs Licht, damit das innere Licht dem äusseren entgegentrete." – Goethes *Naturwissenschaftliche Schriften*. Ed. R. STEINER. Stuttgart 1884 – 1897, "Entwurf einer Farbenlehre", p. 88.

⁶⁶ Quoted after J. WOLF in BOËTIUS, H. – LAURIDSEN, M. L. – LEFÈVRE, M. L.: *Das Licht, das Dunkel und die Farben*. Nørhaven 1999, pp. 90-96.

can think of the sunlight, which becomes yellow with the mist of the atmosphere as the obscuring foreground. Blue originates, if there is darkness in the background (the cosmic space) and the foreground (the atmosphere) is illuminated. Goethe's theory of colour is not an abstract theory but rather a scientific one, which follows observation. Goethe wanted to capture the regularity of the colours as an expression of life. In the darkness, all cats are grey. When the sun is rising, however, and its light is landing at the coast of the world, we can watch with our eyes the silent transformation of light and darkness into colours everywhere. Like the morning of Creation, the world is being coloured anew each morning.⁶⁷

III.4 Typology of the Chromatic Phenomenon. The "Morphology" of Colour

According to Goethe, we have three, hierarchically ordered, manifestations of the chromatic phenomenon; that is, three classes of colour. They are all studied exhaustively in the didactic section of Goethe's work, and we refer the reader to his work for further details. Below, we will only discuss some aspects that we consider to be essential for the present analysis.

First, we have those colours that can be considered as forming part of sight and are the result of an action and contraction of the same: these are known as physiological colours and they are essentially characterized by being fleeting.

⁶⁷ Ibidem, pp. 88-90.

⁶⁸ Colour processing begins within the retina at a very early level in the visual system through initial colour opponent mechanisms, resulting in a chromatic adaptation: an object may be viewed under various conditions of coloured illumination. For example, it may be illuminated by bright yellow sunlight, or by the orange light of a fire. However, in spite of the coloured illumination, human vision perceives that the object has the same colour. On the other hand, a camera with no adjustment for light may register the object as having varying colour. This feature of the visual system is called chromatic adaptation, or colour constancy; when the correction occurs in a camera, it is referred to as white balance. Though the human visual system generally does maintain constant perceived colour under different lighting, there are situations where the relative brightness of two different stimuli will

Physiological colours are those that appear on the retina. However, in the strict sense, they lack real external manifestation. That is, these colours are mere chromatic "phantasmata". This ability to generate colours depends directly upon the vitality of the retina, since this is a determinant factor for chromatic configuration. If one looks at a monochrome surface for a long time, and directs the gaze on a white surface afterwards, one perceives the white surface as complementarily coloured. The shadow of an object, which is illuminated by coloured light, seems to be complementarily coloured likewise – in the observer's eyes. These complementary colours are really part of the human being. They belong to the observer's inner-life. In his classification of the chromatic phenomenon, Goethe allots the physiological colours the highest priority.⁶⁸

Second, there are the colours we see as concomitant phenomena, or phenomena derived from colourless media: physical colours. If one sends white light through a glass-prism, the outgoing light assumes different colours like in a rainbow. These colours can be caught on a screen, they are transient, although they do have a certain duration. Physical colours "*are those whose production requires certain material media, which, however, may be colourless or transparent, translucent or opaque. Accordingly, such colours are produced on our retinas owing to certain external stimuli or, if they in some way exist outside the eye, are reflected on it.*"⁶⁹ These are manifested in colourless media, are normally translucent, and are associated with phenomena of reflection or dispersion.⁷⁰

appear reversed at different illuminance levels. For example, the bright yellow petals of flowers will appear dark compared to the green leaves in dim light while the opposite is true during the day. This is known as the Purkině effect, and arises because the peak sensitivity of the human eye shifts toward the blue end of the spectrum at lower light levels.

⁶⁹ GOETHE 1992 (see in note 20), chap. II, par. 136, p. 95.

⁷⁰ Within this second type of colour, our author establishes a more precise definition: dioptrics (originated in turbid media), prismatic (originated by refraction), catoptrics (due to the reflection of light), paroptrics (those that combine with the shadows of bodies), epoptics (formed on colourless surfaces, and entoptics (colours that appear in certain bodies). – Ibidem, pp. 96-155 and 227-262.

Third, we have colours that we could imagine as integral parts of an object: Goethe calls them chemical colours and they can be fixed indefinitely. Chemical colours are unchangeable and remain covering the surface of certain objects. They are attributed an immanent property. The most patent example would be the colour of minerals. Goethe organizes the chemical colours in his three-part hierarchy at the lowermost place since they are unequivocally interconnected with the object, and thus far away from the human being.

So far we have made a brief inroad into the typology of colour. To use a linguistic simile, we have seen the morphology. It now behoves us to go further and show what one could call the syntax of colour.⁷¹

III.5 The Chromatic Circle. The Syntax of the Theory of Colour

The perception of all colours is based on a polarity, with two well differentiated limits: an active or white aspect and a passive or black aspect. It is precisely in the study and analysis of this polarity that one can establish the effectiveness of a plastic aesthetics. The arc described by this polarity contains the multiplicity of effects that colour can trigger within our own experience.

We believe that the two main concepts of the syntax of Goethe's theory of colour are polarity and enhancement. Polarity, so to speak, is both an explanatory method and a comprehensive method. We start out from two extremes; on one hand the active side of light (out of which the colour yellow emerges) and on the other the passive side (the primacy of darkness – blue).

Taking these extremes as a point of departure, blue and yellow are susceptible to enhancement. This is no more than a game between constants of elevation of depth. Enhancement involves a kind of chromatic teleology, an “evolutionary” or “dynamic” development of both colours. This development or enhancement based on polarity bears fruit in the form of what is known as the chromatic circle, which can be described in the following way.

The chromatic circle (or colour wheel) offers us a map of the expressive potentials of colour (which is the underlying theme of the work). Thus, both the active side and the passive side of the circle reflect very different qualities. On one hand, yellow suggests light and clarity; it represents closeness and warmth, and strength and power. In turn, blue denotes deprivation, weakness, shadow, cold, but at the same time softness and distance. Certainly, when we hear these meanings our imagination already perceives sensations in chromatic tones. It seems impossible to resist the inflow of colour, its force of persuasion, even when our eyes are closed or when the object is not present before us. Colour invades our minds, awakens our imagination, and makes us have feelings. It evokes situations and different moods in us. It seduces us or repels us but it always exerts in us the same soothing effect of a Psalm. Colour is a magic potion that attracts us until we are seduced by it.

Returning to the chromatic circle, or colour wheel, it may be said that from a generic perspective on the active side there are referents that express maximum energy while on the passive side the semantic associations are different: blues or violets communicate distance, seriousness, and even concern.

The pairs of colours, which are opposite to each other in the chromatic circle – like purple and green, violet and yellow, cyan-blue and orange-red –, are referred to as complementary colours. Goethe called them harmonic colour-pairs. If one mixes them in form of colour-pigments in a chemical way, they cancel each other and become black. If one mixes them as coloured light, they also override each other, but in this case they completely vanish. Therefore, in striving to equalize the complementary colours, our human eyes are constantly looking for balance and harmony.

Thus, we are able to see how, according to Goethe, the richness of the world is governed by general relationships of polarity. It is known that in this regard Goethe's theory is closely related to the dualistic principles of the romantic,⁷² in particular to the idealism of Schelling. Polarity is a way of understanding things, but nature itself provides such

⁷¹ In the work ARNHEIM, R.: *Arte y percepción visual*. Madrid 1995 (1st ed. 1979), the reader will find a good number of suggestive contributions in this regard (in particular pp. 384-399).

⁷² Cf. KAMPHAUSEN, G. – SCHNELLE, Th.: *Die Romantik als naturwissenschaftliche Bewegung*. Bielefeld 1982.

dualities, and these can be perceived. That is the location of an initial correspondence between idea and object, a communion between the subject and its manifestation. Just as verbal language links us to things and to the world, chromatic language recreates and reaffirms that relationship.

Words and colours are ways of understanding reality.⁷³ Further, colour is the word of the eye; it is the point of our encounter with the world. In comparison with the consideration of the language of colour (in which colour is merely a mediating element), aesthetics as a theory of the experience of a plastic rhetoric enables the possibility of colour acting as language. Thus, to mention colour, to make colour, or to see colour are symbols of expressiveness, of the capacity of representation, and of communicative intentionality. Only if we concede colour the category of being a language in itself can we affirm its potential for establishing correspondences between tonalities and experiences, between hues and sensations. The effectiveness of what is chromatic lies in the dynamic that is set up between the sender and the receiver of a message. The rhetorical nature of what is chromatic is the very essence of communication: to have something to say, to want to say it, to know how to say it, to say it and to ensure that it will be received by another in the way one initially desired.

From this perspective, it seems evident that colour theory has an unquestionable rhetorical power. As Aristotle said, however, the most important aspect of rhetoric is that it persuades. Let us then see how colour persuades, what it communicates and what its effects are; that is, let us explore – continuing with the linguistic simile – its pragmatics.

⁷³ Cf. LIPPS, H.: Goethes Farbenlehre. In: *Die Wirklichkeit des Menschen*. Frankfurt a. M 1954, pp. 108-124.

⁷⁴ GOETHE 1992 (see in note 20), chap. IV, par. 758, p. 203.

⁷⁵ Cf. FREYH, R.: *Die ästhetische Funktion der Farbe in Goethes Farbenlehre*. [Diss.] Marburg 1943.

⁷⁶ Colour also produces a defined and significant effect on the human body, as it was first described in the *Canon of Medicine* by the Persian physician Avicenna (980 – 1037), a disciple of Aristotle. Chromotherapy was also described by the physician Paracelsus (1493 – 1541), who considered light and colour treatments vital for good health.

III.6 Effectiveness of the Phenomenon of Colour. Plastic “Pragmatics”

“Since colour occupies such an important part of the primary natural phenomena, filling the simple circle (or wheel) assigned to it with an immense variety of hues, it is no surprise that in its more general elemental manifestations, with no relationship to the nature or configuration of the body on which we perceive it, it should produce a specific effect on the sense of sight, and, through this conduit, on the human soul, in combination with an either harmonious or characteristic effect, although often not so harmonious, but always defined and significant, that is tightly linked to the moral sphere. Therefore, colour, considered as an element of art, can be put to the service of the highest aesthetic goals.”⁷⁴ Let us emphasize the most important part of this text: as well as aesthetic functionality,⁷⁵ colour always produces a defined and significant effect on the human soul,⁷⁶ susceptible to being read, even, as a key that exceeds the limits of aesthetics and allows art to form part of the sphere of what is moral.

From Greek times to the present, the link between art and morality is all-pervasive. This relationship has been understood in very different ways, but this is not the issue Goethe was worried about in his work. His interest focused on something more practical: art, through colours, communicates sensations, concepts, experiences, feelings that act effectively on the subject contemplating them.⁷⁷ Let us see just a few examples. Goethe tells us that the colour yellow⁷⁸ induces a pleasing and comforting impression, that it casts a happy and cheerful light on things, and that it is especially delicate. Reddish yellow⁷⁹ is said to induce feelings of power and magnificence. Yellowish red⁸⁰ is thought to be

⁷⁷ All these sensations and modulations, together with the characterizations of the colours, are in turn susceptible to being analysed from the perspective of psychology, but to further explore this would be out of the scope of our line of enquiry.

⁷⁸ Cf. GOETHE 1992 (see in note 20), chap. VI, pars. 765-771, pp. 204-205.

⁷⁹ Ibidem, pars. 772-773, p. 205.

⁸⁰ Ibidem, pars. 774-777, pp. 205-206.

violent and unsupportable; it penetrates us like a drill; animals become anxious and are enraged by it. Of blue,⁸¹ we are told that it involves darkness and that, in its greatest purity, it is a beautiful nothingness; that it produces a mixture of excitement and serenity; that it draws the gaze after it. Regarding red,⁸² we learn that it seems to be present in all colours; that it causes an impression of grave dignity, serene grace, depending on the hue; it is the colour of magnificence, of power. Green,⁸³ we are told, is the colour of balance, of satisfaction.

Thus, it may be seen that colour is not merely a sensible value but an element of communication and of expression able to generate a given experience for the individual. Accordingly, what might initially seem a simple sensory experience is enriched and its horizons are expanded. Colour theory and sensibility establish relationships that are neither random nor accidental, but rather obey a strict logic that configures a complex aesthetic experience. We could not try to link the theory of colour and rhetoric if there were no constancy and coherence between certain hues and certain experiences.⁸⁴ The basis of this whole construction is not a beautiful mystical theory but rather a purely physiological one, because within certain limits it can be asserted, with no risk of error, that the perception of colour is the same for everybody, whatever their age, training, or culture. Except for certain cases of individual pathologies, such as acromatopsia, we all have the same type of retina, the same nervous system.⁸⁵

In any case, what is interesting about this romantic thinker is that he tries to unite what is purely

subjective with the objective:⁸⁶ the aesthetic-artistic values of colour with the physiological perception of the individual that those hues induce in him or her. “*There is a nice poetic truth in the optical fantasies of Goethe and no-one has spoken with more eloquence than him of the vicissitudes undergone by light on its passage through the world of material impediments.*”⁸⁷ We may or may not be in agreement with Goethe’s theories, but the truth is that scholars and artists of the calibre of Helmholtz⁸⁸ or Hering,⁸⁹ Itten,⁹⁰ Kandinsky⁹¹ or Klee⁹² took his considerations very seriously, although with the underlying aim of surpassing them. All these thinkers and artists found sufficiently suggestive arguments to highlight the role of colour in our world.

“Colours,” says Goethe, “are acts of light; acts and suffering...”⁹³ In this they also resemble words. Therefore, both teach us what is most important for us: to understand our lives. For this reason, colours and words are not alien to us but shape what is most profound in us, what escapes us through our mouths and enters our eyes.

III.7 Abstraction and Reality

Turner in his *Light and Colour (Goethe’s Theory) – The Morning after the Deluge – Moses Writing the Book of Genesis* paints the sky, but he combines it with a kind of storm. Similar to Michelangelo’s “storm” in the *Last Judgement* [Fig. 13], where Christ’s power moves the whole heaven, Turner’s Moses is sitting in heaven feeling the power of clouds and wind. So Turner appears to go beyond Michelangelo and Tiepolo. All three artists try to capture the infinity of

⁸¹ Ibidem, pars. 778-785, pp. 206-207.

⁸² Ibidem, pars. 792-800, pp. 207-208.

⁸³ Ibidem, pars. 801-802, pp. 208-209.

⁸⁴ Cf. BERLIN, B. – KAY, P.: *Basic Colour Terms. Their Universality and Evolution*. Berkeley 1969.

⁸⁵ ARNHEIM 1995 (see in note 71), p. 364.

⁸⁶ This link between the objective and the subjective was developed in depth by A. Schopenhauer in his *Ueber das Sehen und die Farben*, published in 1815.

⁸⁷ ARNHEIM 1995 (see in note 71), p. 372.

⁸⁸ Cf. HELMHOLTZ, H. von: On Goethe’s Scientific Researches. In: HELMHOLTZ, H. von: *Popular Scientific Lectures*. New York 1962, pp. 1-21.

⁸⁹ Cf. HERING, E.: *Outlines of a Theory of the Light Sense*. Cambridge (Mass.) 1964.

⁹⁰ Cf. ITTEN, J.: *The Art of Colour*. New York 1961.

⁹¹ Cf. KANDINSKY, W.: *Concerning the Spiritual in Art*. New York 1977; and KANDINSKY, W.: *Point and Line to Plane*. New York 1979.

⁹² Cf. KLEE, P.: *The Thinking Eye. Note-books*. London 1964.

⁹³ GOETHE 1992 (see in note 20), Preface, p. 57.



13. Michelangelo Buonarroti: *The Last Judgement*, 1508 – 1509. Vatican, Sistine Chapel.

Heaven. They let the figures move inside an enormous space, and so creating wideness and movement and involving the observer. Interestingly, we have in Turner's painting a classical mythological theme "Moses and the serpent" placed in a natural context with clouds and wind.

The light breaks through the dark clouds. Kant talks about waves, mountains, thunderclouds etc. as "sublime topics".⁹⁴ But it is not the objects that are sublime, but rather the effect they have on our souls.⁹⁵ A mythological theme is represented with elements of real nature through colours.

⁹⁴ "Wir nennen diese Gegenstände gern erhaben, weil sie die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß erhöhen, und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen, welches uns Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können."
— KANT, I.: *Kritik der Urteilskraft* [1790]. Ed. O. HÖFFE. Berlin 2008, "Vom Dynamisch Erhabenen der Natur", §28.

⁹⁵ Pseudo-Longinus in antiquity was the first to talk about the sublime. He is connected with the famous "trattato" *Treatise on the Sublime* which circulated in the 17th century in the English translation of John Hall and in French by Nicolas Boileau. He described it as an expression of great noble passions which we find in the literature of Homer which brings in an emotional participation of the reader and the artist himself.

The rhetorical and stylistic technique creates this effect in the reader. Kant in his *Critique of Judgement* (1790) explains the difference between beauty and the sublime. Beauty is about the joy and the recognition of harmony and balance without understanding the rules. Following the concept of beauty, the form is organized in a perfect way as if it would have a specific aim, but the only aim the form reaches is the self-sufficiency, and you enjoy it as it incorporates in its perfection a rule, while the rule is for itself. The flower is a typical example, because its beauty is a universality without rules. It is not an aesthetic law which says that all flowers are beautiful, that the flower is beautiful does not depend on a rational principle, but on our sentiment. In this experience, we have a free play of our imagination and intellect.

Goethe talks about the fact that colour has a certain influence on mood. Turner in his painting *Light and Colour (Goethe's Theory) – The Morning after the Deluge – Moses Writing the Book of Genesis* was inspired by the sixth chapter of Goethe's theory of colour in which he talks about the “*the sensual moral effect of colour*”.⁹⁶ In the painting, we have two dominating colours, the yellow and the blue. Yellow “*is the highest colour of light*”⁹⁷ and “*has in its highest purity always the nature of light and has a funny, cheerful, cute character*”.⁹⁸ The contrary colour is for Goethe blue. “*As yellow has always the light, so you can say, that blue has always something dark.*” Blue gives us the feeling of coldness, so that it reminds us of darkness and shadow.⁹⁹

Turner used the opposing colours to create a certain atmosphere between darkness and light, capable of touching deeply the observer. Moses is obviously enraptured and enlightened by the divine light. The divine light itself is invisible, just like the physical light, which is also invisible, according to Goethe's theory. Turner shows us here what Goethe has discovered: either yellow or blue arises through the elementary meeting between light and darkness. The blue colour originates in the retina, when looking into the illuminated outlying space. The yellow colour originates in the observer's eyes when looking towards the light. The yellow colour indicates that the observer is still standing in the darkness, separated from the source of the divine light by an enormous distance and by the opaque earthly atmosphere. But the yellow colour also makes the observer feel connected with the divine light, like Moses in the centre of the painting, who seems to be elevated towards the light, inspired and highly motivated.

Goethe's reflection on darkness and light helped the artists not only to fill up the object with a certain

colour and or with certain feelings, but artists were now able to characterize an empty space. This means going beyond the “colour with character”. Colour becomes reality, becomes physical and real.

Gottfried Keller¹⁰⁰ said that Kant wrote a synthesis of the aesthetic theories of the 18th century in which he created a new concept for the “Schönen Künste”. In Kant, we find a new interpretation of the mimesis, which is one of his most important ideas. Kant goes beyond his contemporary thinkers, telling that elements of mimesis are superfluous. He distinguishes two types of beauty. The liberal beauty (*pulchritudo vaga*) and the compromise, the dependent beauty (*pulchritudo adhaerens*), and arrives, according to Keller, at the point that only abstract art can fulfil the concept of beauty. Kant never said that, but Keller thinks that it becomes clear in his theories.

In Turner's painting *Light and Colour (Goethe's Theory) – The Morning after the Deluge – Moses Writing the Book of Genesis*, we see not only the effect of the theories of the time, but how Turner was able to change the conception of art.

The abstract wild air and light in Turner's painting irritates us. It irritates because it is not based on harmonies, it is a terrible strong power which we feel but we do not understand, something which goes beyond us and does not even find a reflection in ourselves. Edmund Burke in 1756 and 1759 in his *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* says about the sublime: “*Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.*”¹⁰¹

⁹⁶ “... religiöse sinnlich sittliche Wirkung der Farbe...” – Goethe: *Die Schriften zur Naturwissenschaft*. Bd. 4. Ed. R. MATHAEI et al. Weimar 1973, Zur Farbenlehre [1810 – 1818], Didaktischer Teil, Sechste Abteilung – Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe, chap. 778.

⁹⁷ “... ist die höchste Farbe am Licht...” – Ibidem, chap. 779.

⁹⁸ “... sie führt in ihrer höchsten Reinheit immer die Natur des hellen mit sich und besitzt eine heitere, muntere, sanft reizende Eigenschaft.” – Ibidem, chap. 766.

⁹⁹ “So wie das gelb immer ein Licht mit sich führt, so kann man sagen, dass Blau immer etwas Dunkles mit sich führt.” “Das Blau gibt uns ein Gefühl von Kälte, so wie es uns auch an Schatten erinnert. Wie es vom Schwarzen abgeleitet sei, ist uns bekannt.” – Ibidem, chaps. 778 and 782.

¹⁰⁰ Gottfried Keller published 1855 his last volume of his romance *Der grüne Heinrich*. Keller analysed Kant's theories to show the absurdity of his concept.

¹⁰¹ BURKE, E.: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. London 1958 (2nd ed. 1759), Pt. 1, Sect. 7, “Of the Sublime”.

It is a power of colour which leads us through the tunnel from one space to the other. Going through them means also experiencing in a psychological sense, in a journey from darkness to light, and in this case the light of your soul.

Colour lets us transcend what is not visible but real.

Conclusion

Turner in his *Light and Colour (Goethe's Theory) – The Morning after the Deluge – Moses Writing the Book of Genesis* has to be seen and interpreted in the tradition of the expanding language of colour in the context of the scientific research into the cosmos. Colours became part of the search for a transcendental sphere.

From Early Christian art on, artists have tried to represent the bipolar character of the deluge, namely terror and salvation. The early narrative representations of the single events of the story of Noah turned in the Middle Ages into a symbolic language in which the organic proportions of body, space and prospective or the similarity to nature lost their importance. The objects and figures became announcing signs, losing their materiality and so creating a transcendental tension. Colour, while still depending on iconography, began to develop an immaterial transcendental character.

In the Renaissance, the artists developed new techniques and used their fantasy to invent new iconographic motifs for the deluge. The budding liberation of form and colour from defined iconography, and the growing importance of the landscape and its atmospheric dimension changed the vision of the deluge radically. Artists still followed the bipolar character of the deluge but, like in Turner, the terrifying moment and the climax of salvation became a cosmic experience for the observer. The tight relation between religion, nature and the human being in the Middle Ages was loosened, thus allowing technique, perspective, colour and forms to develop their own transcendental language, not teaching any more the story of the Bible, not leading the observer in an immaterial sphere, but transmitting the very personal experience of the artist concerning terror and salvation. For Turner, this was to be found in the movement of nature, for others, such as Van Gogh, it was in the expression of the human being.

Artists represented the deep Biblical truth filtered by their own religious experience. The way they did it depended on their technique which they often took from theories on art, as in the case of Turner who was inspired by Goethe's theory of colour.

The role of colour should be given great consideration in the interpretation of a work of art. Images appear to excite our imagination and invent themselves inside of us, affecting our mind and stirring inner emotions. Whereas the *disegno*, the lines, the figures, the plastic structures of an image refer to our mind, evoking thoughts about action, characters, relations and consequences affecting people and the space outside of us, the effect of colours is more direct and unreflected: colours evoke emotions within the observer himself, in the present moment of observing, without at first thinking of the symbolic meaning of a colour for instance.

That is the point of Goethe's research on perception: colours are an inherent part of human perception, a feature of the eye's experience, but not a measurable quantity like length, mass or temperature, as Newton claimed. Only the human being can perceive what is cold, warm or hot. The scientist may afterwards define a certain range of degrees Celsius air temperature which is supposed to make most of the human beings feel "warm". The terms "yellow", "blue" or "red" result from human perception only, and the scientist may afterwards define a certain range of electromagnetic waves which is supposed to make a human eye perceive a certain colour in a certain context of illumination.

The theory of colour can be understood as part of a larger theory of aesthetic experience, involving not only purely physical aspects but also stylistic, psychological, and philosophical matters. In his *Farbenlehre*, Goethe offers a rigorous description of how colour is an element capable of changing and moulding our view of reality. If we concede colour the status of being a language in itself, then we can affirm its potential for establishing correspondences between hues and sensations.

Goethe leads to a new vision of art. By turning the feelings of the observer into an integral part of the interpretation of a work of art, he forces us to define art in a wider sense. The fact that the languages of colour and form transforms the observer, based on Goethe's theory, reveals a more philosophical

dimension of art which after his death was further developed in art and in art history.

James Turrell can be seen, in a way, as the climax of the indirect influence of Goethe's theory of colour. In his work, we are led through coloured rooms and into coloured paintings. Space, colour and time become united in us, and they can bring us to a new consciousness of art itself. We can feel how Goethe introduced a new philosophy of art, which became essential for all modern artists and thinkers.

Cézanne said interpretation "*is the logic of the eye*". Wohlfart in his article discusses the "*silence of the image*" and defines the relation between the philosophical aesthetics and art from a philosophical point of view. The observer should not invent something about the painting, but instead let the painting invent itself inside himself. Therefore to interpret a coloured image means among other things to let the eyes play in it, and listen to the emotions evoked by the colours themselves. We should enter into that secret relationship between the eye and the communication between the colours. The image talks in silence. It thus becomes important to open oneself to the inner dialogue of the painting, its inner contradictions and parallels, sensing the dialectic movement of colours and forms,¹⁰² for the aesthetic experience is foreign to the interpretation, judgements and definition of the painting. It is not the real sense of a painting that needs to be determined. The logic of the image is mainly a sensitive cognition, a sensual reading, an inherent order.¹⁰³ The syntax of coloured images and music is a syntax without words, but with tone colours and colour tones instead. The image has its own inner reflection and we should try to touch this in-

ner truth rather than search for its definition. This has been, somewhat ambitiously, the aim of this article: to enter intellectually and aesthetically into the deeper meaning of a work of art, recreating and understanding what becomes reality in the moment and through the experience of observing.

The painter does not paint, because he has seen, but in order to see. Jean Paul says, the grasping incorporates the comprehending. Wittgenstein says, that the painting talks about itself, meaning that it says something through its own individual structure, in its own forms and colours.¹⁰⁴

Cézanne said "*every painting is a moment*",¹⁰⁵ and the moments of the painting are "*moments of the world*". Because starting from one point a whole world of appearances opens up. For Humboldt, in turn, the languages, like the languages of art, "*are not meant to represent the truth which we already understood, but to reveal the truth which is unknown*".¹⁰⁶ The moment of the aesthetic instant is an opening to the world. The painting does not reveal the visible but makes (it) visible, says Fiedler.¹⁰⁷ It does not show a new world, but (it shows) the world in a new way. A characteristic of art is the "*revelation*" of the world. Aesthetic epiphany is a secularized religious epiphany. Benjamin says that the shining is a profane illumination,¹⁰⁸ and that the silent dialogue of colours and forms is like a prayer.¹⁰⁹

Thus to sum up, we must be aware of the complex language of aesthetics in art. It is by a full awareness of that complexity that we can understand the importance of going beyond the mere rational observation and analytical confirmation of art, as a way to obtain a far deeper and exhaustive understanding of the meaning of art itself.

¹⁰² WOHLFART, G.: *Das Schweigen des Bildes*. In: *Was ist ein Bild?* Ed. G. BOEHM. München 1994, pp. 163-183, here p. 172.

¹⁰³ BOEHM, G.: *Bildsinn und Sinnesorgane*. In: *Neue Hefte für Philosophie*, 1980, Nos. 18-19, 118 ff; "... sinnlich organisiertem Sinn..." – WOHLFART 1994 (see in note 102), p. 173.

¹⁰⁴ "Der Sinn des Bildes bildet sich sinnlich..." – WITTGENSTEIN, L.: *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a. M. 2001, § 522 and § 523.

¹⁰⁵ "Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick..." – ADORNO, T. W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M. 1970, pp. 130 ff. and 154.

¹⁰⁶ "... dass sie nicht eigentlich Mittel sind, die schon erkannte Wahrheit darzustellen, sondern weit mehr, die vorher unerkannte zu entdecken..." – HUMBOLDT, W. von: *Schriften zur Sprachphilosophie. Werke in fünf Bänden*. Eds. A. FLITZNER – K. GIEL. Darmstadt 1963, Vol. 3, p. 19.

¹⁰⁷ SCHEER, B.: Conrad Fiedlers Kunsttheorie. In: *Ideengeschichte und Kunsthistorische Philosophie. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich*. E. MAI – S. WAETZOLD – G. WOLANDT. Berlin 1983, pp. 133-144.

¹⁰⁸ ALBERT, K.: *Philosophie der modernen Kunst*. Sankt Augustin 1984, p. 33.

¹⁰⁹ WOHLFART 1994 (see in note 102), p. 181.

Ikonozofia. Vzťah medzi teóriou farieb a ikonografiou (Goethe a Turner. Labyrint slova a svetla)

Resumé

Štúdia sa snaží dokázať, že farbe je z teoretického a filozofického hľadiska potrebné priznať autonómny jazyk, nevyhnutný pre interpretáciu uměleckého diela.

Text je rozdelený do troch častí. Prvá sa zaobera hranicami ikonografickej metódy a úlohou vnímania. Druhá časť odkrýva všeobecný zmysel reči farieb. Posledná časť aplikuje teoretické poznatky o vzťahu medzi rečou farieb a ikonografiou na konkrétné umělecké dielo – Turnerov obraz *Svetlo a farba (Goetheho teória) – Ráno po Potope – Mojžiš píšuci knihu Genesíz*, interpretovaný prostredníctvom Goetheho teórie farieb.

Analýza uměleckého diela ikonografickou metodou znamená jeho interpretáciu v rámci určitých daných parametrov. Dielo je videné v špecifickom historickom, filozofickom a nacionálnom kontexte.

Ak však do úvah začleníme úlohu diváka, musíme prekročiť hranice tradičného vedeckého prístupu. Zatial čo ikonografia popisuje obsah diela, farba priamo pôsobí na divákovе vnímanie, a tým modifikuje ikonografický výraz.

Musíme sa zmocniť „nevideneho“ a pokúsiť sa zistíť, čo nám dielo odkazuje po estetickej stránke. Pomocou teórií farieb, foriem alebo línií môžeme postihnúť výraz vpísaný do štruktúry uměleckého diela.

Ako definovať reč farieb? V priebehu storočí si farby vytvorili svoj vlastný jazyk, založený na určitej forme, skladbe a účelovosti, špecifikovaných teóriami farieb. Teóriu farieb možno chápať ako súčasť celkovej teórie estetického zážitku z obrazu. Prostredníctvom analýzy farieb dokážeme postihnúť ich schopnosť komunikovať posolstvá.

Sila slov, neviditeľná, no duchovne vždy prítomná, vyvoláva silné pocity – podobne ako farby –, pričom nám poskytuje informácie a sprostredkúva zmyslové vnemy. Všetky Aristotelove práce na tému rétoriky sa zakladajú na úlohe presvedčivosti. Rétorika je umením invencie, expresie, organizácie a komuniká-

cie. Svetlo prostredníctvom farby pôsobí podobne ako jazyk v rámci rétoriky. Tak, ako jazyk dokáže vyjadriť naše skúsenosti, svetlo prostredníctvom farby dokáže dekódovať informácie. A tak farby, podobne ako slová, objasňujú zmysel, prebúdzajú obrazotvornosť a vyvolávajú vášne a emócie. Farba nie je iba pigment, iba svetlo, ale skôr vzruch, s rozlišením na fyzikálny fenomén a subjektívny vnem. Platón, Aristoteles, Galén a Ptolemaios videli zrod farieb v momente stretu pohľadu a objektu. Svetlo vábi pohľad a pohľad farby. Pozerať sa na umělecké dielo znamená uvedomovať si viditeľnosť farieb.

Turnerov obraz *Svetlo a farba (Goetheho teória) – Ráno po potope – Mojžiš píšuci knihu Genesíz* je svojím spôsobom „inkarnáciou“ Goetheho teórie farieb. Sám názov naznačuje súboj medzi dvomi odlišnými vedeckými odbormi: ikonografiou a estetikou. V Turnerovom prípade je klasické zobrazenie „Potopy“ transformované do podoby prudkej búrky farieb, pričom odkazy na tradičné ikonografické symboly, napr. Mojžiš a had, sa tu strácajú. Dokážeme rozlíšiť viacero zdrojov, z ktorých mohol Turner čerpať inšpiráciu pre tento radikálny rozchod s tradičným zobrazením.

V období renesancie sa „Potopa“ stala symbolom sily prírody, umožňujúcej ľahšie uchopenie neviditeľného Boha v jej kozmickom poriadku. Teórie farieb a *disegna* Albertiho a Leonardovej doby priznali estetickej expresii širšiu a nezávislejšiu úlohu. Špecifickým použitím farieb bolo možné manipulovať divákovе vnímanie priestoru a času. Maľba už viac nebola nehybná, jej prvky sa rozhýbali, manipulujúc tak s našimi pocitmi.

Boschove mystické kruhy z jeho *Nanebovstúpenia* sa na Turnerovom obraze premietli do uchvacujúceho tunela, v ktorom divák postupuje z tmy do svetla. Rozdiel medzi Boschom a Turnerom spočíva v dynamickom svetelnom efekte, ktorý sa Turner naučil od Lorainia. Lorrainovo svetlo preniká do objektov a posúva ich do inej sféry. Turner však išiel ďalej

ako baroková teória farieb, v rámci ktorej má divák možnosť mať účasť na pocitoch, ktoré nie sú priamo zobrazené, no pri pozorovaní obrazu aj tak vystupujú na povrch. Pozorovaním sa pocity zviditeľňujú, a to pomaly, postupne. Nedosiahnu naplnenie, skôr sa sústavne menia z jedného na druhý. V baroku sa dotýkame otázky skutočnosti javu. Nejaví sa samotný objekt, ale dané svetlo a farba. Farba tu odráža zmenu pocitovosti predmetu v maľbe. Zúčastňujeme sa na skutočnom zážitku vnútorného procesu. Naša subjektivita, naša reflexia vnemu zobrazených javov sa stáva súčasťou maľby samotnej.

Kým umelci ako Tiepolo, inšpirovaní novými Newtonovými teóriami, začali miestat' farebné tóny a dosahovať v odrazoch zmyslové vnemy, Turner s pomocou Goetheho teórie farieb posunul umenie do novej filozofickej dimenzie.

Goetheho teória postuluje, že svetlo je samo o sebe neviditeľné a bezfarebné. Čisté svetlo sa stáva viditeľným až vtedy, keď sa stretne s niečím tmavým, stávajúc sa farebným svetlom. Tma je podľa Goetheho náprotívkom svetla. Zároveň sa však svetlo a tma nevylučujú, ale naopak, dynamicky sa spájajú a vytvárajú niečo úplne nové: farbu. Goethe ďalej rozlišuje tri rozdielne typy farby: fyziologickú,

fyzickú a chemickú. Vnímanie farieb je založené na polarite, charakteristickej aj pre naše vnímanie skutočnosti. Sama príroda poskytuje tieto ľahko pozorovateľné duality. Slová a farby umožňujú pochopiť realitu. Podľa Goetheho umenie komunikuje divákovmu prostredníctvom farieb účinné zmyslové vnemy, predstavy, zážitky a pocity.

Turnerov obraz *Svetlo a farba (Goetheho teória) – Ráno po potope – Mojžiš písuci knihu Genesísa*, charakteristický použitím žltých a modrých tónov, vychádza z Goetheho teórie farieb. Turner využíva polaritu, tmu a svetlo, pričom katastrofickost' potopy nám nesprostredkúva intelektuálnymi prostriedkami, ale prostredníctvom zážitku „ústupu“ tmy a následného fyzického a mentálneho vkročenia do svetla. Svetla, ktoré na konci tunela, otvárajúceho sa pred našimi očami, prechádza zo žltej farby do bielej. Turnerova maľba zmenila od základov spôsob vnímania uměleckého diela. Zavádzajú svojské poňatie nadzemskosti, pričom farbami nám sprostredkúva pocit ohromujúcej sily prírody a tiež božej vznešenosťi. Prežívame očistu, transcendujúc prostredníctvom farieb neviditeľné, no v živote tak reálne.

Preklad z angličtiny M. Hrdina

Adriatický pôvod niektorých predrománskych kostolov v strednom Podunajsku

Martin ILLÁŠ

Pôvod a proveniencia predrománskych kostolov na území Moravy, západného Slovenska a Zaduajska je dlhodobo diskutovaná téma, ktorá, hoci dosiaľ nebola – a zrejme ani nemôže byť – uzavretá, poskytla už viac menej všeobecne akceptovaný poznatok,¹ že časť týchto predrománskych kostolov alebo aspoň niektoré ich prvky majú svoj pôvod tak v prostredí „západnom“ (Bavorsko, Franská ríša) ako aj v „južnom“ (severný Jadran) a „východnom“ (Byzancia).

Viaceré predrománske kostoly z 9. storočia v strednom Podunajsku majú teda podľa uvedeného svoj pôvod i v architektúre jadranskej oblasti – či už ide o severné Taliansko alebo o severozápadný Balkán. Ide najmä o skupinu niekoľkých veľkomoravských rotund, kostol na Devíne,² baziliku na Bratislavskom hrade, baziliku na ostrove Réceskút pri Zalavári – Várszigete alebo kostol č. 10 v Mikulčiciach.

Cieľom prvej časti tejto práce je prispiesť k hľadaniu pôvodu baziliky na Réceskúte a jej prostredníc-

tvom i k hľadaniu pôvodu a identifikovaniu podoby baziliky na Bratislavskom hrade, a tým poskytnúť ī indície k ich datovaniu. Cieľom druhej časti je pokus o rekonštrukciu stavebného vývoja a podoby kostola č. 10 v Mikulčiciach a zodpovedanie otázky pôvodu tohto kostola.

Baziliky v Zalavári – Réceskúte a v Bratislave

Pôvod baziliky na Bratislavskom hrade a baziliky na ostrove Réceskút pri Zalavári – Várszigete (v 9. stor. Mosapurc, Blatnohrad; Maďarsko) v prostredí severného Jadranu konštatovali už viacerí bádatelia.³ Obe stavby majú očividne viacero spoločných znakov, najmä podobné rozmery a charakteristické umiestnenie prípor v exteriéri a interiéri, takže je zrejmá ich úzka súvislosť,⁴ hoci akékoľvek pokusy o presnejšiu rekonštrukciu baziliky na Bratislavskom hrade⁵ ostanú len akademickými špekuláciami, nakoľko z jej pôdorysu sa zachovala len malá časť. Bazilika

¹ Napr. ŠTEFANOVIČOVÁ, T.: Architektúra Veľkej Moravy v európskom kontexte. In: GALUŠKA, L. – KOUŘIL, P. – MĚŘÍNSKÝ, Z. (ed.): *Velká Morava mezi východom a západom. Sborník príspěvků z mezinárodní vědecké konference. Archeologický ústav AV ČR Brno*. Brno 2001, s. 397-406.

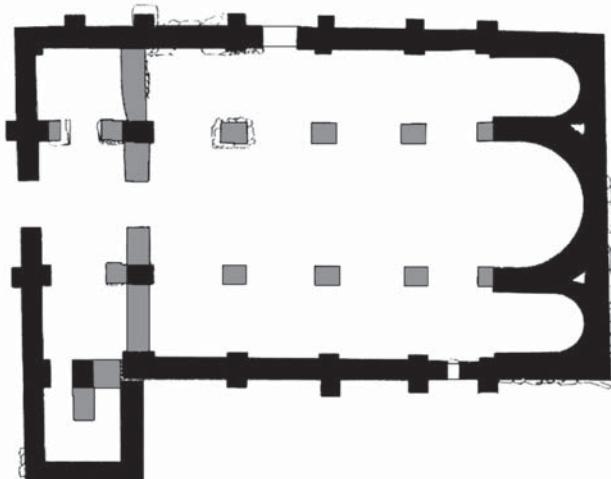
² ILLÁŠ, M.: Predrománsky kostol na Devíne. In: *Historický zborník*, 20, 2011, č. 1, s. 19-39; ILLÁŠ, M.: Štyri predrománske rotundy. In: *Moravský historický sborník. Ročenka Moravského národného kongresu 2006 – 2011*. Brno 2011, s. 661-673.

³ Napr. ŠTEFANOVIČOVÁ, T.: *Najstaršie dejiny Bratislavys*. Bratislava 1993, s. 302; FIALA, A.: *Sakrale Architekturen*

in mittelalterlichen befestigten Feudalsitzen. In: *Pamiatky a múzeá*, 45, 1996, s. 5; VANČO, M.: Počiatky kresťanskej architektúry. Veľkomoravská sakrálna architektúra na Slovensku. In: *Problémy dejín výtvarného umenia Slovenska*. Ed. J. MADARÁSOVÁ. Bratislava 2002, s. 31-35.

⁴ VANČO 2002, c. d. (v pozn. 3), s. 31-35.

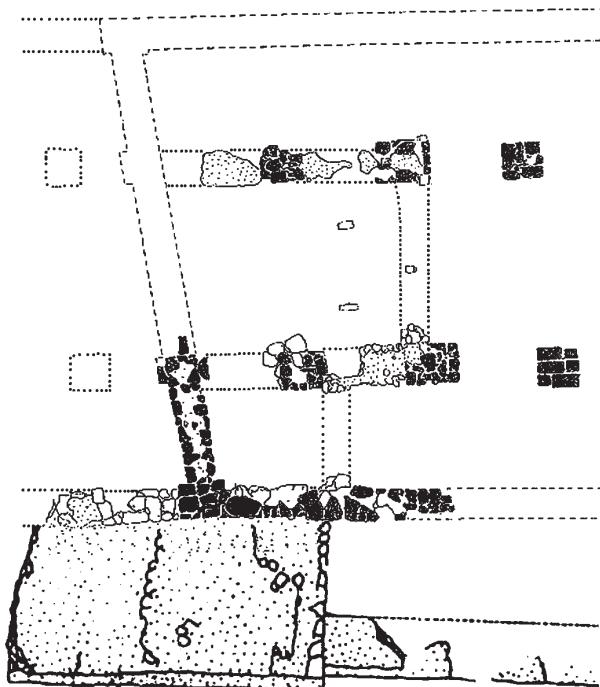
⁵ Okrem tu prezentovanej rekonštrukcie napr. aj FIALA 1996, c. d. (v pozn. 3), s. 5, 7; VANČO 2002, c. d. (v pozn. 3), s. 29-31.



1. Pôdorys baziliky na ostrove Réčeskút, syntéza najstarších stavebných fáz podľa záverov A. Radnótiho a A. Cs. Sósovej. Repro: SZÓKE 2002, c. d. (v pozn. 6), s. 263-264.

na Réčeskúte vzhľadom na stav zachovania základov poskytuje v tomto smere oveľa lepšie možnosti, no i pri nej sa stretávame s nedoriešeným problémom – bádatelia, ktorí ju skúmali (A. Radnóti, A. Cs. Sósová), sa rozchádzajú v jej datovaní, a to buď do 9. alebo až do 11. storočia.⁶ Datovanie do 11. storočia je však v odbornej literatúre oprávnené podrobované kritike a za priateľnejsie sa považuje datovanie do 9. storočia.

Bazilika na ostrove Réčeskút [Obr. 1] je trojapsidovou trojloďovou stavbou, jej apsy sú včlenené či vpísané v spoločnom plášti s loďou. Na západnom priečelií kostola a na severnej a južnej fasáde sú umiestnené výrazné výstupky – ide nepochybne o prípory (anty, resp. kontraforty). Isto nejde len o plytké lizény snáď nesúce slepé arkády, pre ktoré je typické, že majú spoločný základ so stenou, kým prípory stoja obvykle len na vlastnom základe. Pilieri v lodi, ako aj niektoré interiérové prípory sú zrejmé sekundárne, čo znamená, že v prvej stavebnej fáze išlo o halovú stavbu. K prvej stavebnej fáze sa prirádzuje len dvojica západných pilierov, ktorá sa dáva do súvislosti s nartexom. Na juhovzápade stavby je prístavok, ktorý býva interpretovaný ako baptistérium



2. Pôdorys baziliky na Bratislavskom bradle, syntéza a častočná rekonštrukcia troch najstarších stavebných fáz podľa záverov T. Štefanovičovej. Repro: FLALA 1996, c. d. (v pozn. 3), s. 6; VANČO 2002, c. d. (v pozn. 3), s. 27.

vedľa nartexu. Táto interpretácia je pochybná, kedže excentricky umiestnená jama v interiéri prístavku nemohla byť piscinou, ale bola kolovou jamou.⁷ Prístavok nemohol slúžiť ani ako sakristia, ktorú by sme očakávali priamo pri presbytériu. Prístavok bol najmä vzhľadom na masívnosť základov zrejme vežou; svedčí pre to i mür v interiéri prístavku, ktorý slúžil zrejme ako základ pre drevené alebo kamenné schodisko.

Pôvodné datovanie prvej stavebnej fázy do 9. storočia a druhej stavebnej fázy (najmä pilierov) tiež ešte do priebehu 9. storočia bolo svojho času spochybnené revíznym výskumom A. Cs. Sósovej a bolo ním posunuté až do 11. storočia, pričom do 9. storočia má patrī len staršia drevená stavba zo začiatku 9. storočia a drevokamenná stavba z 2. polovice 9. storočia. Táto revízia stavebného vývoja

⁶ Zhrnutie napr. SZÓKE, B. M.: Christliche Denkmäler in Pannonien aus der Zeit der Karolingerzeit. In: *Zalai Múzeum*, 2002, č. 11, s. 253-254; VANČO 2002, c. d. (v pozn. 3), s. 31-32.

⁷ SZÓKE 2002, c. d. (v pozn. 6), s. 254.

kostola ako aj datovania – ako už bolo uvedené – je hodnotená kriticky a za priateľnejšie sa prijíma datovanie kamenného kostola už do 9. storočia.

Základy baziliky na Bratislavskom hrade [Obr. 2] sú zachované len v rozsahu juhozápadného nárožia, menej než polovice južného priebehu západnej steny s dochovanými dvoma exteriérovými a protistojnými interiérovými základmi prípor, d'alej západnej časti južnej steny, kde nie sú doložené prípory, a základov šiestich pilierov umiestnených v osiach zhodných s príporami na západnej stene. Základ baziliky je symetricky skosený v ose západ – východ a v rovnakých vzdielenostiach sú posunuté i základy pilierov, takže lod' nebola minimálne v západnej časti pravouhlá; vzhľadom na symetrické posunutie základov pilierov je skôr opodstatnený predpoklad, že i východný záver lode bol rovnako symetricky skosený.⁸ Označenie za baziliku vychádza z celkového usporiadania a rozmerov strednej a bočných lodí, hoci usporiadanie presbytéria nie je známe. Juhozápadný úsek základov je prekrytý základmi mladšej stavby datovanej rámcovo do 10. storočia a interpretovanej ako veža s východne smerujúcim múrom, ktorá mala vzniknúť až po deštrukcii baziliky.⁹

Datovanie bratislavskej baziliky sa podľa najstarších z 26 hrobov okolitého cintorína kladie do polovice 9. až do 3. tretiny 9. storočia.¹⁰

Martin Vančo hľadá pôvod kostola na Réceskúte i kostola na Bratislavskom hrade medzi bazilikami typu Disentis-Chur, ktoré sú charakterizované halovou trojapsidovou dispozíciou primárne bez pilierov v lodi a s príporami alebo lízénami v exteriéri a ktoré sa vyskytujú najmä v oblasti severného

Taliana, resp. v Gradskom a Akvilejskom patriarcháte.¹¹ Dispozícia bazilík tohto typu však nie celkom zodpovedá podobe pôdorysu kostola na Réceskúte, nakoľko bazilikám typu Disentis-Chur, ako aj ostatným uvádzaným stavbám (až na kostol Santa Maria in Cosmedin v Ríme a kostol sv. Petra a Mojžiša, tzv. Šuplu crkvu, v Soline, ktorý však vznikol až v 11. storočí), chýba podstatný znak kostola na Réceskúte, a to apsy vpísané do plášťa spoločného s lod'ou.

Ak hľadáme stavby, ktoré splňajú čo najviac charakteristických znakov kostola na Réceskúte vrátane apsíd vpísaných v spoločnom plášti s lod'ou, nájdeme ich v skupine istrijských bazilík s vpísanými apsidami, z ktorých najstaršie vznikali v 7. až 9. storočí, mladšie až do 12. – 13. storočia. Boli charakteristické týmito znakmi: trojlod'ová alebo primárne halová (t. j. bez pilierov) trojapsidová dispozícia, niektoré niesli v exteriéri viac alebo menej výrazné prípory, apsy všetkých týchto bazilík boli vpísané do spoločného plášťa s lod'ou, pričom kvadratický plášť apsíd mal totožnú výšku ako stredná lod', resp. bočné lode, takže umiestnenie apsíd nebolo v exteriéri zjavné; v prípade halovej dispozície boli tieto stavby zastrešené len dvojspádovou strechou bez samostatných striech nad bočnými loďami. Medzi tieto stavby patrí kostol sv. Šimona (7. stor.) a väčší podobný kostol (8. stor.) v Gurane pri Vodnjane,¹² kostol sv. Gervázia (7. – 8. stor.) v Bale – Pižanovaci,¹³ kostol sv. Štefana (7. – 8. stor.) v Peroji,¹⁴ kostol sv. Sofie (8. stor.) v Dvigrade,¹⁵ kostol sv. Andreja (8. – 9. stor.) v Poreči,¹⁶ kostol sv. Bohorodičky (začiatok 9. stor.) v Ružare¹⁷ a kostol sv. Pelegrína (asi 8. stor.) v Umagu.¹⁸

⁸ FIALA 1996, c. d. (v pozn. 3), s. 5-6.

⁹ ŠTEFANOVIČOVÁ 1993, c. d. (v pozn. 3), s. 298, 300, 320.

¹⁰ ŠTEFANOVIČOVÁ 1993, c. d. (v pozn. 3), s. 301-302; VANČO 2002, c. d. (v pozn. 3), s. 28-29.

¹¹ VANČO 2002, c. d. (v pozn. 3), s. 33-34.

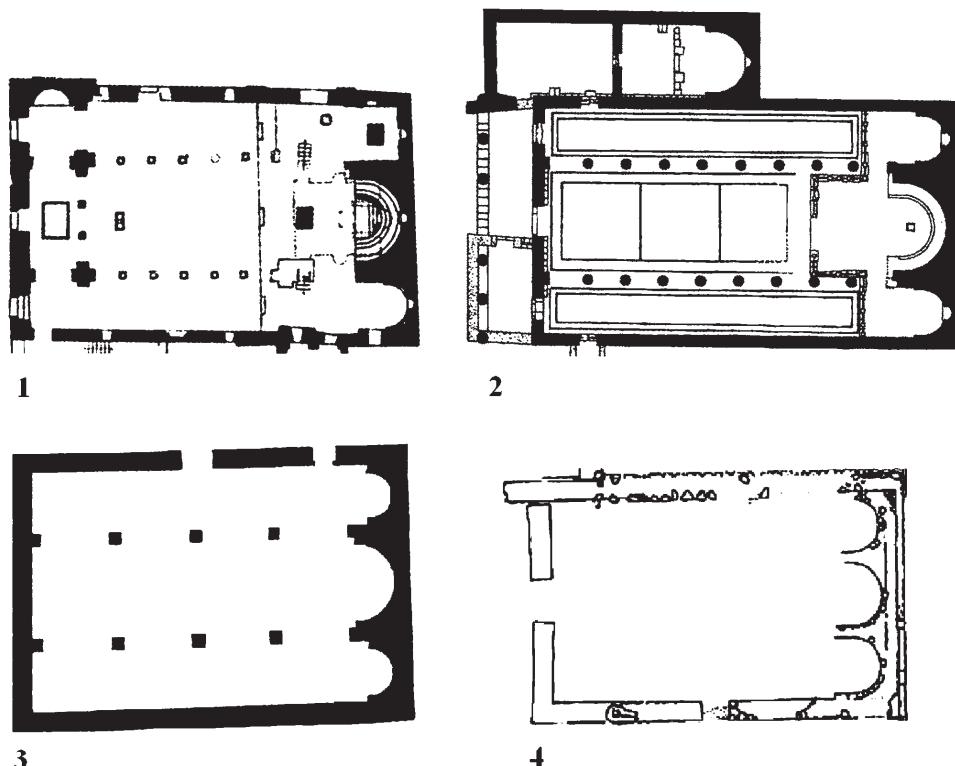
¹² REGAN, K. – NADILO, B.: Stare crkve u okolici Pule (II.). In: *Građevinar*, 62, 2010, č. 6, s. 544-545.

¹⁴ REGAN, K. – NADILO, B.: Stare crkve istočno i sjeverno od Limskog kanala. In: *Građevinar*, 62, 2010, č. 8, s. 745-746.

¹⁵ REGAN, K. – NADILO, B.: Građevni sklop Eufrazijeve bazilike u Poreču. In: *Građevinar*, 62, 2010, č. 9, s. 847.

¹⁷ REGAN, K. – NADILO, B.: Preostale stare crkve u sjeverozapadnom dijelu Istre. In: *Građevinar*, 62, 2010, č. 11, s. 1026-1027.

¹⁸ Ibidem, s. 1030-1031; REGAN, K. – NADILO, B.: Izostavljenе i nedovoljno prikazane crkve. In: *Građevinar*, 63, 2011, č. 1, s. 90.



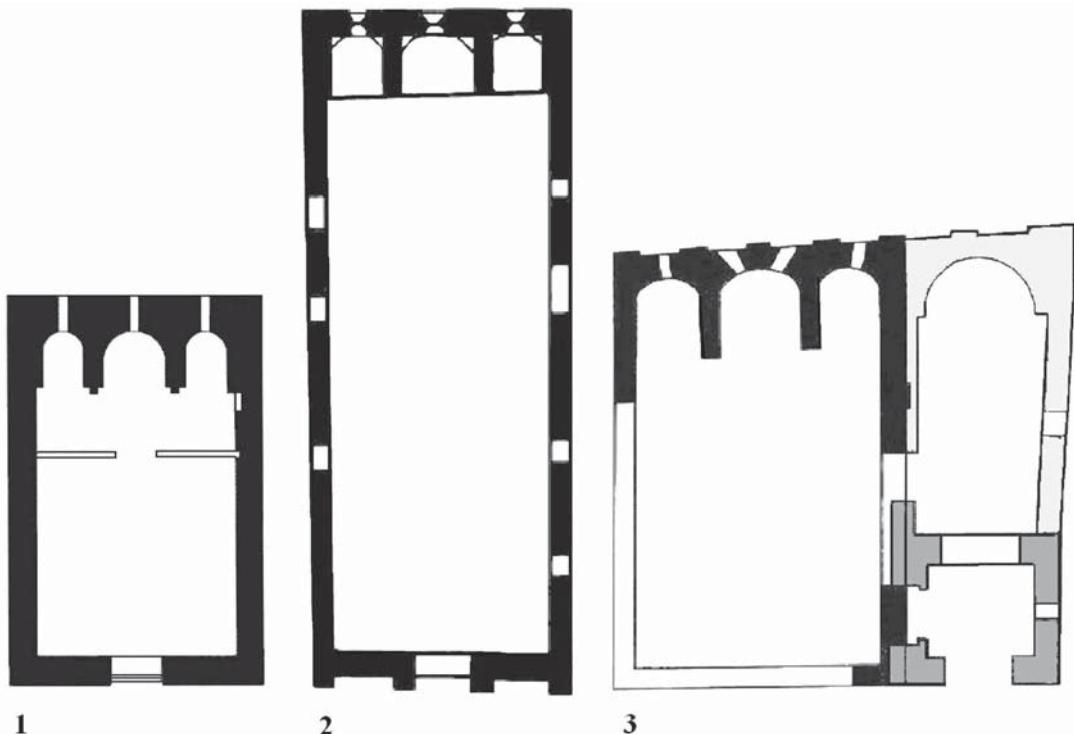
3.1. Pôdorys baziliky sv. Sergeja a Grakcha v Káhire, Egypt, 4. stor. Repro: Archív autora; 3.2. Pôdorys baziliky sv. Petra a Pavla v Gerase, Jordánsko, 565. Repro: MĚŘÍNSKÝ 2006, c. d. (v pozn. 28), s. 803; 3.3. Pôdorys baziliky v Humayme (Auare), Jordánsko, 5. – 6. stor. Repro: SCHICK, R.: Christianity at Humayma, Jordan. In: *Liber Annus*, 45, 1995, s. 325; 3.4. Pôdorys trojapsidového kostola v Mirine pri Omišalji na Krku, Chorvátsky, asi 6. stor. Repro: REGAN, K. – NADILO, B.: Stare cerkve u severnom dijelu Krka. In: *Gradičinar*, 62, 2010, č. 1, s. 63.

Veľmi podobne usporiadane baziliky sú známe i v neskoroantickej architektúre, napr. bazilika sv. Sergeja a Grakcha v Káhire zo 4. storočia, bazilika sv. Petra a Pavla v Gerase z roku 565, bazilika v Humayme (Auare) z 5. – 6. storočia (obe v Jordánsku) alebo trojapsidový kostol v Mirine pri Omišalji na Krku asi zo 6. storočia [Obr. 3].

Od kostola na Récéskúte sa viaceré z týchto stavieb líšia kvadratickým pôdorysom apšíd, ktorých klenba bola nesená na trompoch. Bazilike na Récéskúte sa však niektorými dôležitými znakmi veľmi blíži bazilika v Bale – Pižanovaci [Obr. 4.1], ktorá má rovnako konštruované polkruhovo ukončené apsydy zhodnej hlbky vpísané do masívneho muriva lode a prípory medzi apsidami, ďalej bazilika v Perroji [Obr. 4.2] s výraznými príporami na západnom priečelí, z ktorých dve stredné sú ukončené hlavicami a nie slepými arkádami, a napokon bazilika v Dvigrade [Obr. 4.3], ktorá má na južnej stene

a najmä na východnom priečelí prípory (niektoré sa v hornej časti plynule zanárajú do muriva), na juhozápade stavby bola v 9. storočí pristavaná veža a v 9. – 10. storočí južne od kostola a východne od veže baptistérium.

Na základe tejto podobnosti práve s uvedenými príkladmi istrijských bazílik môžeme vysloviť tvrdenie, že bazilika na ostrove Récéskút má s veľkou pravdepodobnosťou pôvod na Istrii, t. j. vo sfére patriarchátu Aquileia. Umožňuje nám to i rekonštruovať v hrubých črtach podobu baziliky na Récéskúte [Obr. 5] – jej prvá stavebná fáza bola zrejme halová (bez pilierov v lodi) a plášť, do ktorého boli vpísané apsydy, bol zhodnej výšky ako loď, takže umiestnenie apšíd nebolo v hmotovej skladbe stavby zjavné. Bazilika mala prinajmenšom v prvej stavebnej fáze len dvojspádovú strechu bez samostatných striech bočných lodí. O tom, že južná a severná stena boli pomerne vysoké a neboli len nízkymi stenami boč-



4.1. Pôdorys baziliky v Bale – Pižanovaci. Repro: REGAN – NADILO 2010, c. d. (v pozn. 13), s. 649; 4.2. Pôdorys baziliky v Peroji. Repro: REGAN – NADILO 2010, c. d. (v pozn. 14), s. 544; 4.3. Pôdorys baziliky v Dvigrade. Repro: REGAN – NADILO 2010, c. d. (v pozn. 15), s. 745.

ných lodí, svedčia severné a južné prípory, ktoré nepochybne mali aj praktický účel statickej opory vyšších múrov, a nie len estetickú funkciu. Prípory v exteriéri niesli bud' hlavice, alebo boli šikmo skosené, alebo sa plynulo zanárali do muriva, ale isto nenesli slepé arkády. Juhozápadný prístavok bol nepochybne vežou.

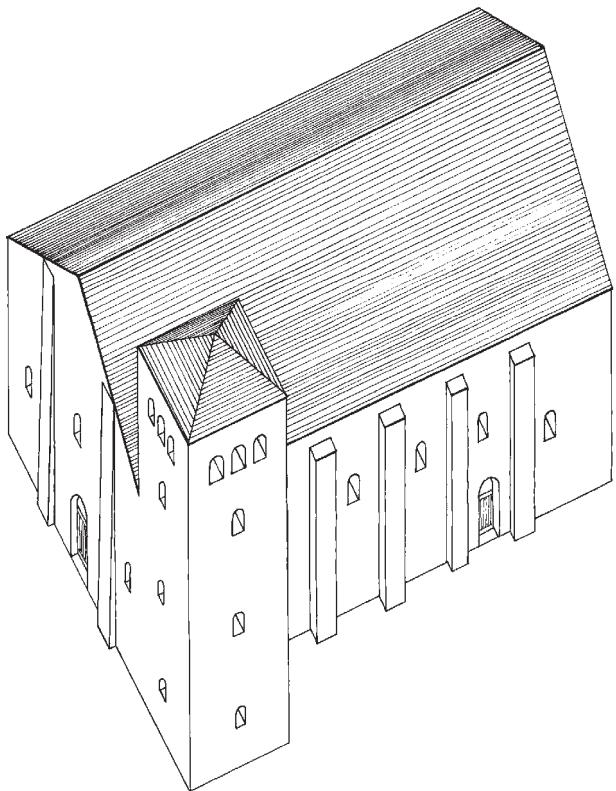
Ak je správny predpoklad, že západný páár pilierov v bazilike na Réceskúte bol už súčasťou prvej stavebnej fázy, nie je pravdepodobné, že priestor na západ od týchto pilierov slúžil ako nartex, keďže neboli od ostatného priestoru lode dostatočne oddelený, než len týmito piliermi. Dvojica západných pilierov snáď súvisela (možno staticky a konštrukčne) s prítomnosťou veže na juhu, no skôr sa zdá, že niesla tribúnu pre vlastníka kostola, ktorá tak mala funkciu westwer-

ku. Podobne usporiadane sú i viaceré dalmátske starochorvátske baziliky (Biskupija – Stupovi, kostol sv. Cecílie; Biskupija – Crkvina, kostol sv. Márie; Soliň – kostol sv. Petra a Mojžiša, tzv. Šuplja crkva) alebo iné trojlodové kostoly (Soliň – Gospin otok, kostol sv. Štefana) z 9. – 11. storočia.¹⁹

Bazilika na Bratislavskom hrade – za predpokladu, že ide naozaj o stavbu príbuznej bazilike na ostrove Réceskút – bola isto usporiadana obdobne [Obr. 6], t. j. mala na západnom priečeli prípory, ktoré bud' niesli hlavice, alebo boli šikmo skosené, alebo sa plynule zanárali do muriva, a apsydys vpísané do plášťa, ktorý bol zhodnejší výšky akú mala loď; apsydy tak neboli v hmote stavby zjavne. Na rozdiel od baziliky na Réceskúte však určite v Bratislave nešlo primárne o halovú stavbu ale už od počiatku

¹⁹ VEŽIĆ, P.: Bazilika Sv. Ivana Krstiteľa (Sv. Nediljica) u Zadru. Prilog poznavanju ranoromanickej architektúry u Dalmácii. In: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 1999, č. 23, s. 14; FIS-KOVIC, I.: Crkva sv. Petra i Mojsija – spomenik kralja Petra

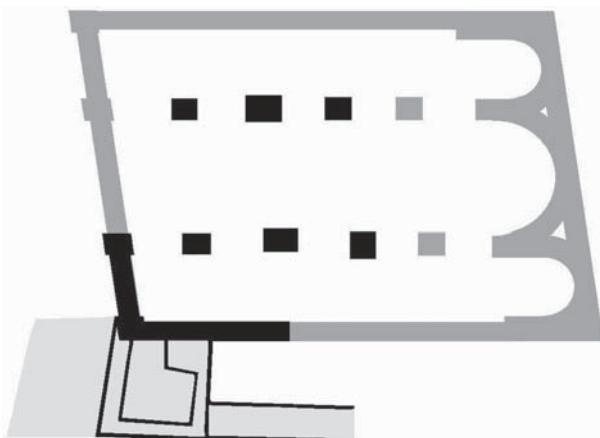
Krešimira IV. u Solinu. In: PELC, M. (ed.): *Zbornik I. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*. Zagreb 2004, s. 39; REGAN, K. – NADILO, B.: Stare crkve u Biskupiji pokraj Knina. In: *Gradčevinar*, 60, 2008, č. 6, s. 562, 564.



5. Rekonštrukcia baziliky na ostrove Récéskút. Kresba: M. Illáš.

o trojloďovú baziliku s piliermi v lodi, čo dovoľuje predpokladat', že predlohou pre bratislavskú baziliku bola až druhá stavebná fáza baziliky na Récéskúte (t. j. po vybudovaní trojlodia s piliermi). Celkovú dĺžku bratislavskej baziliky možno len odhadnúť – predpokladat' možno ešte jeden alebo dva páry pilierov a trojapsidové presbytérium.²⁰

Analogickým uplatnením dispozície kostola v Dvigrade a dispozície baziliky na Récéskúte pri rekonštrukcii dispozície baziliky v Bratislave vzniká možnosť, že mladšia veža s východne smerujúcim múrom vybudovaná na západnej časti južného múru baziliky na Bratislavskom hrade mohla patriliť ešte



6. Schematická rekonštrukcia pôdorysu baziliky na Bratislavskom hrade. Kresba: M. Illáš.

k samotnej bazilike, teda vznikla ako jej prístavba, a nie až po jej deštrukcii, a bola asi zvonicou (podobne, t. j. čiastočnou deštrukciou a prestavaním južnej steny kostola, vznikla i veža pri bazilike v Dvigrade).²¹ Sakrálna funkcia stavby na Bratislavskom hrade by teda nebola v priebehu 10. storočia prerušená výstavbou domnelého opevnenia, ale bazilika sa v takejto podobe (t. j. s pristavanou vežou) mohla dočkať výraznejšej prestavby až v 11. storočí.²² Písomne doložené patrocínium Najsvätejšieho Spasiteľa prepoštanského kostola na Bratislavskom hrade preto môže mať kontinuálne trvanie už od 9. storočia. Kontinuita patrocínia by v opačnom prípade bola sotva možná, keďže počas doby trvajúcej približne jedno storočie od zániku veľkomoravskej baziliky po výstavbu prepoštanského kostola v 11. storočí by ruiny baziliky mali byť využité na výstavbu opevnenia, čiže nie na sakrálny účel. V takom prípade by sa sotva uchovalo povedomie o patrocíniu dávno zaniknutého kostola nahradeného výlučne svetskou stavbou.

Ak bazilika na Récéskúte bola predlohou pre baziliku v Bratislave, ktorá vznikla v 9. storočí, musela

²⁰ Martin Vančo pomocou konštrukcie tzv. dynamických štvorholníkov predpokladá ešte dva páry pilierov. – VANČO 2002, c. d. (v pozn. 3), s. 30.

²¹ Problémom tejto interpretácie je jednak vysvetlenie rozsahu základov veže, ktoré majú tvar obdĺžnika, pričom navýšenie základov predpokladanej kostolnej veže štvorcového pôdory-

su je len v jeho východnej časti, a jednak vysvetlenie funkcie múru smerujúceho od základu veže východným smerom – snáď šlo o nejaký vedľajší liturgický priestor, napr. sakristiu alebo baptistérium.

²² FIALA 1996, c. d. (v pozn. 3), s. 6.

i bazilika na Récéskúte vzniknút' už v 9. storočí, a to pravdepodobne v dobe, kym hradisko na ostrove Vársziget a sídlo na ostrove Récéskút a ich zázemie plnili svoju funkciu, čiže v čase, keď boli sídlom Pribinu a Koceľa (asi 840 – 875), najneskôr až do spustošenia tejto oblasti Maďarmi (asi 895), správy Braslava (896 – 900) a definitívneho obsadenia Maďarmi (900).

Obe stavby možno teda rámcovo datovať do 2. polovice 9. storočia, pričom ich pôvod na Istrii je najskôr súčasťou misijného prúdu a kultúrneho vplyvu zo severného Jadranu, ktorý na Veľkú Moravu prichádza predovšetkým za vlády Rastislava, a to asi medzi rokmi 850 a 863 v súvislosti s obmedzením vplyvu pasovského biskupstva a intenzívny nadvázaním kontaktov najmä s prostredím „Vlach a Grécka“,²³ ale i za pôsobenia byzantskej misie po roku 863, kedy je v súvislosti s prípravou kňazov slovanskej liturgie a zriadením moravsko-panónskej cirkevnej provincie doložená intenzívna komunikácia na trase Morava – Blatnograd – Benátky – Rím. V čase pred rokmi 870 – 880 (t. j. ustanovením Metoda za moravsko-panónskeho arcibiskupa a faktickým zriadením moravsko-panónskej provincie a zavedením slovanskej liturgie) treba na území Blatenského kniežatstva v zhode s údajmi spisu *O obrátení Bavorov a Korutáncov*²⁴ počítat predovšetkým s kultúrnym vplyvom smerujúcim zo Salzburgu a vôbec z Bavorska. S tým nie je v rozpore ani renesančný náčrt pôdorysu jednoloďového kostola s polkruhovou apsidou na hradisku Vársziget, ktorý neobsahuje žiadne špecificky adriatické prvky v architektúre,

za predpokladu, že aspoň približne zodpovedá skutočnosti.²⁵

Celkom možno vylúčiť, že bazilika na Récéskúte bola kostolom sv. Jána Krstiteľa, ktorý podľa spisu *O obrátení Bavorov a Korutáncov* mal stávať na hrade Mosapurc. Ostrov Récéskút neboli súčasťou hradu Mosapurc, ale bol oddeleným a snáď i samostatne opevneným sídlom. Nešlo ani o kostol sv. Hadriána, ktorým je nepochybne veľký chrám odkrytý v severnej časti hradiska Vársziget.²⁶

Pokiaľ ide o funkciu baziliky na Bratislavskom hrade, nie je vylúčené, že naozaj mohla byť v intenciách hypotézy Martina Vanča biskupským kostolom jedného z biskupov ordinovaných na Veľkej Morave roku 899.²⁷ Lokalizácia týchto biskupstiev je predmetom dlhodobej odbornej diskusie; jediným prameňom sú tzv. *Pilgrimove falzá* asi z roku 973,²⁸ ktoré uvádzajú ako sídla moravských diecéz Favianu (dnešný Mautern), Nitru, Vetvár a Speculum Iuliense s alternatívnym názvom Ouguturum alebo Soriguturum. Za istú sa považuje existencia sídla arcibiskupa na Morave a jedného z biskupov v Nitre, pričom sa považuje za zrejmé, že územie Moravy a územie Nitrianska predstavovali dve ucelené diecézne územia.²⁹ Ostatné dve biskupstvá sa hypoteticky lokalizujú do Krakova, Mauternu, Vesprému či Feldebrő, ale i do Ostrihomu či Olomouca.³⁰ Najpravdepodobnejšie však je, že všetky štyri diecézy mali sídla v samotnom jadre štátu a nie v dobytých, okrajových alebo len tributárne pripojených oblastiach. Veľkej Morave v čase zriadenia týchto štyroch diecéz patrilo už len jej pôvodné jadro, t. j. Morava a Nitriansko, a zrejme

²³ ILLÁŠ 2011a, c. d. (v pozn. 2), s. 34-35; ILLÁŠ 2011b, c. d. (v pozn. 2), s. 667-668.

²⁴ MARSINA, R. et al.: *Pramene k dejinám Slovenska a Slovákov II. Slovensko očami cudzincov*. Budmerice – Bratislava 1999, s. 142-144.

²⁵ KOZÁK, K.: XI. – XIII. századi egyházi építészet Veszprémben. In: *A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei*, 1969, s. 224; SZŐKE 2002, c. d. (v pozn. 6), s. 252; SZŐKE, B. M.: Karolingische Kirchenorganisation in Pannonien. In: FREEDEN, U. von – FRIESINGER, H. – WAMERS, E. (ed.): *Glaube, Kult und Herrschaft. Phänomene des Religiösen im 1. Jahrtausend n. Chr. in Mittel- und Nordeuropa*. Bonn 2009, s. 406.

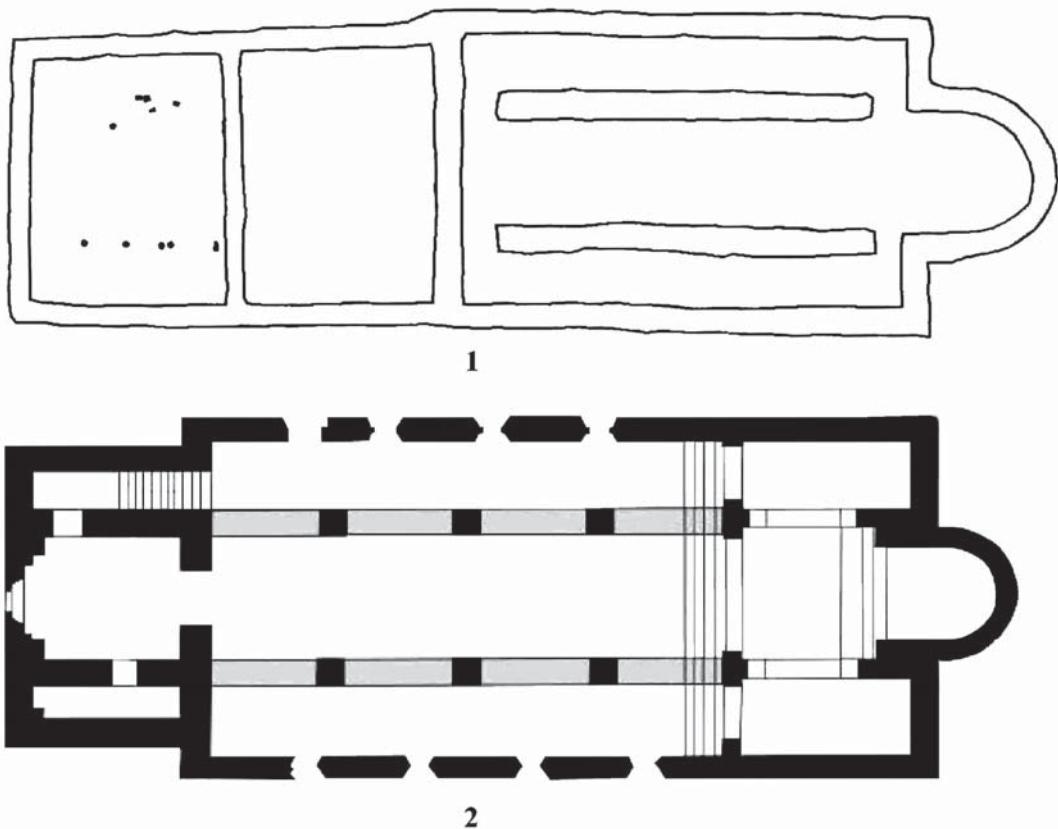
²⁶ SZŐKE 2002, c. d. (v pozn. 6), s. 252-253; SZŐKE 2002, c. d. (v pozn. 25), s. 405-408.

²⁷ VANČO 2002, c. d. (v pozn. 3), s. 46.

²⁸ MARSINA 1999, c. d. (v pozn. 24), s. 31; MĚŘÍNSKÝ, Z.: *České země od příchodu Slovanů po Velkou Moravu II*. Praha 2006, s. 560.

²⁹ Napr. MĚŘÍNSKÝ 2006, c. d. (v pozn. 28), s. 936.

³⁰ KUČERA, M.: *Postavy veľkomoravskej história*. Martin 1986, s. 189; STEINHÜBEL, J.: Spor o veľkomoravské biskupstvá. In: *Historická revue*, 3, 1992, č. 9, s. 3; MARSINA, R.: Cirkevná organizácia na Veľkej Morave. In: GALUŠKA – KOUŘIL – MĚŘÍNSKÝ 2001, c. d. (v pozn. 1), s. 294-295; MĚŘÍNSKÝ, Z.: Morava v 10. a na počiatku 11. storočia. In: ŠTEFANOVIČOVÁ, T. – HULÍNEK, D. (ed.): *Bitka pri Bratislave v roku 907 a jej význam pre vývoj stredného Podunajska*. Bratislava 2008, s. 93 ff.



7.1. Pôdorys kostola č. 3 v Mikulčiciach. Repro: POLÁČEK, L.: Zur Erkenntnis der höchsten Eliten des großmährischen Mikulčice (Gräber mit beschlagenen Särgen). In KOURIL, P. (ed.): Die främittelalterliche Elite bei den Völkern des östlichen Mitteleuropas. Brno 2005, s. 139; 7.2. Pôdorys kostola vo Fulde – Petersbergu. Repro: Archív autora.

i severovýchodné Zadunajsko, a niektoré územia dobyté na Franskej ríši, t. j. severná časť Hornej Panónie a časť Východnej marky. Sídlo biskupa najmä z ekonomických a politických dôvodov muselo byť umiestnené v takej oblasti krajiny, kde už boli rozvité ranofeudálne vlastnícke a spoločenské vzťahy a kde existovalo využiteľné a ekonomicky rentabilné feudálne vlastníctvo pôdy, t. j. v centrálnych hradiskách štátu, kde sídlila i najvyššia politická elita. Týmito centrami sú na konci 9. storočia predo všetkým Mikulčice, Uherské Hradište – Staré Město,

Nitra, Bratislava a snáď Olomouc. Z hľadiska kritéria vyššej úrovne rozvoja ranofeudálnych vlastníckych a spoločenských vzťahov môže do úvahy prichádzat' ešte umiestnenie sídla biskupstva do Mauternu ležacieho v oblasti s rozvítymi ranofeudálnymi vzťahmi vo Východnej Marke, prípadne i do Vesprému alebo Ostrihomu.³¹ Tieto súdla ležali v oblastiach pripojených k Veľkej Morave a ich povýšenie na diecézu mohlo slúžiť ako prostriedok ich pevného politického a správneho pripútania k Veľkej Morave. Sídlami biskupstiev však sotva mohli byť Krakov

³¹ Ostrihom, maď. Esztergom, lat. Strigonum, pôv. slovan. *Strégom od slova strégnati (STANISLAV, J.: *Slvenský jaz v stredoveku I.* Bratislava 1999, s. 64-65, 226), čiže striehnut', strážiť, s pôv. významom „strážne, pozorovacie miesto“, možno stotožniť s názvom Speculum Iuliense, resp. Soriguturum – lat. speculum znamená vyhliadka, lat. specula znamená stráž. Soriguturum, snáď skomolenina alebo chybň

prepis slova Strigoturum, mohlo byť odvodené od slovan. *Strégom, podobne ako lat. Strigonum. To však samo osebe nedokazuje existenciu biskupstva v roku 899 v Ostrihome, ale iba význam Ostrihomu ako kniežacieho sídla na konci 10. storočia (STEINHÜBEL, J.: *Nitrianske kniežatstvo*. Bratislava 2004, s. 201-204).

či Feldebrő, ktoré ležali v len málo rozvitych a izolovaných okrajových oblastiach, navyše s vysokým rizikom straty územia či vojenského vpádu.

Bratislavská bazilika by rozhodne spĺňala požiadavky na biskupský chrám ako prestížnu a reprezentačnú stavbu, keďže bola jedným z najväčších kostolov na Veľkej Morave, aj keď asi kratším než kostol č. 3 v Mikulčiciach vrátane jeho mladších prístavieb, ktorý sa vzhľadom na jeho rozmery, typ a prestížne umiestnenie považuje za biskupský, prípadne arcibiskupský kostol.³² Len na okraj uvedieme, že kostol č. 3 v Mikulčiciach nemožno označovať za baziliku, keďže neboli trojapsidovým kostolom ale len trojloďovým jednoapsidovým kostolom; dokonca je možné, že v prvej stavebnej fáze išlo len o jednolodťovú stavbu a že rozdelenie na trojlodie je výsledkom niektoréj neskoršej prestavby kostola. Pôdorys kostola č. 3 v Mikulčiciach sa najväčšmi podobá pôdorysu kostola vo Fulde – Petersbergu z roku 836, prestavaného roku 915 [Obr. 7].

Podľa všetkých uvedených úvah a súvislostí môžeme vysloviať pravdepodobný záver, že bazilika na Bratislavskom hrade bola vybudovaná podľa predlohy baziliky na ostrove Réčeskút, obe boli inšpirované typom istrijskej baziliky s vpísanými apsidami, pričom ich vznik, resp. ich najstaršie prestavby, možno klásiť do 2. polovice 9. storočia, pravdepodobne na začiatok poslednej tretiny 9. storočia, a súvisia so snahou Veľkej Moravy o zriadenie vlastnej cirkevnej provincie, prípadne s pôsobením byzantskej misie na Veľkej Morave a v Blatenskom kniežatstve, a pokiaľ ide o baziliku v Bratislave i so zriadením štyroch veľkomoravských diecéz roku 899.

Kostol č. 10 v Mikulčiciach

Kostol č. 10 sa nachádza na západ od predhradia hradiska Valy v Mikulčiciach. Nie je známe, či bol súčasťou dvorca alebo iného sídla. Bolo pri ňom objavených 6-11 hrobov bez nálezov. Vzhľadom na stratigrafické okolnosti a na to, že na deštrukcii kostola sú doložené stopy poveľkomoravského osídlenia, ako aj na to, že v tejto lokalite vznikali kostoly len v 9. storočí, je i kostol č. 10 datovaný len rámovo do 9. storočia.³³

Základy kostola sa takmer nedochovali vo svojej pôvodnej hmote, nakoľko boli neskôr vytážené ako zdroj kameňa, ale dochovali sa väčšinou len ako druhotne vyplnené negatívy základov [Obr. 8.1]. Išlo o jednolodťový kostol s kvadratickým kniazišťom, ktoré je pomerne krátke – nemá štvorcový, ale obdĺžnikový pôdorys. V exteriéri je lod' i kniazište pravidelne členené výraznými príporami. Táto pravidelnosť je narušená na západnom priečelí lode, kde tri prípory sú dlhšie než štvrtá (severná) a južné dve prípory sú spojené ešte základom ďalšej steny, takže tu vzniká uzavretý nepravidelný obdĺžnikový priestor. Na severnej interiérovej stene lode sa nachádza zvyšok výstupku, ktorý je zrejme základom interiérovej prípory. Podobný výstupok sa podľa fotografií odkrytých negatívov základov kostola³⁴ nachádzal i na južnej interiérovej stene lode. Základy predpokladaných interiérových prípor na severnej i južnej interiérovej stene lode sú umiestnené presne oproti exteriérovým príporám, takže je možno predpokladať, že v interiéri kostola sa nachádzali i ďalšie dve – teda dokopy štyri – prípory umiestnením zod-

³² Mimoriadne významné postavenie kostola č. 3 zrejme ako biskupského alebo arcibiskupského kostola konštatujú z hľadiska stavebného typu, umiestnenia v sídliskovej štruktúre a postavenia medzi ostatnými kostolmi POULÍK, J.: *Mikulčice – sídlo a pevnosť kniežat velkomoravských*. Praha 1975; MAŘÍKOVÁ-KUBKOVÁ, J.: Aktuelle Fragen des Studiums der frühmittelalterlichen Architektur. In: POLÁČEK, L. – MAŘÍKOVÁ-KUBKOVÁ, J. (ed.): *Friühmittelalterliche Kirchen als archäologische und historische Quelle. Internationale Tagungen in Mikulčice VIII*. Brno 2010, s. 27; POLÁČEK, L.: Die Kirchen von Mikulčice aus siedlungsarchäologischer Sicht. In: Ibidem, s. 39; POMFYOVÁ, B.: Die Interpretationsmöglichkeiten des Sakraltopographie in Mikulčice. In: Ibidem, s. 96. Datovanie tohto kostola najnovšie UNGERMAN, Š. – KAVÁNOVÁ, B.: Das Gräberfeld bei der Basilika von Mikulčice. In: Ibidem, s. 81.

³³ POULÍK 1975, c. d. (v pozn. 32), s. 117-119; MĚŘÍNSKÝ 2006, c. d. (v pozn. 28), s. 591-592; POLÁČEK, L. (ed.): *Terénní výzkum v Mikulčicích*. Brno 2006, s. 18-19. Literatúra uvádzá rozdielny počet hrobov uložených pri kostole č. 10: 6 hrobov uvádza POLÁČEK 2006, c. d. (v pozn. 33), s. 18; 6 hrobov a 1 murovaný hrobok uvádza POULÍK 1975, c. d. (v pozn. 32), s. 117; 11 hrobov uvádza POLÁČEK, L. et al.: Stav a perspektivy výzkumu podhradí mikulčického hradiště. In: *Prehled výzkumů* [AÚ AV ČR v Brně], 2007, č. 48, s. 125. Na plánoch lokality (napr. POLÁČEK 2006, c. d. (v pozn. 33), s. 18) je v okolí kostola zakreslených 7 hrobov.

³⁴ POLÁČEK 2006, c. d. (v pozn. 33), s. 19.

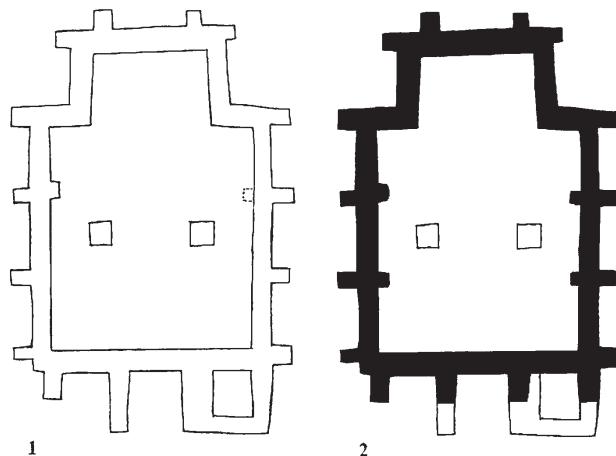
povedajúce príporám v exteriéri. Ich iba čiastočné dochovanie možno vysvetliť nižším založením ich základov a ich neskoršou likvidáciou pri vytážení základov stavby. V interiéri lode sú približne v strede jej plochy dva samostatné základy štvorcového pôdorysu, zrejme základy pilierov panskej empory, ktoré nerešpektujú rytmus exteriérových ani predpokladaných interiérových prípor. Severozápadné nárožie kostola nebolo tvorené stykom dvoch nárožných prípor tak, ako juhozápadné nárožie, ale prípory tu boli od nárožia vzdialené, takže nárožie tvoril styk severnej a západnej steny lode – ide zrejme o „pozoruhodnosť“, ktorú v súvislosti s touto stavbou spomína Josef Poullík.³⁵

Vzhľad kostola možno rekonštruovať viacerými spôsobmi. Variabilnosť rekonštrukcie sa pritom prejavuje predovšetkým v týchto troch otázkach:

1. či predpokladané interiérové výstupky v základoch
 - a. boli len základmi prípor,
 - b. boli základmi prípor nesúcich slepé arkády,
 - c. boli základmi prípor nesúcich klenbové pásy klenby lode;
2. či exteriérové prípory
 - a. boli len prostými príporami,
 - b. niesli slepé arkády;
3. či kňazište bolo zaklenuté
 - a. prostou valenou klenbou,
 - b. konchou nesenou trompami;
4. akú funkciu mala miestnosť na západnom priečelií kostola.

Exteriérové prípory kostola č. 10, ktoré boli veľmi výrazné, nemali podobu lizén, teda plytkých pásov na fasáde, ale boli antami alebo kontrafortami, ktoré plnili predovšetkým statickú funkciu a nenesli slepé arkády. Lizény (ako sme už uviedli v prvej časti) na rozdiel od kontrafortov obvykle stáli na základovom sokli spoločne so základmi stien kostola. Prípory na stenách kostola č. 10 nestáli na spoločnom základovom sokli, ale stáli len na vlastných samostatných základoch. Nešlo teda o lizény, ale o pomerne výrazné anty alebo kontraforty, ktoré zrejme neboli spojené slepými arkádami ale stáli oddelené.

S interpretáciou exteriérových prípor ako kontrafortov súvisí možnosť zaklenutia lode klenbou s klenbovými pásmi. Treba totiž predpokladať, že exteriérové prípory neboli len nefunkčným estetic kým doplnkom, ale že plnili skutočne svoju statickú



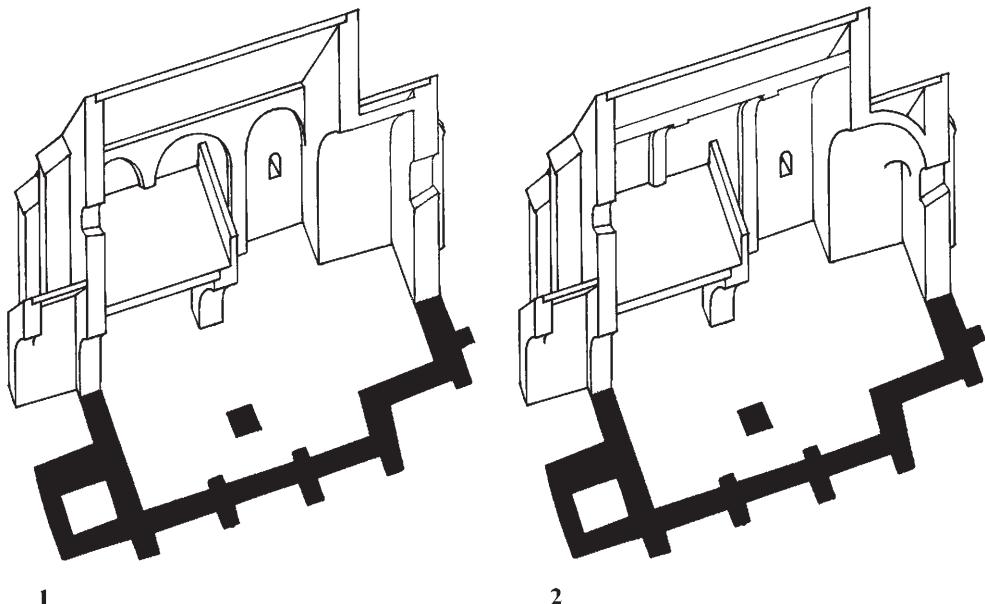
8.1. Pôdorys kostola č. 10 v Mikulčiciach. Repro: POLÁČEK, L.: Zur Erkenntnis der höchsten Eliten des großmährischen Mikulčice (Gräber mit beschlagenen Särgen). In KOURIL, P. (ed.): Die frühmittelalterliche Elite bei den Völkern des östlichen Mitteleuropas. Brno 2005, s. 139, upravené; 8.2. Rekonštrukcia a predpokladaný stavebný vývoj pôdorysu kostola č. 10 v Mikulčiciach. Kresba: M. Illáš.

funkciu, to zn. funkciu pôsobiť proti odstredivej sile stien kostola. Tá mohla byť vyvolaná najpravdepodobnejšie váhou klenby lode. Existencia klenby v lodi je preto veľmi pravdepodobná. To by potvrdzovalo i existenciu klenbových pásov stojacích na interiérových príporách. Ak by lod' nebola zaklenutá klenbou, interiérové prípory mohli iba niest' plytké slepé arkády, čo je však menej pravdepodobné.

V podobných súvislostiach treba rekonštruovať i spôsob zaklenutia kňazišťa. Kňazište mohlo byť zaklenuté iba prostou valenou klenbou, avšak prípory na všetkých troch vonkajších stenách kňazišťa svedčia skôr o potrebe účinného statického zabezpečenia kňazišťa proti silám smerujúcim na všetky tri strany a nie iba na dve strany, kam by smeroval tlak prostej valenej klenby. Kňazište teda pravdepodobne bolo zaklenuté konchou. Prechod pravouhlého pôdorysu kňazišťa do konchy sprostredkovali pravdepodobne trompy alebo pandantívy.

V závislosti od riešenia týchto otázok a berúc do úvahy logické vzťahy medzi jednotlivými prvkami stavby je možné vytvoriť niekoľko teoretických rekonštrukcií vzhľadu kostola (zámerne v nich vy-

³⁵ POULÍK 1975, c. d. (v pozn. 32), s. 117.



9.1-9.2. Varianty rekonštrukcie kostola č. 10 v Mikulčiciach. Kresba: M. Illáš.

nechávame rekonštrukciu miestnosti na západnom priečelí lode, ktoréj sa dotkneme nižšie):

1. kostol s prostými príporami v exteriéri, s príporami v interiéri lode nesúcimi slepé arkády, lod' zastropená drevenou povalou alebo len krovom, valená klenba v knazišti [Obr. 9.1, 10.1];
2. kostol s prostými príporami v exteriéri, s príporami v interiéri lode nesúcimi klenbové pásy, lod' zaklenutá valenou klenbou, v knazišti koncha nesená trompami [Obr. 9.2, 10.1];
3. kostol s príporami v exteriéri nesúcimi slepé arkády, s príporami v interiéri lode nesúcimi klenbové pásy, lod' zaklenutá valenou klenbou, v knazišti koncha nesená trompami [Obr. 10.2].

Spomedzi týchto možností sa na základe vyššie uvedených úvah a možných riešení podoby prípor či zaklenutia lode a knazišťa ako najpravdepodobnejšia javí možnosť².

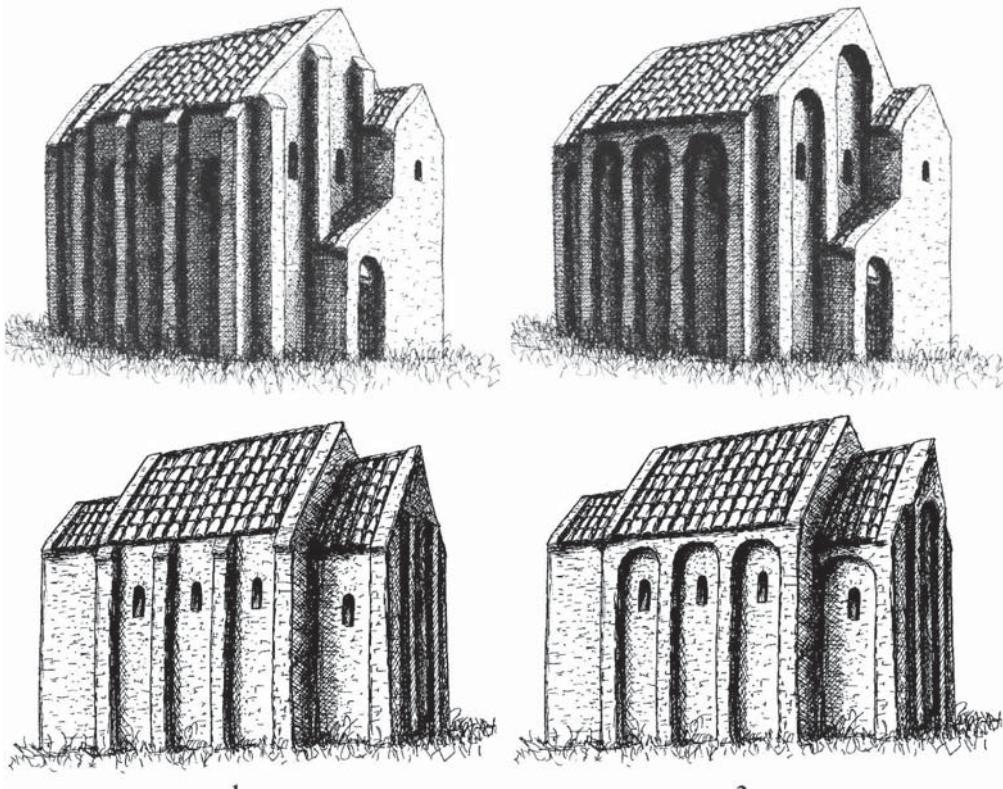
Ako sme uviedli vyššie, pôdorys stavby obsahuje určité nepravidelnosti, ktoré predstavujú narušenie jeho ideálnej symetrie. Preto je nutné sa zaoberať otázkou stavebného vývoja tohto kostola.

Kedže základy lode zväčša nie sú dochované, nemožno z ich druhotne vyplneného negatívu určiť, či bol kostol v priebehu svojej existencie prestavovaný.

Existenciu viacerých stavebných fáz kostola však možno predpokladať, nakoľko boli zistené dve vrstvy stavebnej deštrukcie oddelené asi 10-15 cm hlinitou vrstvou,³⁶ z ktorých starsia môže pochádzať z doby prestavby kostola a mladšia z doby jeho zániku. Výsledkom prestavby kostola mohli byť práve niektoré spomínané časti pôdorysu, ktoré narúšajú jeho pôvodnú pravidelnosť a symetriu, a to základy panskej empory v interiéri lode, predĺženie troch západných exteriérových prípor a vybudovanie miestnosti medzi dvoma príporami na juhu západného priečelia.

Pokiaľ ide o interpretáciu uvedených nepravidelností pôdorysu, dva základy v priestore interiéru lode sa bez výhrad interpretujú ako základy pilierov nesúcich panskú emporu (presnejšie jej drevenú konštrukciu alebo jej murovanú predprseň s jedným alebo s troma oblúkmi nesenými dvoma piliermi). Interpretácia predĺženia troch západných exteriérových prípor a s ním súvisiaceho vybudovania miestnosti na západnom priečelí kostola však nie je jednoznačná. Vzhľadom na excentrické umiestnenie tejto miestnosti a jej malé rozmery nemohlo určiť ísť o nartex, nakoľko by sotva mohol v takejto podoobe slúžiť na prípravu katechumenov a iné súvisiace funkcie. Nemohlo ísť ani o baptistérium, keďže sa neobjavili nijaké stopy po úprave krstnej nádrže a už samotné stavebné riešenie baptistéria by bolo celkom

³⁶ Ibidem, s. 117.



10.1-10.2. Varianty rekonštrukcie vzhľadu exteriéru kostola č. 10 v Mikulčiciach, bore pohľad zo severozápadu, dole pohľad z juhovýchodu. Kresba: M. Illáš.

bez analógií. Nemohlo íst' ani o hrobku, keďže neboľali objavené ani len prípadné zvyšky hrobovej úpravy tohto objektu. Miestnosť zrejme nemala samostatnú funkciu a jej význam treba hľadať v spojení s inými časťami stavby. Preto je pravdepodobné, že oba stavebné zásahy, ktoré sme identifikovali – teda empory v interieri a miestnosť v exteriéri kostola –, spolu súviseli a boli súčasťou jednej prestavby.

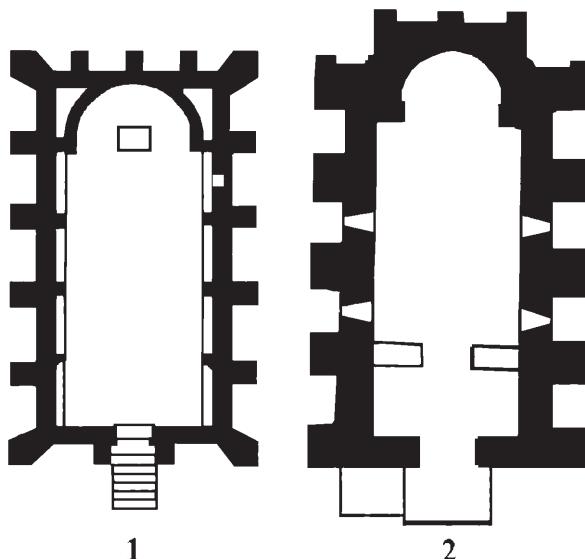
Miestnosť pristavanú na juhu západného priečelia možno teda najskôr interpretovať ako funkčnú súčasť vybudovania panskej empory. Išlo pravdepodobne o schodište vedúce na emporu, ktoré malo podobu vežovitej prístavby na západnom priečelí kostola. Predĺženie troch prípor na západe kostola súvisí teda jednak s výstavbou samotného vežovitého schodišťa a jednak s vybudovaním predsiene pred vchodom do kostola, z ktorej sa zároveň vchádzalo i do prístavby so schodišťom [Obr. 10.1-10.2].

Na základe tejto úvahy je možné rekonštruovať dve fázy stavebného vývoja kostola č. 10 [Obr. 8.2].

V prvej fáze vznikol jednoloďový kostol s exteriérovými príporami približne zhodných rozmerov. V druhej fáze boli upravené tri západné prípory tak, aby vznikla krytá predsieň a vežovité schodište vedúce na novovybudovanú emporu.

Posúdenie reálnosti týchto rekonštrukcií závisí i od porovnania kostola č. 10 s jeho prípadnými analógiami, ktoré by zároveň pomohli objasniť jeho pôvod. Pôvod kostola č. 10 sa hľadá vo všeobecnosti v juhoeurópskej architektúre, pričom sa poukazuje na časté používanie lizén a kontrafortov v severotalianskej a najmä dalmátskej architektúre. Ako príklady sa uvádzajú pôdorysy niektorých chorvátskych predrománskych a ranorománskych kostolov, avšak bez bližšej analýzy ich vzťahu ku kostolu č. 10.³⁷

³⁷ Ibidem, s. 118; ŠTEFANOVIČOVÁ 2001, c. d. (v pozn. 1), s. 402.



11.1. Mauzóleum v Marusinaci, Chorvátsko; 11.2. Mauzóleum v La Alberca, Španielsko. Repro: MOLINA GÓMEZ, J. A.: *El martyrium de la Alberca*. In: *Cuadernos de Patrimonio Histórico-Artístico de Murcia*, 21, 2004, č. 2, s. 13, 15.

Ked'že sme zistili, že tento kostol mal dve stavebné fázy, musíme si položiť i otázku, či obe stavebné fázy majú rovnaký pôvod. Odpoved' znie: s najväčšou pravdepodobnosťou nie.

Pre prvú stavebnú fazu naozaj nachádzame početné paralely – teda jednoloďové kostoly

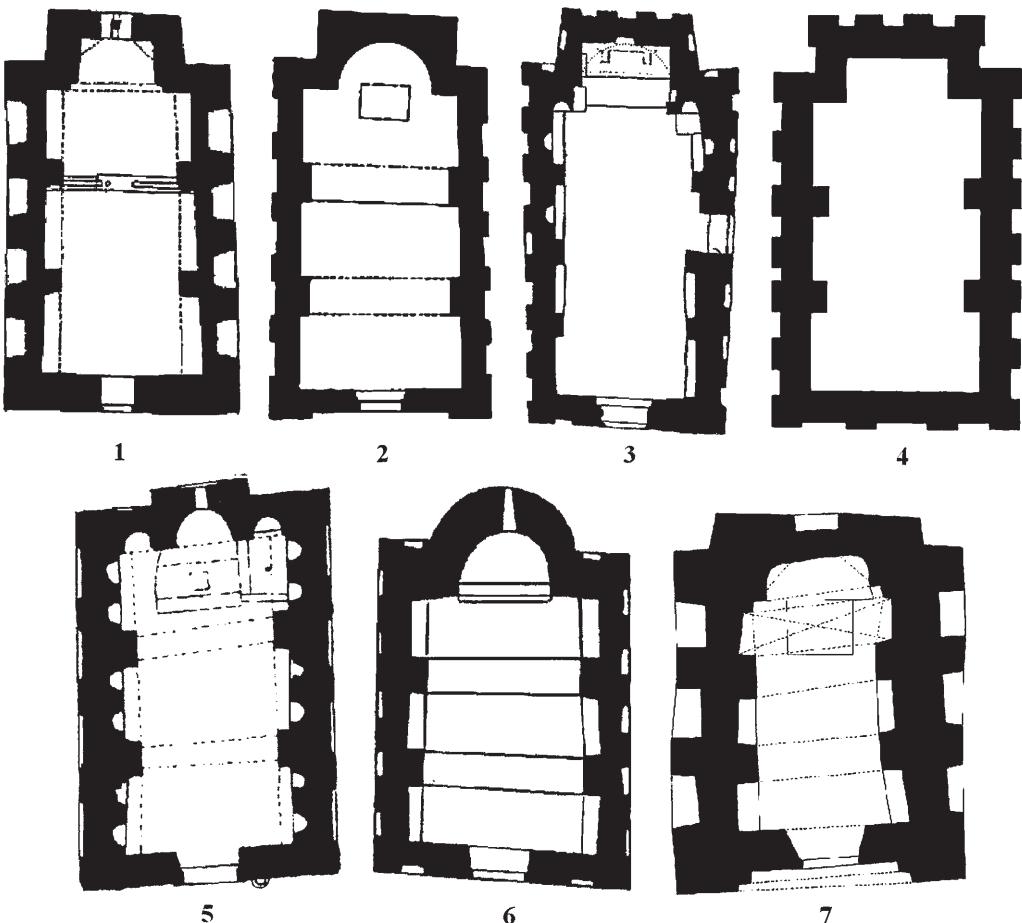
s kvadratickým knazišťom a s výraznými piliermi v exteriéri – už v neskorantickej architektúre Dalmácie (v Marusinaci, začiatok 4. stor.) [Obr. 11.1] ale napr. i Pyrenejského polostrova (La Alberca, 4. stor.) [Obr. 11.2]. Išlo však o dvojpodlažné mauzóleá, ktoré v krypte chránili ostatky svätca. Oveľa bližšie analógie nachádzame v dalmátskej a chorvátskej predrománskej a ranorománskej architektúre. Od 9. do 11. storočia boli v južnej časti Dalmácie rozšírené dva typy kostolov, ktorých usporiadanie je v princípe zhodné s usporiadaním prvej fázy kostola č. 10. Išlo o typ jednoloďového kostola s vonkajšími stenami rozčlenenými lizénami nesúcimi slepé arkády [Obr. 12]³⁸ a typ južnodalmátskeho kostola s kupolou [Obr. 13],³⁹ ktorého interiér bol zaklenutý a členený lizénami nesúcimi klenbové pásy, pričom nad stredným klenbovým poľom bola na trompoch alebo pandantívoch umiestnená vežica s kupolou. Knazište týchto typov kostolov mohlo mať polkruhový pôdorys, alebo kvadratický pôdorys s vpísanou polkruhovou apsidou, ale i prostý kvadratický pôdorys, ktorý bol zaklenutý buď valenou klenbou alebo – častejšie – konchou nesenou trompami.

V žiadnom z týchto kostolov však nenájdeme panskú emporu. Iba v jednom prípade (kostol sv. Michala v Stone, 9. – 11. stor.) [Obr. 14] sa uvažuje o existencii vežovitej prístavby, ktorá mala slúžiť ako westwerk a mala byť dokladom vplyvu karolínskej,

³⁸ Príklady typu dalmátskeho jednoloďového kostola s vonkajšími stenami rozčlenenými lizénami nesúcimi slepé arkády: 12.1. Tzv. Sigurata, Dubrovnik, 2. fáza, 9. stor. Pozri REGAN, K. – NADILO, B.: Ranoromaničke sakralne građevine dubrovačkog područja (I.). In: *Građevinar*, 58, 2006, č. 2, s. 151; 12.2. Kostol sv. Benedikta, Split, 9. – 11. stor. Pozri REGAN, K. – NADILO, B.: Stare crkve izvan središnje jezgre Splita (II.) i na otoku Šolti. In: *Građevinar*, 59 2007, č. 9, s. 817; 12.3. Kostol sv. Juraja, Radun, 10. – 11. stor. Pozri REGAN, K. – NADILO, B.: Predromaničke crkve na području Kaštela. In: *Građevinar*, 60, 2008, č. 2, s. 162; 12.4. Kostol Panny Márie, Čiovo, 11. stor. Pozri REGAN, K. – NADILO, B.: Ranokrčanske i predromaničke crkve Trogira i Čiova. In: *Građevinar*, 60, 2008, č. 3, s. 263; 12.5. Kostol sv. Jána, Podaca, koniec 11. stor. Pozri REGAN, K. – NADILO, B.: Stare crkve na obalnom pojasu od Cetine do ušča Neretve. In: *Građevinar*, 58, 2006, č. 12, s. 1041; 12.6. Kostol sv. Juraja, Nerežišće, Brač, 11. stor. Pozri REGAN, K. – NADILO, B.: Predromaničke crkve središnjega i zapadnoga dijela otoka Brača. In: *Građevinar*, 59, 2007, č. 5, s. 441; 12.7. Kostol sv. Lukáša, Lastovo, 11. stor. Pozri REGAN, K. – NADILO, B.: Predromaničke

crkve na dijelu južnodalmatinských otoka. In: *Građevinar*, 58, 2006, č. 11, s. 941.

³⁹ Príklady typu južnodalmátskeho kostola s kupolou (Chorvátsko, Čierna Hora): 13.1. Kostol sv. Barbory, Koločep, 9. – 10. stor. Pozri REGAN, K. – NADILO, B.: Ranoromaničke i predromaničke crkve na Koločepu (II.). In: *Građevinar*, 58, 2006, č. 5, s. 410; 13.2. Kostol sv. Mikuláša, Dubrovnik, 10. – 11. stor. Pozri REGAN, K. – NADILO, B.: Ranoromaničke sakralne građevine dubrovačkog područja (I.). In: *Građevinar*, 58, 2006, č. 2, s. 150; 13.3. Kostol sv. Mikuláša, Koločep, 10. – 11. stor. Pozri REGAN, K. – NADILO, B.: Ranoromaničke i predromaničke crkve na Koločepu (I.). In: *Građevinar*, 58, 2006, č. 4, s. 320; 13.4. Kostol sv. Demetria, Gabrilici, 11. stor. Pozri REGAN, K. – NADILO, B.: Ranoromaničke sakralne građevine dubrovačkog područja (I.). In: *Građevinar*, 58, 2006, č. 2, s. 147; 13.5. Kostol sv. Jána Krstiteľa, Lopud, 11. stor. Pozri REGAN, K. – NADILO, B.: Stare crkve otoka Lopuda. In: *Građevinar*, 58, 2006, č. 6, s. 496; 13.6. Kostol sv. Jána, Šipan, 11. stor. Pozri REGAN, K. – NADILO, B.: Stare crkve na otoku Šipanu. In: *Građevinar*, 58, 2006, č. 7, s. 591; 13.7.



12. Príklady typu dalmátskeho jednoloďového kostola s vonkajšími stenami rozčlenenými lizénami nesúcimi slepé arkády: 12.1. *Tzv. Sigurata, Dubrovnik, 2. fáza, 9. stor.*; 12.2. *Kostol sv. Benedikta, Split, 9. – 11. stor.*; 12.3. *Kostol sv. Juraja, Radun, 10. – 11. stor.*; 12.4. *Kostol Panny Márie, Čiovo, 11. stor.*; 12.5. *Kostol sv. Jána, Podaca, koniec 11. stor.*; 12.6. *Kostol sv. Juraja, Nerežišće, Brač, 11. stor.*; 12.7. *Kostol sv. Lukáša, Lastovo, 11. stor.* Repro: Pozri pozn. 38.

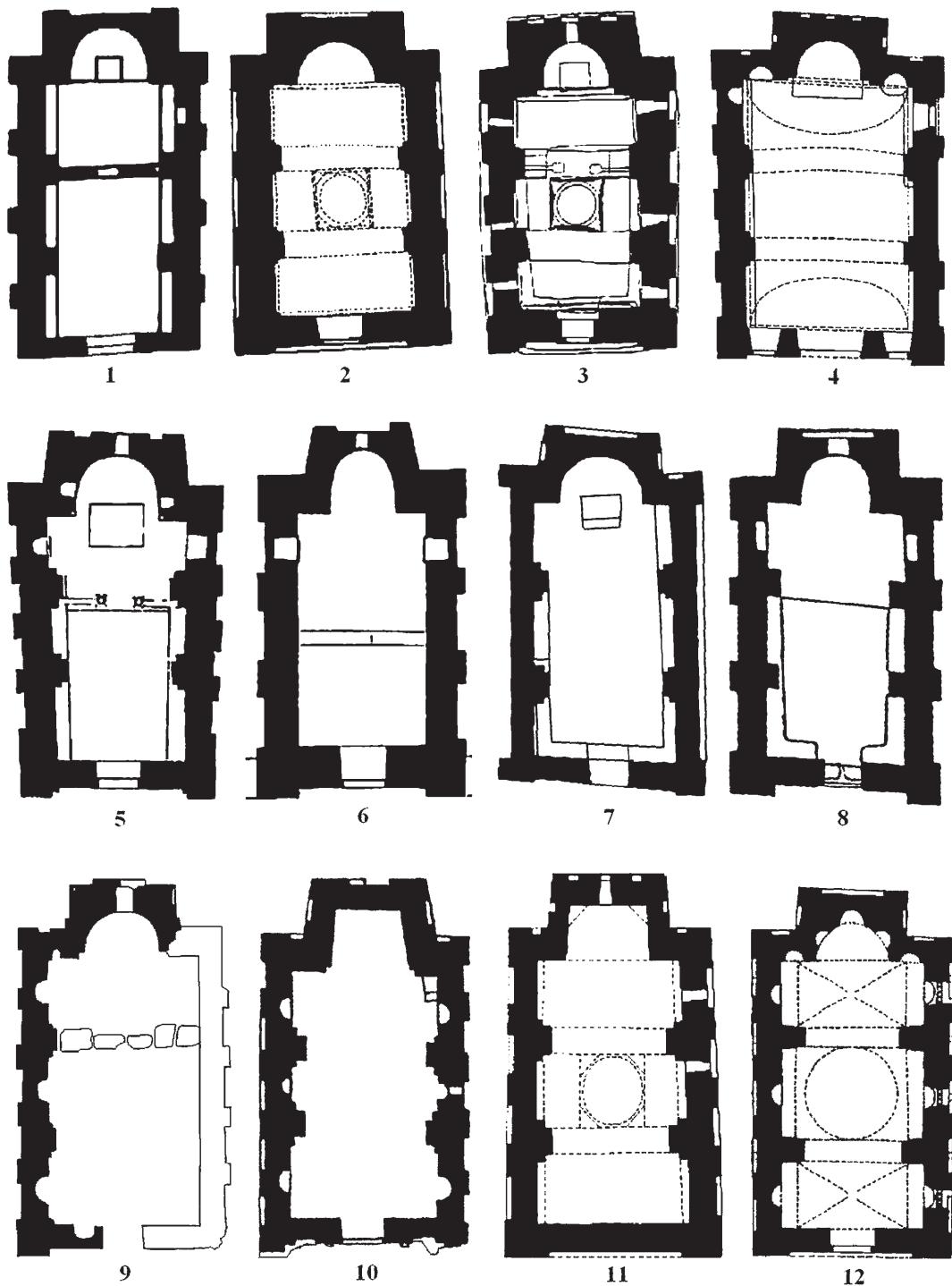
resp. otónskej architektúry, kde sa panská empora a westwerk hojne vyskytovali, na starochorvátske staviteľstvo.⁴⁰ Obdobne preto ani panskú emporu s vežovitým schodišťom, ktorá predstavuje druhú

stavebnú fazu kostola č. 10 v Mikulčiciach, nemôžeme odvodzovať od spomínaných dalmátskych typov kostolov, ale treba ju najskôr považovať za import západnej karolínskej architektúry.

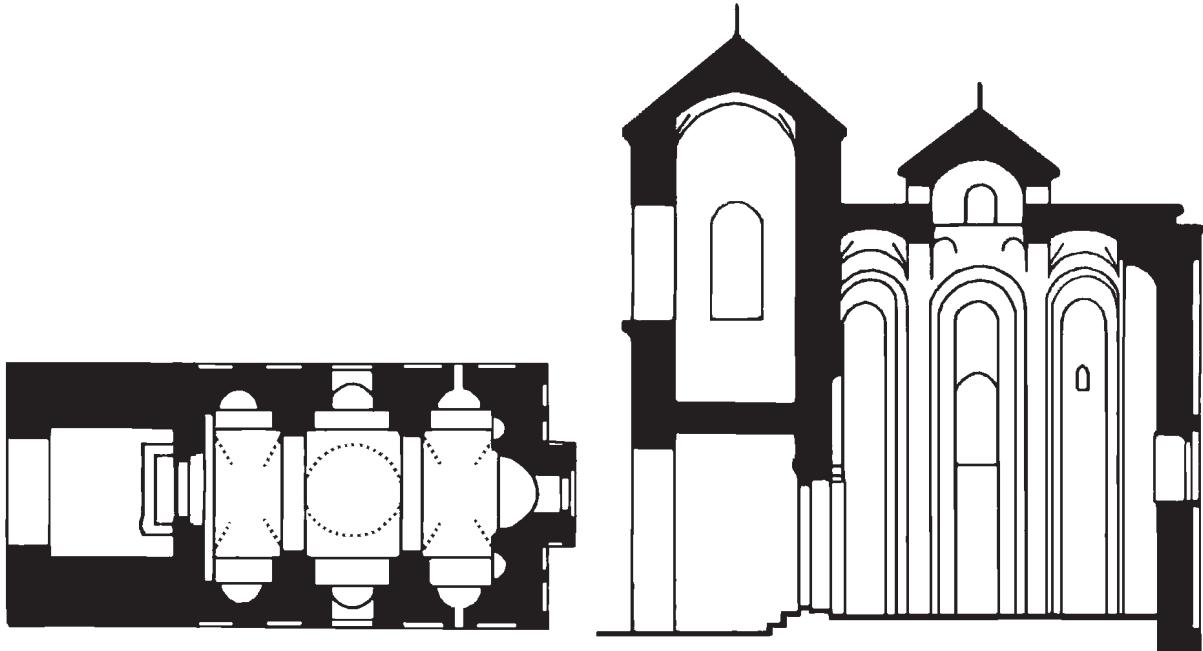
Kostol sv. Michala, Koločep, koniec 11. stor. Pozri REGAN, K. – NADILO, B.: Ranoromaničke i predromaničke crkve na Koločepu (I.). In: *Građevinar*, 58, 2006, č. 4, s. 321; 13.8. Kostol sv. Mikuláša, Lopud, 11. stor. Pozri REGAN, K. – NADILO, B.: Stare crkve otoka Lopuda. In: *Građevinar*, 58, 2006, č. 6, s. 498; 13.9. Kostol sv. Tomáša, Kutija, 11. stor. Pozri REGAN, K. – NADILO, B.: Kratak pregled starih crkava u susjednim zemljama. In: *Građevinar*, 63, 2011, č. 2, s. 203; 13.10. Kostol sv. Petra, Šipan, 11. stor. Pozri REGAN, K. – NADILO, B.: Stare crkve na otoku Šipanu. In: *Građevinar*, 58,

2006, č. 7, s. 590; 13.11. Kostol sv. Michala, Šipan, 11. stor. Pozri FISKOVIĆ, I.: Crkvica „Sigurate“ u Dubrovniku – ratom oštećeni te obnovljeni višeznačni spomenik. In: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 1996, č. 20, s. 72; 13.12. Kostol sv. Petra, Omiš – Priko, 11. stor., resp. 9. – 10. stor. Pozri REGAN, K. – NADILO, B.: Stare crkve na prostoru između rijeka Cetine i Žrnovnice. In: *Građevinar*, 59, 2007, č. 1, s. 44.

⁴⁰ REGAN, K. – NADILO, B.: Ranokrčanske i predromaničke crkve u Stonu. In: *Građevinar*, 58, 2006, č. 9, s. 764–766.



13. Príklady typu južnodalmátskeho kostola s kupolou (Chorvátsky, Čierna Hora): 13.1. Kostol sv. Barbory, Koločep, 9. – 10. stor.; 13.2. Kostol sv. Mikuláša, Dubrovnik, 10. – 11. stor.; 13.3. Kostol sv. Mikuláša, Koločep, 10. – 11. stor.; 13.4. Kostol sv. Demetria, Gabrilij, 11. stor.; 13.5. Kostol sv. Jána Krstiteľa, Lopud, 11. stor.; 13.6. Kostol sv. Jána, Šípan, 11. stor.; 13.7. Kostol sv. Michala, Koločep, koniec 11. stor.; 13.8. Kostol sv. Mikuláša, Lopud, 11. stor.; 13.9. Kostol sv. Tomáša, Kutí, 11. stor.; 13.10. Kostol sv. Petra, Šípan, 11. stor.; 13.11. Kostol sv. Michala, Šípan, 11. stor.; 13.12. Kostol sv. Petra, Omiš – Priko, 11. stor., resp. 9. – 10. stor. Repro: Pozri pozn. 39.



14. Rekonštrukcia kostola sv. Michala v Stonie z 9. – 11. stor., pri ktorom sa uvažuje o existencii vežovitej prístavby, ktorá mala slúžiť ako westwerk.
Repro: MARASOVIC, T.: Prilog kronologiji predromaničke arhitektury u Dalmaciji. In: Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 1988 – 1989, č. 12-13, s. 33.

Prekážkou pri hľadaní príbuznosti prvej stavebnej fázy kostola č. 10 so spomínanými dalmátskymi stavbami je však ich datovanie. Tie podobné dalmátske kostoly, ktoré majú kvadratické kniazište, sú datované do 11. storočia alebo najskôr do 10. – 11. storočia, v niektorých nejasne datovaných prípadoch alternatívne i do 9. – 10. storočia. V 9. storočí sa snáď až na jeden prípad [Obr. 12.1] vyskytovali len stavby s kvadratickým kniazištom s vpísanou polkruhovou apsidou, ktoré možno len t'ažko spájať s kostolom č. 10.

Ďalším závažným rozdielom je charakter prípor, resp. lizén v exteriéri. Vonkajšie steny spomínaných dalmátskych kostolov boli členené plynkými lizénami nesúcimi slepé arkády. Tieto lizény stáli na základovom sokli spoločne so základmi stien kostola. Na stenách kostola č. 10 však nachádzame výrazné kontraforty, ktoré nestáli na spoločnom základovom sokli, ale stáli na vlastných samostatných základoch.

Nepravdepodobnou sa zdá i možnosť, ktorá inak z podobnosti s niektorými dalmátskymi kostolmi vyplýva, že by kostol č. 10 niesol nad loďou vežicu s kupolou. Proporcie predpokladaného stredného

poľa klenby lode ako aj malá hrúbka múrov lode to skôr vylučujú.

Naopak, spoločným znakom dalmátskych typov kostolov a kostola č. 10. mohla byť pravdepodobne klenba s klenbovými pásmi v lodi a koncha nesená trompami v kniazišti.

I napriek týmto rozdielom sú však uvedené typy dalmátskych kostolov najbližšími analógiami prvej stavebnej fázy kostola č. 10. Vzhľadom na ich problematické datovanie by to však znamenalo, že kostol č. 10 v Mikulčiciach bol jedným z najstarších kostolov tohto typu, a to dokonca mimo územia Dalmácie. Preto nemožno túto teóriu o pôvode kostola č. 10 prijímať celkom bez pochybností.

Druhú stavebnú fázu, to znamená emporu a vežovitú prístavbu s predsieňou na západnom priečelií kostola, možno považovať za prejav vplyvu karolínskej architektúry. Kostol č. 10 ako celok je tak, podobne ako iné veľkomoravské kostoly, výsledkom syntézy v architektúre, ktorá je jedinečná pre veľkomoravské prostredie – spája v sebe vplyvy európskeho juhu a európskeho západu.

Datovanie prvej stavebnej fázy kostola č. 10 možno podobne ako pri väčšine iných veľkomoravských

kostolov, ktoré majú zrejmé vzťahy k adriatickej oblasti, predpokladat' v období vlády Rastislava, kedy možno na Veľkej Morave v súvislosti so snahou o obmedzenie vplyvu bavorskej cirkvi a o zriadenie vlastnej moravskej provincie očakávať zvýšenú aktivitu kňazov z „Vlách a Grécka“, to znamená zo

severného Talianska a byzantského pobrežia Dalmácie, ktoré sa nazývalo Gréckom,⁴¹ kde boli rozšírené kostoly podobnej dispozície. Vybudovanie empory a prestavbu západnej časti kostola možno rámcovo datovať do poslednej tretiny 9. alebo najneskôr na začiatok 10. storočia.

Adriatic Origin of Some Pre-Romanesque Churches in the Middle Danube Region

Summary

Some preromanesque churches from the 9th century in the middle Danube region probably have their origins in the architecture of the Adriatic region, namely some Great-Moravian rotundas or the church on Devín Castle.

The aim of the first part of this work is to contribute to find the origin of the basilica on Récéskút Island and identify the origin and form of the basilica on Bratislava Castle, and thereby help to specify their dating. The aim of the second part is an attempt to reconstruct the building development and design of the church No. 10 in Mikulčice and answer the question of the origin of this church.

The Basilicas in Zalavár – Récéskút and Bratislava

The basilica on Bratislava Castle (Slovakia) and the basilica on Récéskút Island near Zalavár – Vársziget (also Blatnograd, Mosapurc; Hungary) have several common features. The basilica on Récéskút Island [Fig. 1] is a three-apsed three-aisled building with the apses inscribed in a common housing with the aisle. On the west, north and south facades there are marked buttresses standing on their own isolated basis (they are certainly not the lesenas with blind

arcades, which stand typically on a common basis with the wall). In the first building phase, the church was a hall building. There is an annex situated in the southwest of the building which served probably as a tower. The church is mostly dated from the 9th century.

The foundations of the basilica on Bratislava Castle [Fig. 2] are preserved only in the size of the southwest corner with the adjacent wall sections with two exterior and interior buttresses and the foundations of six pillars. The plan of basilica is symmetrically skewed in the west – east axis. The southwest section of the foundation is covered by foundations of a younger building interpreted as a tower dated from the 10th century. The church is dated from the middle up to the last third of the 9th century.

The origin of the churches on Récéskút Island and Bratislava Castle was connected with the Disentis-Chur-type basilicas in northern Italy (Aquileia and Grado Patriarchate). These basilicas are missing the essential feature of the Récéskút church – the apses inscribed in a common housing with the aisle. The church on Récéskút Island has the most consistent features with the Istrian basilicas with the inscribed apses dated mainly from the 7th to the 9th century, especially St. Gervasius Church (7th – 8th century) in Bale – Pižanovac, St. Stephen Church (7th – 8th century) in Peroj and St. Sophia Church (8th century)

⁴¹ MĚŘÍNSKÝ 2006, c. d. (v pozn. 28), s. 452.

in Dvigrad with the tower erected on the south in the 9th century.

The basilica on Récéskút Island and also the basilica on Bratislava Castle, provided that it is related to the basilica on Récéskút Island, have probably their origins in Istria (i.e. in the realm of the Patriarchate of Aquileia) what allows to reconstruct their form [Figs. 5-6], including the tower on the southwest corner. The tower at the basilica in Bratislava was therefore probably the church belfry.

These basilicas originated probably at the time when the fort on Vársziget Island and the seat on Récéskút Island still served their function, it means during the reign of Pribina and Kocel' about in the years 840 – 875, not later than 900 when the area was conquered by Hungarians, and during the reign of Rastislav and Svatopluk in Great Moravia about in the years 850 – 880 in relation with limiting the influence of the Bavarian Church and the establishment of the Moravian-Pannonian province, which is accompanied by intensive communication on the route Moravia – Blatnograd – Venice – Rome. It is possible that the basilica on Bratislava Castle could be one of the episcopal churches for one of the bishops ordained in Great Moravia in 899.

We may make a conclusion that the basilica on Bratislava Castle was built after the fashion of the basilica on Récéskút Island, both of which were inspired by the Istrian-basilica type with inscribed apses and their construction, and their earliest possible reconstruction can be dated back to the second half of the 9th century or the last third of the 9th century. They are connected with efforts to the establishment of the own Great Moravian ecclesiastical province, or with the Byzantine mission to Great Moravia and Pribina's/Kocel's principality in Lower Pannonia, and as for the basilica in Bratislava also with the establishment of four Great Moravian dioceses in 899.

The Church No. 10 in Mikulčice

The church No. 10 is located south-west to the fort Valy in Mikulčice. It is generally dated to the 9th century.

The foundations of the church are mostly preserved only as the secondary filled negatives of the masonry [Fig. 8.1]. It was a one-nave church with a square presbytery with a rectangular footprint. The

exterior of the nave and the presbytery was regularly divided by the significant buttresses. This regularity is broken on the west facade by the three longer buttresses and a closed irregular rectangular space. There are probably remnants of the two bases of interior buttresses inside the nave right opposite the exterior buttresses. Together four interior buttresses can be assumed. There are two separate foundations of a rectangular footprint inside the nave which do not respect the rhythm of the exterior or interior buttresses.

The exterior buttresses were very significant and did not have the form of lesenas. Certainly, they were not only a non-functional aesthetic accessory but had a static function to counteract the eccentric force of the walls of the church, which was probably caused by the weight of the vault in the nave. It is therefore possible to assume the presence of the arch bands mounted on the interior buttresses.

The three buttresses on the exterior walls of the presbytery indicate the necessity for effective static security of the presbytery walls against the forces facing all three walls of the presbytery. The presbytery therefore was probably vaulted with the conch situated on the tromps or pendentives.

The church can be reconstructed as a building with simple buttresses in the exterior, with the interior buttresses carrying the arch bands in the nave vaulted with barrel vault, and in the presbytery with the conch carried by the tromps [Figs. 9.2, 10.1].

More than one construction phase of the church can be assumed. Some parts of the ground-plan, which distort the original regularity and symmetry, might be the result of rebuilding of the church, namely the foundations of the tribune pillars in the interior of the nave, the three longer western exterior buttresses and the room in the south of the western facade.

The two isolated foundations in the interior space of the nave are without reservations interpreted as the basis for pillars bearing the tribune. The interpretation of the three longer western exterior buttresses and the room on the west facade of the church is not clear. The room seems to not have an autonomous function. It is likely that the tribune in the interior and the room in the exterior of the church were the parts of one rebuilding phase and the room in the south of the western facade can

be interpreted as a part of building the tribune. It was probably a staircase leading to the tribune in a form of the tower-like extension. The extension of the three buttresses on the west of the church is connected with the construction of the tower-like staircase and with building a hall in front of the church [Figs. 10.1-10.2]. The church had thus two construction phases.

The origin of the church No. 10 is sought in north-Italian and especially in the Dalmatian architecture. In southern Dalmatia there have been extended two types of churches from the 9th to the 11th century with arrangement identical in principle to the first phase of the church No. 10. It was the type of a one-nave church with external walls divided by lesenas carrying blind arcades [Fig. 12] and the type of south-Dalmatian church with a cupola [Fig. 13] with a vaulted interior divided by lesenas carrying arch bands and with a small tower with a cupola situated above the middle vault field. These types of Dalmatian churches differs from the church No. 10 in the lesenas with blind arcades, in the footprint of the presbytery, in dating mostly to the 10th–11th century and in the absence of the tribune. Despite these differences, these types of Dalmatian churches are the closest analogies for the first construction phase of the church No. 10.

Only in one case of these Dalmatian churches the tower extension is assumed which should serve as a westwork and should be a proof of influence of Carolingian, respectively Ottonian architecture on old Croatian architecture. Therefore, neither the tribune with the tower-like staircase which represents the second construction phase of the church No. 10 in Mikulčice can be derived from the Dalmatian church types, but must be regarded as an import of Western Carolingian architecture.

The church No. 10, similarly to the other Great Moravian churches, is a result of the synthesis in architecture that is unique for the Great Moravian environment – it combines the impacts of European South and European West.

Dating the first construction phase of the church No. 10 can be expected during the reign of Rastislav, and probably in the years 850 – 870, when it is possible to expect an increased activity of the priests from „Welsch and Greece“, i.e. from northern Italy and the Byzantine Dalmatian coast called „Greece“, in Great Moravia in connection with efforts to reduce the impact of the Bavarian Church and with the establishment of the own Moravian province. Building the tribune and reconstruction of the western part of the church may be generally dated back to the last third of the 9th century or at latest the early 10th century.

English translation by M. Jánošík

Kresby cremonských maliarov v zbierke Slovenskej národnej galérie

Milan TOGNER

Veľkoryso koncipovaná výstava *Kresby z Cremony 1500 – 1580* (september – november 1995)¹ prezentovala prvý raz odbornej aj širšej verejnosti mimoriadny súbor kresieb z tzv. teplického albumu, teda albumu z niekdajšieho majetku rodiny Clary-Aldringen, uloženého v zbierkach Regionálneho múzea v severočeských Tepliciach. Teplický súbor pôvodne pozostával z dvoch albumov obsahujúcich po sto listoch – jeden z albumov sa zachoval v knižnici teplického zámku a teda v zbierkach Regionálneho múzea v pôvodnej celistvosti, druhý – príznačne pre povojnové obdobie po roku 1945 – sa stratil (presnejšie bol odcudzený). V priebehu nasledujúcich rokov sa časť strateného albumu vo forme jednotlivých listov dostala do nákupných komisií Národnej galérie v Prahe (ďalej NG) a v troch etapách boli jednotlivé listy s kresbami vykúpené. V roku 1955 zakúpila NG prvých 6 kresieb, v nasledujúcom roku už 16 a ďalších 16 kresieb získala až v roku 1987.² U všetkých týchto kresieb môžeme s istotou predpokladat³, že

pôvodne boli súčasťou strateného albumu zbierky Clary-Aldringen. Zmienená výstava prezentovala časť kresieb pôvodného, zachovaného albumu a súbor kresieb, získaných formou nákupu z majetku NG, obohatený o výpožičky zo svetových zbierok (Louvre, Uffizi, Albertina, British Museum). O dva roky neskôr (1997 – 1998) bol súbor cremonských kresieb predstavený na ďalšej výstave, tentoraz v Cremoni,³ a následne sa jednotlivým kresbám a celému súboru dostalo značnej pozornosti v rade recenzií, čiastkových štúdií a článkov.⁴

Hlavná a najväčšia časť vystavených kresieb, prezentovaných na oboch uvedených výstavách, pochádzala teda z niekdajších dvoch albumov z majetku rodiny Clary-Aldringen a pôvodne uložených na zámku v Tepliciach. Oba albumy boli súčasťou vojnovej koristi, ktorú získal spolu s ďalšími obrazmi a cennosťami, predovšetkým z bohatej knižnice mantovských vojvodov, cisársky generál Johann von Aldringen (1588 – 1634) pri dobytí Mantovy v roku

¹ BORA, G. – ZLATOHLÁVEK, M.: *Kresby z Cremony 1500 – 1580. Umění renesance a manýrismu v lombardském městě.* [Kat. výst.] Národní galerie v Praze. Praha 1995 (tiež v anglickej verzii).

² Údaje o nákupoch kresieb vyplývajú z citovaného katalógu (v pozn. 1). Nie je vylúčené, že zakúpených kresieb bolo viac.

³ BORA, G. – ZLATOHLÁVEK, M.: *I segni dell'arte. Il cinquecento da Praga a Cremona.* [Kat. výst.] Cremona, Museo Civico Ala Ponzone, 1997 – 1998. Milano 1997.

⁴ BOBER, J.: I segni dell'arte. Il cinquecento da Praga a Cremona [rec.] In: *The Burlington Magazine*, 140, 1998, s. 288-290; ZLATOHLÁVEK, M.: Antonio Maria Viani, seine Schulung und Reife in München. In: *Salzburger Barockberichte*, 20-21, 1998, s. 1-12; WARD NEILSON, N.: I segni dell'arte. Il cinquecento da Praga a Cremona [rec.] In: *Master Drawings*, 37, 1999, s. 189-192; TANZI, M.: *Disegni cremonesi del cinquecento.* [Kat. výst.] Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Firenze 1999; BORA, G.: La Collezione Clary-Aldringen. Integrazioni e aggiunte. In: BALZARINI, M. G. – CASSANELLI, R. (ed.): *Fare storia dell'arte. Studi offerti a Liana Castelfranchi.* Milano 2000, s. 115-126; KAZLEPKA, Z. – ZLATOHLÁVEK, M.: *Múza pod nebesy – A Muse under Heaven.* [Kat. výst.] Moravská galerie v Brně. Brno 2009, č. kat. 16, 18, 20-23, 24-26, 27-50.



1. Camillo Boccaccino: Agónia v Getsemanskej záhrade, okolo 1540. Bratislava, Slovenská národná galéria. Foto: M. Togner.



2. Camillo Boccaccino: Postava bojovníka so štítom – verso, okolo 1540. Bratislava, Slovenská národná galéria. Foto: M. Togner.

1630.⁵ Predchádzajúce osudy obidvoch albumov, a teda zbierky kresieb, nie je sú celkom jasné – mohlo ísť o súčasť knižnice mantovských vojvodov, skôr ale o zbierku pôvodom cremonského maliara Antonia Maria Vianiho (1555/1560 – 1630). Viani v službách mantovských vojvodov pôsobil až do svojej smrti ako *prefetto delle fabbriche* a svojím kresliarskym dielom bol v oboch albumoch bohatou zastúpený.

⁵ Osudy zbierky sú detailne popísané v štúdiu ZLATOHLÁVEK, M.: *La collezione Clary-Aldringen ricomposta: i disegni*. In: BORA – ZLATOHLÁVEK 1997, c. d. (v pozn. 3), s. 3-9.

⁶ Nie je bez zaujímavosti, že hlavná časť nákupov pre bratislavskú SNG bola realizovaná v rovnakých obchodoch

V rovnakej dobe, kedy pražská NG získala do svojich zbierok fragmentárnu časť strateného albumu teplickej zbierky, začína formou nákupov, predovšetkým v pražských obchodoch so starožitnosťami budovať zbierku starej talianskej kresby Slovenskej národnej galérie v Bratislave (ďalej SNG) Dr. Karol Vaculík.⁶ Z kresieb, evidentne súvisiacich s cremonským prostredím, to bolo v roku 1956 10

so starožitnosťami ako pre pražskú NG. Boli to pražské obchody Mikuláša Lehmana, pôvodne Salónu Mikuláša Lehmana, s takmer storočnou tradíciou a obchod Heřmana Štěpánka. V uvažovanej dobe existovala možnosť nákupov iba v rámci Československej republiky, napokon rovnako ako v nasledujúcich rokoch.



3. Giulio Campi: Štúdia sediacého muža, okolo 1545. Bratislava, Slovenská národná galéria. Foto: M. Togner.



4. Giulio Campi: Štúdia postavy starého muža – verso, okolo 1545. Bratislava, Slovenská národná galéria. Foto: M. Togner.

listov, o rok neskôr 7 listov a zrejme posledný list bol zakúpený ešte v roku 1972. U všetkých takto nakúpených kresieb môžeme viac ako reálne predpokladať, že pôvodne boli súčasťou strateného tzv. teplického albumu. Bratislavská zbierka zostávala viac-menej bokom odborného záujmu a k detailnejšiemu prieskumu dochádza až v poslednej dobe v súvislosti s reštaurovaním niekoľkých listov.

Zbierka starej talianskej kresby SNG dnes obsahuje 69 listov provenienčne zahrnujúcich benátsku, lombardskú, bolonskú, florentskú a rímsku kresliarsku produkciu 16. – 18. storočia. Cremonské kresby

tu zaujímajú významnú časť predovšetkým vďaka nespornej kvalite a možnosti presnej identifikácie.

Casovo najstaršou kresbou cremonského súboru v zbierke SNG je rozmerom nie veľké *primo pensiero* Camilla Boccaccina (1504/1605, Cremona – 1546, Cremona) *Agónia v Getsemanskej záhrade* (Luk. 22.39-46) [Obr. 1].⁷ Rozmerom drobná kresba s motívom kľačiaceho Krista podopieraného anjelom je realizovaná uvoľneným rukopisom s výraznou obrysou líniou a radom razantných škrtov vnútornej modelácie. Podobne kresba versa, predstavujúca postavu zrejme bojovníka [Obr. 2], má niekoľkokrát

⁷ Rudka na bielom (sivom) papieri, 141 × 90 mm, neznačené, v hornej časti listu vpravo znečistené vlhkostou. Verso:

Postava bojovníka so štítom, rudka. SNG Bratislava, inv. č. K 1457/a, b.



5. Bernardino Gatti: Štúdia postáv dvoch apoštolov, 1573 – 1575. Bratislava, Slovenská národná galéria. Foto: M. Togner.



6. Bernardino Campi: Sv. Krištof s Ježiškom, okolo 1570. Bratislava, Slovenská národná galéria. Foto: M. Togner.

opakovanú obrysovú líniu, vytváranú drobnými oblúčikmi a vnútorná modelácia je naznačená jemným šrafováním. Najmä kresba recta, len niekoľkými razantne vedenými čiarami presne postihujúcimi figurálnu skupinu, prezrádza ruku skúseného kresliara a orientuje list do severotalianskeho, predovšetkým cremonského prostredia prvej polovice cinquecenta. Uvoľneným prednesom a absenciou detailov sa bratislavská kresba jednoznačne hlási k podobne stvárnenému, neveľmi rozsiahlemu kresliarskemu dielu cremonského Camilla Boccacciniho. Analógie postavy bojovníka na verze listu nájdeme v jeho kresliarskom diele v niekoľkých kresbách z parízskeho Louvre,

realizovaných rovnakou technikou (inv. č. 10281, 5930BIS, 5930TER ad.), ale celkom preukaznou sa stáva kresba z pražskej NG, predstavujúca zrejme Herkulesa.⁸ Budovanie základnej obrysovej čiary a oblúčiky vnútornej modelácie sú u bratislavskej a pražskej kresby takmer zhodné. Viacero analógií nachádzame tiež k motívu *Agónia v Getsemanskej záhrade*. V závere tridsiatych a na počiatku štyridsiatych rokov cinquecenta realizoval Boccaccino návrhy časti výzdoby cremonského kostola S. Sigismondo, okrem iného aj zobrazenia *Nástrojov Kristovho umučenia*. Zrejme práve k týmto štúdiám, kresleným uvoľneným rukopisom a skôr v náznaku, pri výraznom

⁸ BORA – ZLATOHLÁVEK 1995, c. d. (v pozn. 1), č. kat. 10, s. 52. Bratislavská kresba bola zakúpená v Prahe v roku

1956, rovnako ako pražská kresba Camilla Boccacciniho (NG Praha, inv. č. K 31818).



7. Antonio Campi (?): Štúdia rúk, nôh, dievčenskej a mužskej tváre, drapérie a ryby, 60. – 70. roky 16. storočia. Bratislava, Slovenská národná galéria. Foto: M. Togner.

akcentovaní dramaticnosti scény, sa pripája recto bratislavskej kresby.⁹ V roku 1541, pri príležitosti slávostného vjazdu cisára Karola V. do Cremony, realizuje Boccaccino návrhy dekorácií s alegorickými námetmi a s radom postáv bojovníkov. Podobne, ako u pražskej kresby Herkulesa, súvisí s touto akciou tiež bratislavská kresba versa, zachycujúca azda antického bojovníka v akte so štítom. Obidve bratislavské kresby (r+v), patria jednoznačne do kresliarskeho *oeuvre* cremonskej maliara Camilla Boccacciniho s možnosťou relatívne presného datovania vzniku v období okolo roku 1540.

Zhruba z rovnakej doby pochádza ďalšia bratislavská kresba, *Štúdia sediaceho muža* [Obr. 3], ktorú pripisujem jednému z protagonistov cremonskej maľby cinquecenta, Giuliovi Campimu (1502?, Cremona – 1572, Cremona).¹⁰

Úsporná, so suverénnou presnosťou vedená čiara perom, vymedzujúca tak základný obrys, ako aj v niekoľkých dotoykoch vnútornej modelácie drapériu postavy, dopĺňuje razantné šrafovanie, naznačujúce svetelné pomery. Tak možno charakterizovať kresbu *Štúdia sediaceho muža* aj verso so *Štúdiou postavy starého muža* [Obr. 4], ktoré sa v svojom kresbovom



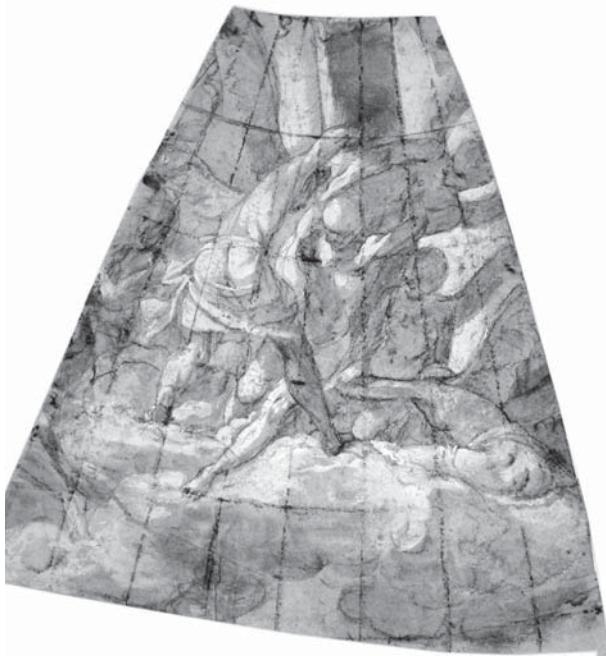
8. Antonio Maria Viani: Kristus sudca, 1602 – 1603. Bratislava, Slovenská národná galéria. Foto: M. Togner.

spracovaní takmer jednoznačne prihlasuje k tvorbe cremonskej školy rodiny Campiovcov, v našom prípade predovšetkým k tvorbe Giulia Campiho. Pre komparáciu poskytuje pomerne bohatý porovnávací materiál súbor Giuliových kresieb v pražskej NG a tiež kresby z viacerých svetových zbierok. Okrem pražských príkladov uvádzam značne príbuznú *Postavu sediaceho muža* z parížskeho Louvre, kde sa objavuje aj zhodné, mierne nelogické zakončenie

⁹ BORA, G.: *I Campi. Cultura artistica cremonese del cinquecento*. Milano 1985, č. kat. 2.5.10.

¹⁰ Pero v tmavohnedom tóne na bielom papieri, 223 × 149 mm, neznačené. Verso: *Štúdia postavy starého muža*, pero v tmavohnedom tóne. V ľavom hornom rohu zberateľská značka

čiernom pečiatkou: FD. SNG Bratislava, inv. č. K 7397. Do zbierky SNG zakúpené v roku 1972. Zberateľská značka odkazuje k povojunej zbierke Františka Dvořáka v Prahe. Kresba bola vystavená v roku 1991 v Bratislave. – *Európske umenie v zbierkach SNG*. [Kat. výst.] Bratislava 1991, č. kat. 277 („Taliansky autor z prvej polovice 16. storočia“).



9. Antonio Maria Viani: *Anjeli Posledného súdu*, 1602 – 1603.
Bratislava, Slovenská národná galéria. Foto: M. Togner.



10. Antonio Maria Viani: *Epizóda Posledného súdu I.*, 1602 – 1603.
Bratislava, Slovenská národná galéria. Foto: M. Togner.

pravej ruky sediaceho muža (inv. č. 5662, čiastočne tiež 8718.2) alebo viac figurálne a mierne neskoršie *Snímanie z kríža* z viedenskej Albertiny (inv. č. 2022). Predbežne môžeme obidve bratislavské kresby (r+v) spojiť s realizovaným christologickým cyklom cremonského kostola sv. Margaréty, dokončeným Giuliom v roku 1547, ako predbežné a prípravné štúdie figurálnych typov. Tento predpoklad umožňuje kresby časovo zaradiť do obdobia okolo polovice štyridsiatich rokov cinquecenta.

O tri desaťročia neskôršia je ďalšia, nepochybne cremonska kresba, *Štúdia postáv dvoch apoštолов* [Obr. 5], ktorú môžeme bezpečne spojiť s autorstvom Bernardina Gattihho, zv. Sojaro (1496, Pavia – 1576, Cremona).¹¹

V zbierke SNG bola nesporné kvalitná a kresliarsky bezprostredná štúdia doposiaľ vedená ako *Štúdia mužských postáv s drapériou* a jej autorstvo pripísané „Talianskemu majstrovi 17. storočia“. V rokoch 2007 – 2009 bola kresba reštaurovaná a autorka reštau-

rátorského zásahu Jarmila Tarajčáková-Dóriová vo svojej nepublikovanej doktorskej práci (2010) čiastočne akceptovala starý prípis na verze listu, kresbu však označila ako kopiu podľa detailu dvoch figúr apoštolov z monumentálnej kompozície Bernardina Gattihho *Nanebovzatia P. Márie* z hlavného oltára dómu v Cremone [Obr. 22]. Charakteristické budovanie objemov mužských postáv, ich typológia a spracovanie drapérií neprispôsťa, ako sa domnievam, žiadnu pochybnosť o autentickosti bratislavskej kresby, ktorá je nepochybne pôvodným dielom Bernardina Gattihho. Pre komparáciu môžeme použiť dokonca niekoľko kresieb v zásade rovnakého charakteru – predovšetkým je to *Štúdia postavy apoštola* zo Gettyho zbierky v Malibu¹² alebo *Štúdia postavy apoštola* zo zbierky talianskych kresieb londýnskeho British Museum.¹³ Nemenej značné analógie vykazuje *Skupina apoštolov z Nanebovzatia P. Márie* z florentského Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi.¹⁴ Kresby, napriek zme-

¹¹ Kresba čiernom kriedou (uhľom) na bielom papieri, 278 × 184 mm. Celá plocha recta pokrytá kvadratúrou 4 × 4 cm. Na verze dole tmavohnedým perom: *Bernardo Gatto*. SNG Bratislava, inv. č. K 1485.

¹² GOLDNER, G. R.: *European Drawings 1. Catalogue of the Collections J. Paul Getty Museum*. Malibu (Calif.) 1988, s. 48, č. kat. 14.

¹³ POPHAM, A. E.: *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*. London 1967, katalóg, s. 23, č. kat. 34, obr. 27.

¹⁴ Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. č. 2101F.



11. Antonio Maria Viani: Pád zavřenutých I., 1602 – 1603. Bratislava, Slovenská národná galéria. Foto: M. Togner.



12. Antonio Maria Viani: Epizóda Posledného súdu II., 1602 – 1603. Bratislava, Slovenská národná galéria. Foto: M. Togner.

nenej technike (vo všetkých prípadoch ide o kresby perom doplnené lavírovaním), vykazujú nielen celkom zhodný kresbový charakter, ale riešia rovnaký motív – skupinu apoštolov zo spodnej časti výjavu *Nanebovzatia P. Márie*. V príkladoch pre komparáciu ide o kresby zo šestdesiatych a čiastočne z počiatku sedemdesiatych rokov cinquecenta, ktoré sú prípravnými štúdiami pre výzdobu kupoly kostola S. Maria della Steccata v Parme, realizovanú v uvedených rokoch. V roku 1573 odchádza Gatti do Cremony, kde je poverený vytvorením monumentálneho obrazu *Nanebovzatia P. Márie* so značne širokým komparzom sprivedodných postáv pre tunajší dóm a bratislavskú kresbu môžeme považovať za prípravnú štúdiu pre riešenie ľavej spodnej časti kompozície, pre dvojicu apoštolov sledujúcich zázračný dej. Napokon, tento predpoklad výrazne podporuje kvadratúra, pokrývajúca bratislavskú kresbu, ako príprava pre prenesenie motívov na realizačný kartón, ale predovšetkým ďalší drobný súbor štyroch kresieb, vytvorených pre rov-

nakú príležitost.¹⁵ Pre Gattihho neskorú tvorbu je charakteristické používanie pomerne širokej, mäkkej čiary v šrafúre pri práci s čierou kriedou, v zásade zodpovedajúcej uvedeným kresbám. Cremonské *Nanebovzatie*, ktoré je záverečným Gattihho dielom, zostało nedokončené, maliar umiera vo februári 1576.¹⁶ Krátko pred smrťou, okolo a pred rokom 1575, ešte vytvoril variant *Nanebovzatia* vo forme závesného obrazu podstatne menšieho formátu (dnes Collezione Cavalcabó v Cremone) a aj v tejto, menej náročnej kompozícii, použil pre ľavú stranu výjavu rovnakú dvojicu apoštolov zachytenú na bratislavskej kresbe. Datovanie vzniku našej kresby môžeme reálne vymedziť rokmi 1573 – 1575.

S dnes strateným albumom zbierky Clary-Aldringen veľmi pravdepodobne súvisela kresba *Sv. Krištofa s Ježiškom* [Obr. 6], ktorú pripisujem ruke nasledovníka veľkej osobnosti parmskej maľby Girolamovi Francesco Maria Mazzolovi, zv. Il Parmigianino (1503, Parma – 1540, Casalmaggiore).¹⁷

¹⁵ DI GIAMPAOLO, M.: Bernardino Gatti: quattro disegni per l'Assunta del Duomo di Cremona. In: *Antichità Viva*, 15, 1976, č. 2, s. 20-21.

¹⁶ Obraz bol dokončený v decembri 1576 Girolamom Valle a Antoniom Campim.

¹⁷ Kresba perom v tmavohnedom téne, lavírované svetlo hnedou na bielom papieri, 189 × 118 mm, neznačené. Papier kresby silne poškodený pri okrajoch (zrejme lepidlom), skosené rohy listu a v spodnej časti odtrhnutá časť papiera. Na verze prípis tužkou: *Parmigianino* (charakter písma 20. storočia). SNG Bratislava, inv. č. K 1454. Do zbierky SNG zakúpené v roku 1956 od fy. Heřman Štěpánek, Praha II, Lazarská 6 (24. Nákupná komisia, 12. 6. 1956).



13. Antonio Maria Viani: Pád zavrhnutých II., 1602 – 1603. Bratislava, Slovenská národná galéria. Foto: M. Togner.



14. Antonio Maria Viani: Skupina zavrhnutých briešnikov I., 1602 – 1603. Bratislava, Slovenská národná galéria. Foto: M. Togner.

Starší návrh atribúcie prípisom na verze Parmigianinovi môžeme akceptovať len čiastočne. V úspornej, ale veľmi presne vedenej obrysovej línií, vo fyziognómii svätca a v charakteristickom figurálnom kánone je parmigianinovský vplyv celkom evidentný, ale ide len o výrazné ovplyvnenie autora našej kresby parmským majstrom. Ž hľadisku typológie nájdeme rad analógií v Parmigianinovom značne rozsiahлом kresliarskom diele. Fyziognómia a typ svätca zodpovedá v zásade napr. kresbám z British Museum (inv. č. 1905-11-10-12 alebo 1952-1-21-66), rovnako ako typológia diet'at'a – Ježiška (inv. č. 1905-11-10-37). Aj pre figurálny kánon nájdeme analógie v Parmigianinovom kresliarskom diele – napr. v postave *Sv. Antona (Diogena?)* z Galleria Nazionale v Parme (inv. č. 510/24), prípadne z rovnakej zbierky v postave *Sv. Hieronyma* (inv. č. 510/8). Napokon, proporčná schéma našej kresby plne zodpovedá známej proporčnej schéme mužskej postavy, zachovanej na Parmigianinovej kresbe tiež z parmskej Galleria Nazionale (inv. č. 510/4).¹⁸ Popri množstve nesporných zhôd s Parmigianinovou

tvorbou sa tu objavuje tiež rad rozdielov, ktoré vylučujú možnosť pripísania autorstva. Predovšetkým je to dôsledná absencia šrafovania, veľmi ľahká, miestami až nezreteľná obrysová línia a dotváranie objemov lavírovanou tintou, teda detaily, s ktorými sa u Parmigianina takmer nestretávame. Naopak, práve tento spôsob kresliarskeho stvárnenia je typický pre ďalšieho maliara pochádzajúceho a pôsobiaceho v Cremone, pre Bernardina Campiho (1522, Cremona – 1591, Reggio Emilia). Atribučnú istotu a možnosť pripísania kresby Bernardinovi (napriek zhodnému menu zrejme s širšou rodinou cremonských Campiov nesúvisí) získame po komparácii bratislavskej kresby najmenej s dvoma listami z viedenskej Albertiny (*Kristus medzi doktormi*, inv. č. 2505, a predovšetkým *Vjazd Krista do Jeruzalema*, inv. č. 42134). Práve druhá kresba slúžila ako návrh pre fresku v chóre cremonského dómu, ktorú Bernardino realizoval v roku 1573. Domnievam sa, že datovanie do sedemdesiatych rokov cinquecenta môžeme priznať aj bratislavskej kresbe a považovať ju za autentické dielo Bernardina Campiho.¹⁹ Skutoč-

¹⁸ Väčšina zmieňovaných kresieb je detailne popísaná v *Parmigianino und der europäische Manierismus*. [Kat. výst.] Ed. S. FERINO-PAGDEN – L. FORNARI SCHIANCHI. Kunsthistorisches Museum Wien. Milano 2003.

¹⁹ G. Bora v katalógu výstavy BORA – ZLATOHLÁVEK 1997, c. d. (cit v pozn. 3), s. 336-351.



15. Antonio Maria Viani: Skupina zavrhnutých briešnikov II., 1602 – 1603. Bratislava, Slovenská národná galéria. Foto: M. Togner.



16. Antonio Maria Viani: Svätci a spravodliví I., 1602 – 1603. Bratislava, Slovenská národná galéria. Foto: M. Togner.

né kvality kresby sú však čiastočne handicapované zlým súčasným stavom.

Podobne do sedemdesiatych rokov radím ďalšiu kresbu [Obr. 7], o ktorej som pôvodne uvažoval ako o práci z okruhu bolonského Domenichina.²⁰ Ďaleko skôr však ide o prácu ďalšieho príslušníka maliarskej rodiny Campi, Antonia (1523, Cremona – 1587, Cremona). Charakteristický študijný list zachycuje detaily rúk a nôh v rôznych polohách spolu s chlapčenskou (?) a dievčenskou (?) tvárou.²¹ Neobvyklým prvkom je tu drobná kresba ryby, doplnená len čiastočne čitateľným textom „*Il muso aquaceto*“ („*tlama veľryby*“). Značná precíznosť prevedenia, kombinácia čiernej a bielej kriedy a jemné šrafovanie, postihujúce svetlé a do tieňa ponorené časti s dôrazom na objemovosť detailov, to všetko ukazuje na kvalitného a skúseného kresliara, orientovaného najmä na tradíciu cremonskej kresliarskej

produkcie druhej polovice cinquecenta. S takmer rovnako riešenými študijnými listami sa stretávame v kolekcii kresieb tak teplickej zbierky Clary-Aldringen, ako aj pôvodne z rovnakého zdroja pochádzajúcich kresieb v majetku NG v Prahe. Výrazné analógie spájajú bratislavskú kresbu, mimochodom realizovanú na svetlomodrom papieri, s pražskými listami (inv. č. K 57572, K 57571) alebo listami Regionálneho múzea v Tepliciach (inv. č. CA 514, CA 518).²² Rad analógií nájdeme tiež v súbore Antoniových kresieb z florentského Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi (inv. č. 13497 F, 2098 F, 13493 F ad.).²³ Pripísanie Antoniovi Campimu zatiaľ doplňujem, vzhľadom k adjustácii listu do pasparty a teda neskúmanému versu kresby, otáznikom. Bez logického vysvetlenia zostávajú aj zle čitateľné texty.

Čo do počtu jednotlivých listov kresieb je v bratislavskom súbore najvýraznejšie zastúpená kresliarska

²⁰ Prvé spracovanie bratislavského súboru starej talianskej kresby – TOGNER, M.: *Súbor talianskej kresby v zbierke SNG v Bratislave*. [s. l.] 2010 – 2011, strojopis, č. kat. 35.

²¹ Štúdia rúk, nôh, dievčenská a mužské tváre, drapérie a ryby, kresba čierrou a bielou kriedou na svetlozelenom papieri, 164 × 172 mm, neznačené, v ľavom dolnom rohu listu nečitateľný nápis: ...*piscina* (?) a ďalej *Il muso aquaceto*. List kresby adjusovaný v pasparte, verso neskúmané. Na spodnom okraji

pasparty tužkou: 196 F 987; 100.; ďalej: *Kolem 1800 a C1/2*. SNG Bratislava, inv. č. K 6836. Do zbierky SNG zakúpené v roku 1970 (82. Nákupná komisia, 16. 11. 1970). Staršia proveniencia neznáma.

²² BORA – ZLATOHLÁVEK 1997, c. d. (v pozn. 3), s. 317–332.

²³ TANZI 1999, c. d. (v pozn. 4), č. kat. 68-79.



17. Antonio Maria Viani: *Sväti a spravodliví II.*, 1602 – 1603.
Bratislava, Slovenská národná galéria. Foto: M. Togner.



18. Antonio Maria Viani: *Skupina vyvolených*, 1602 – 1603.
Bratislava, Slovenská národná galéria. Foto: M. Togner.

tvorba zmieneného Antonia Maria Vianiho (1555 / 1560, Cremona – 1630, Mantova). Predovšetkým je to štúdia postavy *Krista Sudcu* [Obr. 8], evidentne späť s realizáciou monumentálnych malieb kupole cremonského kostola S. Pietro al Po.²⁴ Kombinácia pera, čiernej kriedy a bieloby, spolu s uvoľneným rukopisom, radí rozmerom neveľký list jednoznačne do pomerne rozsiahleho súboru kresieb Antonia Maria Vianiho, bezprostredne korešpondujúcich s výzdobou tohto cremonského kostola. Dostatok porovnávacieho materiálu poskytuje súbor Vianiho kresieb zo zachovaného albumu zbierky Clary-Aldringen zo zámku v Tepliciach. Bratislavská kresba je čiastočnou štúdiou centrálnej postavy *Krista Sudcu* z výjavu *Posledného súdu*, ktorý v prvom desaťročí seicentu realizoval Orazio Lamberti (1552 – 1612) v kupole cremonského kostola S. Pietro al Po podľa návrhu, kresieb a zrejme aj za spoluúčasti A. M. Vianiho. So zhodnou figúrou *Krista Sudcu* sa stretá-

vame v prípravej kresbe pre realizáciu výzdoby kupole, ktorá je zachovaná v zmienenom albume (Regionálne múzeum v Tepliciach, inv. č. CA 679).²⁵ Kým teplická kresba rieši návrh celkovej výzdoby časti kupole, naša kresba je iba štúdiou centrálnej figúry. Celkom spoločná je však spontánosť a uvoľnenosť rýchleho kresliarskeho záznamu. Celkový postoj figúry *Krista Sudcu* s pozdvihnutou pravicou a pokrčenými nohami, je evidentne derivovaný z rovnakého michelangelovského typu v maľbe *Posledného súdu* v Sixtínskej kaplnke (1537 – 1541), zrejme prostredníctvom grafického listu, dokumentujúceho slávnu kompozíciu. Vo vlastnej realizácii maľby v kupole prekryl maliar spodnú časť figúry dynamicky cítenou drapériou.

Motív a kresový prednes umožňujú bratislavskú kresbu datovať rovnako ako teplickú kresbu, teda do krátkeho obdobia rokov 1602 – 1603, kedy prevažná väčšina Vianiho návrhov pre výzdobu kupole cremonského kostola S. Pietro al Po vznikla.

²⁴ Pero v tmavohnedom tóne, podkreslené čierou kriedou a doplnované bielobou na bielom papieri, 176 × 110 mm, na ľavej strane je list kresby nepravidelne zastrihnutý, náznak kvadratúry čierou kriedou, neznačené. SNG Bratislava, inv. č. K 1625. Do zbierky SNG zakúpené 13. 2. 1957.

²⁵ ZLATOHLÁVEK 1998, c. d. (v pozn. 4), s. 169-175; KAZLEPKA – ZLATOHLÁVEK 2009, c. d. (v pozn. 4), č. kat. 41 (M. Zlatohlávek).



19. Antonio Maria Viani: *Proroci a vyvolení*, 1602 – 1603. Bratislava, Slovenská národná galéria. Foto: M. Togner.



20. Antonio Maria Viani: *Anjel oddeluje spravodlivých od zavrhnutých*, 1602 – 1603. Bratislava, Slovenská národná galéria. Foto: M. Togner.

S rozmernej kompozíciou *Posledného súdu* bezprostredne súvisí súbor ďalších trinástich Vianiego kresieb, ktorý je dnes zachovaný v zbierke SNG [Obr. 9-21].²⁶

Prvý súbor siedmich kresieb je prevedený vždy na papieri, zastrihnutom do tvaru segmentov, rešpektujúcich zakrivenie spodnej časti kupole cremonského kostola S. Pietro al Po, kde Orazio Lamberti (1532 – 1612) spolu s Antoniom Maria Vianim realizovali rozsiahlu fresku *Posledného súdu*. Vlastné kresby,

charakteristické nielen kombinovanou technikou čiernej kriedy doplnovanej bielobou a perom, ale predovšetkým vedením základnej obrysovej čiary vo figurálnom stvárnení jednotlivých tel spolu s typickým definovaním objemov, sú nepochybne dielom A. M. Vianiego. Svedčí o tom značné množstvo porovnávacieho materiálu, sústredeného v tzv. teplickom albume,²⁷ ktorý vznikol pre rovnakú príležitosť. Doplnenie segmentov kvadratúrou dovoľuje predpokladať, že sa jednalo o prípravné kresby pre

²⁶ Prvý súbor: *Anjeli Posledného súdu*, čierna krieda, doplnované bielobou a čiastočne tmavohnedým perom na bielom papieri, 340 × 357 mm, kvadratúra čiernej kriedou, neznačené, inv. č. K 1438; *Epizóda Posledného súdu I.*, technicky zhodné, 298 × 363 mm, inv. č. K 1439; *Pád zavrhnutých I.*, technicky zhodné, 298 × 365 mm, inv. č. K 1440 (kresba bola v SNG Bratislava vystavená v roku 1991, pozri *Európske umenie v zbierkach SNG*, c. d. (v pozn. 10), č. kat. 279, atrub. „Taliansky autor z druhej polovice 16. storočia“); *Epizóda Posledného súdu II.*, 340 × 357 mm, technicky zhodné, inv. č. K 1442; *Pád zavrhnutých II.*, technicky zhodné, 356 × 360 mm, inv. č. K 1443 (kresba bola v SNG Bratislava vystavená v roku 1991, pozri *Európske umenie v zbierkach SNG*, c. d. (v pozn. 10), č. kat. 280, atrub. „Taliansky autor z druhej polovice 16. storočia“); *Skupina zavrhnutých briešnikov I.*, technicky zhodné, 356 × 365 mm, inv. č. K 1444; *Skupina zavrhnutých briešnikov II.*, technicky zhodné, 363 × 309 mm, inv. č. K 1441. Do zbierky SNG

zakúpené ako súbor 1. 1. 1956 (24. Nákupná komisia). Druhý súbor: *Sväti a spravodliví I.*, čierna krieda, doplnované bielobou a čiastočne tmavohnedým perom na bielom papieri, 269 × 234 mm, kvadratúra čiernej kriedou, list kresby nepravidelne zastrihnutý, neznačené, inv. č. K 1622; *Sväti a spravodliví II.*, technicky zhodné, 238 × 240 mm, inv. č. K 1623; *Skupina vyvolených*, technicky zhodné, 209 × 189 mm, inv. č. K 1624; *Proroci a vyvolení*, technicky zhodné, 225 × 253 mm, inv. č. K 1626; *Anjel oddeluje spravodlivých od zavrhnutých*, technicky zhodné, 245 × 245 mm, inv. č. K 1627; *Sväti a spravodliví s archou Noemovou*, technicky zhodné, 269 × 234 mm, inv. č. K 1628. Do zbierky SNG zakúpené ako súbor 13. 2. 1957 (26. Nákupná komisia).

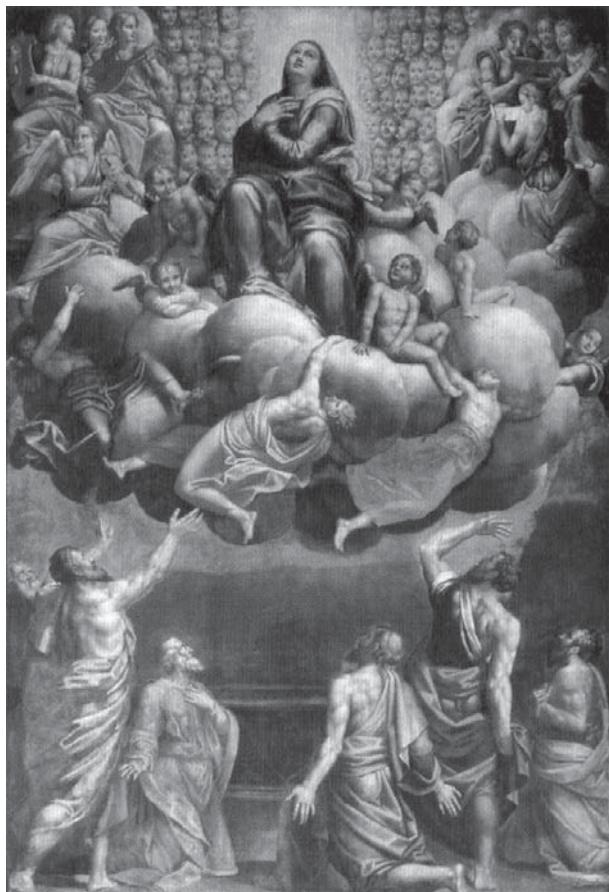
²⁷ BORA – ZLATOHLÁVEK 1997, c. d. (v pozn. 3), s. 420–434. Podobne KAZLEPKA – ZLATOHLÁVEK 2009, c. d. (v pozn. 4), č. kat. 41–49 (M. Zlatoohlávek).



21. Antonio Maria Viani: Svätci a spravodliví s archou Noemovou, 1602 – 1603. Bratislava, Slovenská národná galéria. Foto: M. Togner.

realizáciu spodného pásu celého výjavu *Posledného súdu* s jednotlivými epizódami pádu zavrhnutých hriechníkov. Vlastná realizácia malieb *Posledného súdu* v kostole S. Pietro al Po je v podstate vymedzená prvým desaťročím seicenta a vznik Vianiho kresbových návrhov môžeme datovať medzi roky 1602 – 1603. Vzhľadom na zlú vizuálnu dostupnosť detailného štúdia malieb a ich súčasný, značne nepriaznivý stav, nájdeme pri komparácii jednotlivých častí maľby *Posledného súdu* a prípravných Vianiho kresieb len veľmi málo priamych analógij.²⁸ Pokiaľ bola táto séria prípravných kresieb použitá, tak len v detailoch. Celý súbor vyvoláva skôr dojem predbežných návrhov, ktoré pre vlastnú realizáciu boli využité so značnými neskoršími korekciami. Vianiho autorstvo v prípade celého súboru je, ako sa domnievam, evidentné.

Aj v prípade druhého súboru šiestich kresieb nám poskytuje zachovaný album kresieb niekdajšej zbierky Clary-Aldringen dostatok porovnávacieho materiálu, ktorý dovoľuje jednoznačne súbor šiestich kresieb označiť za dielo Antonia Maria Vianiho. Kresbové spracovanie a formálna úprava segmentov v zásade opakuje predchádzajúci súbor, rozdiel je len v tematickom určení. Kým predchádzajúci súbor ilustruje pád zatratencov a zavrhnutých, teda návrhy



22. Bernardino Gatti: Nanebovzatie P. Márie, oltárny obraz, katedrála v Cremoni. Foto: M. Togner.

riešenia okraja spodnej časti kupole, tento súbor je venovaný vyvoleným a spravodlivým, umiestneným blízko stredu celej kompozície *Posledného súdu*. Vianiho kresbový prednes sa nemení, oba súbory sú technicky aj výtvarne zhodné a podobne zhodné je tiež datovanie vzniku prípravných kresieb v krátkom období rokov 1602 – 1603. Pri vzájomnej konfranciacii kresieb a realizovanej maľby nachádzame opäť isté zhody v zoskupeniach jednotlivých scén, vrátane zhôd jednotlivých figurálnych typov, variantov postojov alebo atribútov, ale celkové realizované riešenie je odlišné – môžeme ho charakterizovať ako zjednodušené. Napokon, pomerne výrazné zmeny riešenia kresbového návrhu a realizovanej maľby sa objavujú aj u značne rozsiahleho súboru ďalších Vianiho kresieb, určených pre rovnakú príležitosť.

²⁸ V súčasnej dobe sú maľby značne stmavnuté na povrchu fixovanými nečistotami a prachom.

Celý bratislavský súbor Vianiho kresieb, spolu s ešte rozsiahlejšou kolekciou, zachovanou v albume Regionálneho múzea v Tepliciach, svedčí o mimoriadne starostlivej kresliarskej príprave Antonia Maria Vianiho pri realizácii rozmernej výzdoby kupole cremonského kostola S. Pietro al Po s námetom *Posledného súdu*.

Napriek neveľkému rozsahu zbierky kresieb SNG a jej pomerne krátkej zberateľskej kontinuite podarilo sa tu zhromaždiť nesporné kvalitný súbor, ktorého detailný prieskum v oblasti starej talianskej kresby ešte môže priniesť rad prekvapujúcich objavov. Jej časť, súvisiaca bezprostredne s umením kresby cinquecenta v Cremona a vymedzená menami hlavných protagonistov, je toho dokladom.

Drawings by Cremona Painters in the Collections of the Slovak National Gallery

Summary

At the grand exhibition *Drawings from Cremona 1500 – 1580* (September – November 1995), a set of drawings from the so-called Teplice album, an album formerly owned by the Clary-Aldringen family, now deposited in the Regional Museum in Teplice in northern Bohemia, was for the first time presented to professional and general public. The Teplice set originally consisted of two albums, each with about one hundred sheets – one album is completely preserved in the library of the Teplice Chateau, that is in the Regional Museum, the other one got lost, or rather was stolen (as many other things) in the postwar era, soon after 1945. In the next years, part of the lost album was offered to the purchasing committees of the National Gallery in Prague (thereinafter NG), and in three stages the individual sheets were bought back. In 1955, the Prague NG bought the first 6 drawings, in the next year 16, and another 16 sheets as late as 1987. It is certain that each of them comes from the lost album from the Clary-Aldringen collection. At the exhibition, part of the acquisitions was from the surviving album and part from the NG purchases, to which loans from several world collections were added (Louvre, Uffizi, Albertina, British Museum). Two years later (1997 – 1998), the group of Cremona drawings was introduced at another exhibition, held in Cremona, and

finally the individual drawings as well as the whole group were discussed in many reviews, specialized studies, and articles.

The main and largest part of the exhibited drawings, displayed at both exhibitions, thus came from the former two albums, the property of the Clary-Aldringen family, which were deposited in the Teplice Chateau. The two albums are part of the spoils of war, acquired together with paintings and various valuables, especially from the rich library of the Mantua dukes, by the imperial general Johann von Aldringen (1588 – 1634) after the conquest of Mantua in 1630. The preceding history of the two albums and thus of the whole collection of drawings is not quite clear – it could have been part of the library of the Mantua dukes or, which is more likely, the collection of the painter Antonio Maria Viani (1555/1560 – 1630), who came from Cremona. Viani was in the service of the Mantua dukes until he died as *prefetto delle fabbriche* and his work is amply represented in both albums.

At about the same time, when the NG in Prague acquired fragments from the lost album of the Teplice collection, Dr. Karol Vaculík began to build up a collection of old Italian drawings in the Slovak National Gallery in Bratislava (thereinafter SNG), especially through purchases at antique dealers in

Prague. From the drawings unambiguously connected with Cremona, it was 10 sheets in 1956, 7 sheets in 1957, and probably the last sheet was purchased as late as 1972. In all of these purchases, it may be presumed that they originally were part of the lost Teplice album. The Bratislava collection remained more or less outside professional interest and its more detailed examination only began recently, in connection with the restoration of several sheets.

The collection of old Italian drawings in the SNG in Bratislava now comprises 70 sheets, the provenance of which includes Venice, Lombardy, Bologna and Rome; they date from the 16th – 18th centuries. The Cremona drawings are important because of their high quality and the possibility of exact identification.

The earliest drawing in the Cremona set in the collection at the SNG is not very large in size, it rather being a *primo pensiero* by Camillo Boccaccino (1504/1505, Cremona – 1546, Cremona), *Agony in the Gethsemane Garden* (Luke 22.39-46) [Fig. 1]. The drawing with the motif of the kneeling Christ supported by an angel is done in loose penwork with distinct contours and many radical deletions in interior modelling. Similarly, in the drawing on the verso, depicting probably a warrior [Fig. 2], several repeated contours consist of diminutive arches and the interior modelling is indicated by fine hatching. Especially the recto drawing, a figural group done by several precise dynamic lines, betrays an expert hand and associates this sheet with northern Italy, in particular Cremona in the first half of the cinquecento. The loose treatment and freedom from detail ascribes the Bratislava drawing to the similar, not very extensive work of Camillo Boccaccino from Cremona. The warrior on the verso has a parallel in several of his drawings done with the same technique, deposited in the Louvre in Paris (Inv. Nos. 10281, 5930BIS, 5930TER, etc.), but a real proof is provided by a drawing from the Prague NG, depicting Heracles. The development of the basic contour and the arches of interior modelling are almost identical in the Bratislava and the Prague drawings. Similar analogies are found for the motif of the *Agony in the Gethsemane Garden*. At the end of the thirties and the beginning of the forties of the cinquecento, Boccaccino executed designs for one part of the decoration of the church of S. Sigismondo in Cremona. Among other things, he designed there

the *Instruments of Christ's Martyrdom*. And the recto of the Bratislava drawing matches with these studies in its loose penwork, using hints rather, but with a strong emphasis on the dramatic character of the scene. In 1541, on the occasion of the ceremony of the arrival of Emperor Charles V in Cremona, Boccaccino produced many designs for decorations with allegorical themes and many figures of warriors. Like in the Prague drawing of Heracles, the verso of the Bratislava drawing with the picture of a probably ancient warrior in action with a shield is connected with this event. The Bratislava drawings (r+v) clearly belong to the *œuvre* of Camillo Boccaccino, which might be dated relatively accurately around 1540.

From approximately the same period, another drawing comes from Bratislava, *Study of a Seated Man* [Fig. 3], which I attribute to one of the protagonists of Cremona painting in the cinquecento, Giulio Campi (1502?, Cremona – 1572, Cremona). Sparing pen lines handled with supreme precision define both the main contours and, in several moves of the pen, the inner modelling of the drapery of the figure, complemented by radical hatching indicating the conditions of light. Thus may be characterized both the drawing of the *Study of a Seated Man* and the verso with the *Study of the Figure of an Old Man* [Fig. 4], the painterly treatment of which almost unambiguously attributes it to the Campi family from the Cremona school. For comparison, a good deal of material is provided by the set of Giulio's drawings in the NG in Prague and by drawings from many world collections. From outside Prague there is for instance the much related *Figure of a Seated Man* from the Louvre, with identical, somewhat illogical ending of the right hand of the seated man (Inv. No. 5662, partly also 8718.2) or the more figural and a little later *Deposition from the Cross* from the Albertina in Vienna (Inv. No. 2022). Tentatively, the two Bratislava drawings (r+v) may be associated with the christological cycle in St. Margaret's church in Cremona, finished by Giulio in 1547 as a sketch of figural types. This allows setting the origin of our drawings around the middle of the fifties of the cinquecento.

Several decades later is another indisputably Cremona drawing, *Study of the Figures of Two Apostles* [Fig. 5], which may be safely linked with Bernardino Gatti, also known as Sojaro (1496, Pavia – 1576, Cremona).

In the SNG, this high-quality and spontaneous study has so far been registered as a *Study of Male Figures with Drapery* and was attributed to an “Italian master of the 17th century”. In 2007 – 2009, the drawing was restored and the restorer, Jarmila Tarajčáková-Dóriová, in her unpublished doctoral thesis (2010) partly accepted the old attribution of the verso but claimed that the drawing was made after a detail of the figures of two apostles from a monumental composition by Bernardino Gatti, *Assumption of the Virgin*, from the high altar in the cathedral in Cremona [Fig. 22]. The typical building up of the volumes of the male figures, their typology and the treatment of the drapery do not allow any doubt, I believe, about the Bratislava drawing being an original work by Bernardino Gatti. For comparison, several drawings of basically identical character may be used – especially the *Study of the Figure of an Apostle* from the Getty collection in Malibu or the *Study of the Figure of an Apostle* from the collection of Italian drawings in the British Museum in London. A no less strong analogy is found in the *Group of Apostles from the Assumption of the Virgin* from the Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi in Florence. All these paintings, in spite of differences in technique (in each case it is washed pen drawing), are identical in draughtsmanship and deal with the same motif – groups of Apostles from the lower part of the *Assumption of the Virgin*. In the example used for comparison, it is drawings from the sixties and partly from the seventies of the cinquecento which are sketches for the decoration of the dome in the church of S. Maria della Steccata in Parma, dating from those years. In 1573, Gatti left for Cremona, where he obtained the commission for the monumental picture of the *Assumption*, with numerous extra figures, for the local cathedral. The Bratislava drawing may be regarded as a preparatory study for the left bottom part of the composition, for the pair of Apostles watching the miraculous event. This hypothesis gets a strong support from the quadrature covering the Bratislava drawing as a preparation for the transfer of the motif to the carton, but the support comes especially from four other drawings made for the same occasion. Gatti’s late work is distinguished by the use of a fairly wide and soft line in hatching when black chalk is used, which is basically in correspondence with the drawings. The

Assumption of the Virgin in Cremona is Gatti’s final work, the painter died in February 1576. Shortly before his death, around and before 1575, he made a variant of the *Assumption* as a painting of a much smaller size (now Collezione Cavalcabó in Cremona) and in this less demanding variant he also used, for the left side of the scene, the same pair of Apostles as in the Bratislava drawing. Our drawing may date from 1573 – 1575.

Probably connected with the now lost album from the Clary-Aldringen collection is the drawing of *St. Christopher with Infant Jesus* [Fig. 6], which I attribute to a follower of the great personality of painting in Parma, Girolamo Francesco Maria Mazzola, also known as Il Parmigianino (1503, Parma – 1540, Casalmaggiore). The older attribution to Parmigianino, by an inscription on the verso, can be accepted only partly. Beside indisputable agreements with Parmigianino’s work, there are a number of deviations which rule out a direct attribution. It is primarily the total absence of hatching, the very light and in places even indistinct contours, and the finishing of the volumes by washed tint, these details are never found in Parmigianino. And these very details are typical of another painter coming from and active in Cremona, Bernardino Campi (1522, Cremona – 1591, Reggio Emilia). Certainty about attribution of the drawing to Bernardino (in spite of an identical name, he is probably unconnected with the wide Campi family in Cremona) will come from a comparison of the Bratislava drawing with at least two sheets from the Albertina in Vienna (*Christ among the Doctors*, Inv. No. 2505, and especially *Arrival of Christ in Jerusalem*, Inv. No. 42134). The second of these drawings was used as a foundation for the fresco in the choir in the Cremona cathedral, executed by Bernardino in 1573. I believe that the dating in the seventies of the cinquecento should be given even to the Bratislava drawing and it should be regarded as an authentic work of Bernardino Campi. The real qualities of the drawing are now of course a little handicapped by its poor present-day condition.

In a similar way, I date in the seventies another drawing [Fig. 7], which I originally considered to have originated in the circle of Domenichino in Bologna. Far closer to truth, however, it is that it is a work by another member of the Campi family of paint-

ers, Antonio (1523, Cremona – 1587, Cremona). A typical sheet captures the details of hands and feet in various positions together with a boy's (?) and a girl's (?) face. An unusual element here is a diminutive drawing of a fish and a partly legible text “*Il muso aquaceto*” (“mouth of a whale”). The precision of the execution, the combination of black and white chalks, and the fine hatching of the light, in shadowed parts with emphasis on the volumes of the details, all this points to a good, experienced draughtsman, inclining toward the tradition of Cremona drawing in the second half of the cinquecento. Almost identical sketches occur in the Clary-Aldringen collection of drawings in Teplice as well in the drawings coming from the same source but now held in the NG in Prague. A distinct, strong similitude links the Bratislava drawing, incidentally, executed on bluish paper like the other drawings, with the Prague sheets (Inv. Nos. K 57572, K 57571) or those in the Regional Museum in Teplice (Inv. Nos. CA 514, CA 518). A similar series of analogies is found in the group of Antonio's drawings from the Florentine Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi (Inv. Nos. 13497 F, 2098 F, 13493 F, etc.). I still put an interrogation mark to the attribution to Antonio Campi because of the adjustment of the sheet in the mount so that the verso was not examined. The poorly legible texts also lack a logical explanation.

In number of drawings, the work of Antonio Maria Viani (1555/1560, Cremona – 1630, Mantova) is best represented in the Bratislava set. It is notably the study of the figure of *Christ the Judge* [Fig. 8], obviously associated with the monumental paintings in the dome of the church of S. Pietro al Po in Cremona. The combination of pen, black chalk and zinc white, and the loose penwork rank this not very large sheet clearly with the fairly numerous drawings by Antonio Maria Viani, directly linked with the interior decoration of the church in Cremona. Abundance of material for comparison is provided by Viani's drawings from the surviving album from the Clary-Aldringen collection in the Teplice Chateau. The Bratislava drawing is a partial study of the central figure of *Christ the Judge* from the *Last Judgment*, executed in the first decade of the seicento by Orazio Lamberti (1552 – 1612) in the dome of S. Pietro al Po in Cremona, to the design, after the drawings and obviously with participation of A. M. Viani.

An identical figure of *Christ the Judge* is found in the sketch for the dome painting, which is preserved in the album in the Regional Museum in Teplice (Inv. No. CA 679). While the Teplice drawing is a design of the entire decoration of one part of the dome, our drawing is only a study of the central figure. What they share, however, is the spontaneity and relaxed character of the quick sketch. The general attitude of the figure of *Christ the Judge* with his raised right arm and with crouched legs is obviously derived from the same Michelangeloesque type in the painting of the *Last Judgment* in the Sistine Chapel (1537 – 1541), probably through the print documenting the famous composition. In the execution of the painting in the dome, the painter, however, covered the lower part of the figure with a flowing drapery.

Both the motif and its execution allow the dating of the Bratislava drawing, like of the Teplice drawing, in the short period of 1602 – 1603, when the majority of Viani's designs for the decoration of the dome of S. Pietro al Po in Cremona was made.

With the large composition of the *Last Judgment* is immediately connected a group of another thirteen drawings by Viani, now kept in the SNG in Bratislava [Figs. 9-21].

The first seven drawings are done on a paper cut to the shape of segments corresponding to the curves in the lower part of the dome of S. Pietro al Po, where Orazio Lamberti (1532 – 1612) with Antonio Maria Viani executed the large fresco of the *Last Judgment*. The drawings themselves, distinguished by the combined technique of black chalk, a white, and pen, but particularly by the basic contours in the rendition of the bodies and by the typical defining of volumes, are indisputably the work of A. M. Viani. Evidence for that is supplied by abundant comparative material, which was produced for the same occasion and is now concentrated in the so-called Teplice album. Adding the quadrature to the segments allows the hypothesis that these were preparatory drawings for the lower strip in the *Last Judgment* with the episodes of the fall of the sinners. The execution of the painting of the *Last Judgment* in S. Pietro al Po is basically defined by the first decade of the seicento, and most of Viani's designs may date from 1602 – 1603. A detailed study of the paintings is difficult because of their poor visual accessibility and because of their rather poor condition. In a com-

parison of the individual part of the painting of the *Last Judgment* and the sketches by Viani, only very few direct analogies may be discovered to prove direct following and respecting of the original sketches. If this series of sketches was used, then in details only – the whole set rather makes the impression of being mere sketches, later used only with considerable corrections. There is, however, no doubt, that Viani is the artist who made these drawings.

Likewise, in the second set of six drawings, the preserved album from the former Clary-Aldringen collection provides enough material for comparison to make us free to attribute the six drawings to Antonio Maria Viani. The treatment and form of the segments are basically a repetition of the previous set, only the subject being different. Whereas the previous set illustrates the fall of the condemned sinners, that is designs for the outer edge of the lower part of the dome, this set depicts the chosen and righteous ones, who are placed nearer to the centre of the composition of the *Last Judgment*. Viani's painterly treatment is no different, both sets are technically and artistically identical, and the same holds for the dating of the sketches in the short period of 1602 – 1603. In a comparison of the drawings and the

executed painting, some agreements are found in the grouping of the scenes, there are identities in various figural types, in postures or attributes, but the overall solution is somewhat different – it might be called a little simplified. As a matter of fact, fairly great changes between the sketch and the executed painting appear also in another fairly large group of Viani's drawings made for the same occasion.

The entire Bratislava set of Viani's drawings plus the still larger collection preserved in the album of the Regional Museum in Teplice is evidence of Antonio Maria Viani's meticulous preparation for the execution of the large decoration in the dome of S. Pietro al Po in Cremona, with the subject of the *Last Judgment*. In spite of the small number of drawings owned by the SNG in Bratislava, and in spite of the relatively short continuity in collecting, a really high-quality collection was assembled, and a detailed survey of old Italian drawings may bring many a surprising discovery. Its part connected with the art of drawing in the cinquecento in Cremona, as defined by the names of its main protagonists, is evidence of that.

English translation by J. Peprník

Pamiatke Evy Šefčákovej

Zuzana BARTOŠOVÁ

Začiatkom jesene (26. septembra 2011) zomrela Eva Šefčáková (rodená Jílková), jedna z najvýznamnejších slovenských odborníčok na kresbu, grafiku a ilustráciu. S jej menom sa spája nielen množstvo publikovaných štúdií a esejí a viacero publikácií, ale i množstvo výstav a katalógov k nim. Koncipovala ich predovšetkým z fondu Slovenskej národnej galérie v Bratislave, kde viac ako jeden a pol desať ročia budovala zbierku kresby a grafiky. V SNG autorsky zostavila do päťdesiat výstavných kolekcí, vo väčšine katalógov k nim publikovala svoje odborné úvody a štúdie, pričom sa podieľala aj na príprave mnohých ďalších, kolektívne koncipovaných podujatí.

Eva Šefčáková sa narodila 4. júna 1935 v Holešove na Morave (ČR). Maturovala v roku 1953 na Palackého reálnom gymnáziu vo Valašskom Meziříčí (okr. Vsetín) a v tom istom roku začala študovať na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave dejiny umenia a estetiku. Štúdium ukončila v roku 1958 prácou o Kolomanovi Sokolovi. V roku 1972 získala na tej istej univerzite titul PhDr.

1. augusta 1958 nastúpila Eva Šefčáková ako historička umenia do Slovenského národného múzea v Bratislave. Nakol'ko sa intenzívne zaujímalá o problematiku súčasnej maľby a grafiky, privítala ponuku Slovenskej národnej galérie v Bratislave a už o niekoľko mesiacov – od 1. novembra 1958 – začala pracovať v jej grafickej zbierke – od roku 1961 ju viedla.¹

¹ Biografické údaje poskytla rodina zosnulej.

² Diplomovú prácu *Koloman Sokol. Umeleckohistorická monografia* obhájila Eva Šefčáková na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Bola to prvá z diplomových prác (popri práci o tvorbe Zola Palugaya), ktoré boli „vyslovene [renovane] domácej umeleckej moderne“. Podľa CIULISOVÁ, I.: Lesk

Eva Šefčáková sformovala svoj odborný profil v šestdesiatych rokoch, ktoré postupne čoraz viac akceptovali liberálne hodnoty a v umení slobodu tvorby i jej interpretácie; obmedzujúci diktát socialistického realizmu sa v tom čase postupne narúšal. Už voľbou témy svojej diplomovej práce² naznačila, že ju viac ako iných jej rovesníkov zaujíma moderné i súčasné umenie, a to nielen lokálneho charakteru, ale v medzinárodnom kontexte. Prácou, ktorá o pári rokov vyšla knižne,³ priznala zaslúžené miesto jedinečnej tvorbe Kolomana Sokola, v medzivojnovom období aj v zahraničí uznávaného slovenského autora, ktorý v tom čase žil v emigrácii v USA.

Uvoľnený pohľad na súčasné výtvarné umenie k nám neprišiel automaticky: mladí autori sa inšpirovali aktuálnymi tendenciami medzinárodného diania, svoju tvorbu priblížovali čoraz viac nefiguratívnemu prejavu, čím oponovali vtedajšej ideologizovanej kultúrnej politike, ktorá ako jedinú *tvorivú* metódu uznávala *socialistický realizmus*. Začiatkom šestdesiatych rokov organizovali v svojich ateliéroch neverejné *Konfrontácie*, ktoré podporili smerovanie ich tvorby k informelu. V slovenskom prostredí táto tendencia zásadným spôsobom nabúrala spoľočensky akceptovanú predstavu obrazu závislého na optickej realite. Na stretnutiach sa zúčastňovala okrem ďalších mladých intelektuálov aj Eva Šefčáková a ako prvá o nich podala verejnosti pozitívne zaujatú správu.⁴

a bieda slovenskej kunsthistorie II. Slovenský dejepis umenia 1948 – 1968. In: *Ars*, 28, 1995, č. 2-3, s. 184-204, cit. s. 190.

³ ŠEFČÁKOVÁ, E.: *Koloman Sokol*. Bratislava 1963.

⁴ ŠEFČÁKOVÁ, E.: Konfrontácie. In: *Mladá tvorba*, 9, 1964, č. 11, s. 38-41.

Ťažisko umeleckohistorickej práce Evy Šefčákovej bolo v oblasti kresby a grafiky: konzistentne, na základe relevantnej umeleckej hodnoty vyberala diela pre zbierku Slovenskej národnej galérie, ktorú viedla. Výsledkom jej práce i schopnosti integrálneho pohľadu na jednu výtvarnú disciplínu v priemete 20. storočia bola publikácia *Moderná slovenská kresba*.⁵ V nej poukázala na tvorbu celej panorámy relevantných autorov počnúc zakladateľskými postavami slovenskej moderny Gustávom Mallým, Martinom Benkom, Jankom Alexym, Zolom Palugayom, Milošom Alexandrom Bazovským, cez osobnosti avantgardy Mikuláša Galandu a Ľudovíta Fullu nevynechajúc sociálno-kriticky orientovanú tvorbu Kolomana Sokola, o ktorej už predtým publikovala. Pokračovala interpretáciou tvorby autorov, ktorí do výtvarného života nastúpili na sklonku prvej Československej republiky a počas druhej svetovej vojny, Cyriána Majerníka, Jána Želibského, Jána Mudrocha, Jozefa Kostku, Petra Matejku, Eugena Nevana, Vilíama Chmela, Ernesta Zmetáka, Ladislava Gudernu, Ervína Semiana, a svoj pohľad na disciplínu kresby zavŕšila poukázaním na tvorbu najmladších autorov, a to členov Skupiny Mikuláša Galandu a účastníkov neverejných *Konfrontácií*, Vladimíra Kompánka, Milana Laluhu, Andreja Barčíka, Milana Paštéku, Andreja Rudavského, Rudolfa Filu, Mariána Čunderlíka i začínajúcej grafičky mimoriadneho talentu Viery Bombovej. Svoj záujem o tvorbu nastupujúcich výtvarných umelcov prehľbovala, keď sa s kolegami-rovesníkmi podieľala na koncipovaní autorských medailónov pre publikáciu *Nové slovenské výtvarné umenie*,⁶ otvorenej voči výtvarnej neavantgarde, ktorej hlavným editorom bol Radislav Matuštík. Začiatkom sedemdesiatych rokov s ním spolupracovala na príprave podkladov pre publikáciu s pracovným názvom *Prekročenie hraníc*, ktorú po jeho autorskom dopracovaní vydala Považská galéria v Žiline s názvom ...predtým. *Prekročenie hraníc 1964 – 1971* až po Nežnej revolúciu,⁷ keďže v zmenenej politickej situácii po obsadení Československa vojskami Varšavskej zmluvy (1968) už nebolo možné



Eva Šefčáková (1935 – 2011). Foto: M. Horban.

publikovať liberálny pohľad na súčasné slovenské umenie. Uznanie Evy Šefčákovej ako mienkovanej odborničky na problematiku moderného a súčasného výtvarného umenia dokladá aj skutočnosť, že od roku 1967 bola členkou Slovenskej sekcie AICA, prestížnej organizácie nezávislých výtvarných kritikov pri UNESCO.

Pri svojej práci so zbierkou kresby a grafiky v Slovenskej národnej galérii sa Eva Šefčáková venovala najmä interpretácii tvorby našich významných grafikov 20. storočia. Postupom rokov pripravila na pôde inštitúcie výstavy so svojimi odbornými úvodmi v katalógoch v priemete 20. storočia pre domáce i zahraničné publikum (Liberec 1960, Ottawa 1968, New Delhi 1969, Varšava 1973 a ďalšie) – i viažuce

⁵ ŠEFČÁKOVÁ, E.: *Moderná slovenská kresba*. Bratislava 1967.

⁶ MATUŠTÍK, R. a kol.: *Nové slovenské výtvarné umenie*. Bratislava 1969. Eva Šefčáková je autorkou esejí o tvorbe Andreja Barčíka, Albína Brunovského, Alojza Pepicha a Miloša Urbáska.

⁷ ORAVCOVÁ, J.: Eva Šefčáková – jej minulosť v prítomnosti. In: BARTLOVÁ, M. – PACHMANOVÁ, M. (ed.): *Artemis a Dr. Faust. Ženy v českých a slovenských dejinách umenia*. Praha 2008, s. 170-184, uvedené informácie na s. 180.

sa k tvorbe jednotlivých autorov počnúc Ľudovítom Fullom (1962), Eugenom Krónom (1963), Jankom Novákom (1964), Eugenom Nevanom (1965), po-kračujúc Štefanom Schwartzom (1966), Františkom Malým (1967) až po Albína Brunovského: v jeho prípade prezentovala ilustráciu (*Památník národního písemnictví*, Praha – Strahov, 1970). Okrem toho sa podieľala na mnohých výstavách pripravovaných kolektívne. Ona sama sa vážne zaujímalá aj o tvorbu mladých a najmladších grafikov, tých, ktorých prejav bol v medzinárodných súvislostiach počas druhej polovice šestdesiatych rokov považovaný za jedinečný fenomén nášho aktuálneho výtvarného života: pripravila výstavu s katalógom *Grafická škola Vincenta Hložníka* (1968), ale aj iných, ktorí prekročili hranice klasickej disciplíny grafiky, čoho dokladom bola výstava s katalógom *Nové tendence slovenské grafiky* (Filko, Haberernová, Jankovič, Kočíšová, Mlynářík, Urbásek), ktorú pripravila pre Oblastnú galériu v Gottwaldove (dnešný Zlín, 1970).⁸

Do náplne práce oddelenia, ktoré Eva Šefčáková v Slovenskej národnej galérii viedla, patrila samozrejme aj ilustrácia. Táto disciplína, ako sama v jednom z rozhovorov povedala, zaručovala autorom väčšiu mieru slobody „najmä po roku 1948, pretože bola menej obmedzovaná ideologickejmi zásahmi, výtvarnou kvalitou a invenčiou výrazne prevyšovala ostatné druhy vizuálneho umenia“. ⁹ Eva Šefčáková sa jej výtvarnej problematikou viackrát zaoberala a svoje poznatky zúročila v úvodoch ku katalógom mnohých výstav.¹⁰ Avšak nielen to. Umelecky presvedčivé kolekcie tejto dis-

ciplíny navrhovala na zakúpenie do zbierky SNG a stála pri zdrode dlhodobo najsledovanejšej medzinárodnej výstavy na Slovensku, ktorá trvá dodnes, a to *Bienále ilustrácií Bratislava (BIB)*. Podieľala sa na katalogizovaní prác zasielaných z celého sveta už pri premiére podujatia v roku 1967 a publikáciu nasledujúceho ročníka 1969 zostavila.¹¹ Kniha ako taká, v rámci ktorej ilustráciu vnímala, ju pútala dlhodobo. Už v roku 1968 sa podieľala na príprave reprezentatívnej výstavy *50 rokov československej krásnej knihy*, prehliadky, ktorá inovatívnym spôsobom upozornila na jedinečnosť tohto umeleckého fenoménu slovenského výtvarného umenia v rámci celorepublikového kontextu.¹²

Neskôr, keď ju „roku 1972 [zo Slovenskej národnej galérie] prepustili s odôvodnením, že „narušuje socialistický spoločenský poriadok a neplní úlohy štátnej kultúrnej politiky“, ¹³ to bola práve komplexná problematika ilustrácie ako samostatnej výtvarnej disciplíny, ktorá jej umožnila nadálej odborne pracovať a publikovať vo sfére, kde bola naslovovzatou odborníčkou. Už predtým, keď koncipovala s kolegami sprievodné sympózium k výstave *BIB'67* so zreteľom na sondy do mapovania dejín európskej ilustrovanej knihy, považovala danú problematiku za nedostatočne odborne spracovanú.¹⁴ Následne, v roku 1972, v spolupráci s kolegyňou Zorou Ondrejčekovou pri príprave katalógu výstavy *Premeny drevorezu*¹⁵ sa sústredila na výtvarné špecifika historických drevených štočkov, ktoré zaradila do norimbergského okruhu. Ako sama priznala, „problematika štočkov ma už neopustila“.¹⁶

⁸ Katalógy výstav v knižnici Slovenskej národnej galérie v Bratislave.

⁹ ŠEFČÁKOVÁ, E. – ŽIBRITOVÁ, G.: Ilustrovaná kniha – minulosť a súčasnosť. In: *Knižnica*, 4, 2003, č. 11–12, s. 552–556, cit. s. 552 (rozhovor Gabriely Žibritovej s Evou Šefčákovou).

¹⁰ Napríklad *Slovenská ilustrácia*. [Kat. výst.] Ed. E. ŠEFČÁKOVÁ. Praha : SSVU, 1964; *Ruská a sovietska literatúra očami slovenských ilustrátorov*. [Kat. výst.] Ed. E. ŠEFČÁKOVÁ. Bratislava : SNG, 1967; *Zornička 46 – 68. Výstava ilustrácií dvadsaťročnej Zorničky*. [Kat. výst.] Ed. H. PIFKO – E. ŠEFČÁKOVÁ. Bratislava : Smena, 1968; *Slovenská ilustrácia po roku 1945*. [Kat. výst.] Ed. E. ŠEFČÁKOVÁ. Bratislava : SNG, 1973.

¹¹ *Bienále ilustrácií Bratislava 1969*. [Kat. výst.] Ed. E. ŠEFČÁKOVÁ. Bratislava : SNG, 1969.

¹² *Päťdesiat rokov československej krásnej knihy*. [Kat. výst.] Ed. M. KOVÁČ – E. OKÁLOVÁ – E. ŠEFČÁKOVÁ. Martin : Matica slovenská, 1968.

¹³ ŠEFČÁKOVÁ – ŽIBRITOVÁ 2003, c. d. (v pozn. 9), s. 552. Vo svojom vlastnom životopise v pozostalosti datuje Eva Šefčáková svoje prepustenie zo SNG rokom 1973.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ *Premeny drevorezu*. [Kat. výst.] Ed. Z. ONDREJČEKOVÁ – E. ŠEFČÁKOVÁ. Banská Bystrica : Oblastná galéria, 1972.

¹⁶ ŠEFČÁKOVÁ – ŽIBRITOVÁ 2003, c. d. (v pozn. 10), s. 552.

Po prepustení zo Slovenskej národnej galérie sa Eve Šefčákovej nedarilo získať prácu v odbore, ani v žiadnej z kultúrnych inštitúcií, a tak sa od 1. apríla 1974 zamestnala ako predavačka v oddelení textilu obchodného domu Dunaj v Bratislave. Toto pracovisko musela nasledujúci rok opustiť z vážnych zdravotných dôvodov. Po sústavnom hľadaní vhodnejšieho zamestnania nastúpila 1. augusta 1976 ako odborná pracovníčka do Štátneho ústavu pamiatkovej starostlivosti, do oddelenia mestskej architektúry. Tu pracovala vo výskume do jesene 1983, kedy znova vážne ochorela. 6. marca 1984 jej zdravotná komisia priznala invalidný dôchodok.

Napriek zdravotným t'ažkostiam sa Eva Šefčáková k odbornej práci roku 1988 vrátila. Jej zanietený dlhodobý výskum sa sústredil na spoluprácu pri príprave publikácie *Drevené štočky*. Vzácny obrazový materiál, ktorý dovtedy ležal v zbierke Slovenského národného múzea desaťročia nespracovaný, ju na viac rokov zaujal. Výsledkom bol 1 200 stranový text, ktorý prípravila. Jeho publikovanie bolo nad rámec finančných možností inštitúcie. Našlo sa preto lacnejšie riešenie, publikovať ho v elektronickej podobe. *Drevené štočky* vyšli v rozsahom skrátenej verzie aj tlačou a získali spoločenské uznanie: cenu za Najkrajšiu knihu (1998).¹⁷

Eva Šefčáková výsledky svojho bádania o problematike historických tlačí a špeciálne štočkov priebežne publikovala doma i v zahraničí.¹⁸ Jej výskum

priniesol nové vedecké poznatky o integrovanosti slovenského prostredia do európskeho i o špecifických kníhtlačiarskych praktik.¹⁹ Medzičasom, po Nežnej revolúcii (1989), podľa zákona o mimosúdnych rehabilitáciách²⁰ prehlásila Slovenská národná galéria prepustenie Evy Šefčákovej z pracovného pomeru za neplatné (1991).²¹ V decembri 1997 obhájila a získala titul kandidáta vied o umení na základe predloženej dizertačnej práce *Drevené štočky*.²²

Napriek svojej dlhodobej orientácii na staršie obdobia dejín umenia²³ sa Eva Šefčáková po spoločenskej zmene roku 1989 ešte sporadicky vracala do oblasti súčasného výtvarného umenia, ktorá jej bola počas šestdesiatych rokov vlastná. Na podnet bratislavskej pobočky SCCA (Sorosovo centra súčasného umenia) vytvorila kompletnú databázu tvorby a aktívít Miloša Urbáska, medzinárodne akceptovaného predstaviteľa neokonštruktivizmu. Výsledkom jej zaujatia bola participácia na reprezentatívnej kolektívnej monografii.²⁴ Opäťovne sa venovala aj tvorbe do Švajčiarska emigrovaného Štefana Schwartza.²⁵

Eva Šefčáková bola historička umenia, ktorá sa v svojej práci prejavovala ako mimoriadne náročná na seba samú: spôsobu jej práce bola cudzia povrchnosť. Výsledky jej úsilia stoja na konzerventnom bádaní a jasnej interpretácii zvolenej problematiky, pričom výber tém, ktorým sa venovala, svedčí o jej schopnosti oceniť umeleckú hodnotu konkrétnych výtvarných diel minulosti i prítomnosti.²⁶ Slovenský

¹⁷ ŠEFČÁKOVÁ, E.: *Štočky zo 16. – 19. storočia*. CD-ROM; ŠEFČÁKOVÁ, E.: *Drevené štočky. Zbierka Historického múzea Slovenského národného múzea v Bratislave*. Bratislava 1998.

¹⁸ ŠEFČÁKOVÁ, E.: Ilustrační dřevořez okruhu Albrechta Dürera ze štočku v Slovenském národním muzeu. In: *Umění*, 37, 1989, č. 3, s. 241-251; ŠEFČÁKOVÁ, E.: Hans Baldung Grien a Erhard Schön v zbierke drevených štočkov Slovenského národného múzea v Bratislave. In: *Ars*, 28, 1995, č. 2-3, s. 97-123; ŠEFČÁKOVÁ, E.: Brevi note sulla collezione di matrici silografiche del Museo Nazionale Slovacco. In: *La bibliofilia*, 104, 2002, č. 3, s. 267-281.

¹⁹ Napríklad ŠEFČÁKOVÁ, E.: Drevené štočky Teslíkovej tlačiarne zo Skalice v Slovenskom národnom múzeu. Štruktúra zbierky. In: *Zborník SNM*, 84, 1990, s. 109-132; ŠEFČÁKOVÁ, E.: Drevorezová knižná ilustrácia okruhu a dielne Albrechta Dürera v knihach a tlačiach vydaných na Morave a na Slovensku. In: *Kniba '91 – '92*, 1993, s. 35-61.

²⁰ Zákon o mimosúdnych rehabilitáciách č. 87/1991 Zb.

²¹ SNG oznamila toto rozhodnutie Eve Šefčákovej listom zo 16. februára 1991.

²² ŠEFČÁKOVÁ, E.: *Drevené štočky. Zbierka Historického múzea Slovenského národného múzea v Bratislave*. [Diz. práca.] Bratislava : SAV, 1996, strojopis.

²³ Bližšie k spoločensko-politicky vynútenej zmene orientácie viacerých slovenských odborníkov na moderné a súčasného výtvarné umenie na oblast historických slohov viď CIULISOVÁ 1995, c. d. (v pozn. 2).

²⁴ RIESE, H. P. – ŠEFČÁKOVÁ, E. – VALOCH, J.: *Miloš Urbásek*. Bratislava 2000.

²⁵ Štefan Schwartz. [Kat. výst.] Ed. E. ŠEFČÁKOVÁ. Bratislava 2007.

²⁶ Ako sa vyjadrujú rešpektovaní kolegovia, napríklad Ingrid Ciulisová, Eva Šefčáková „patrila k tým málo osobnostiam slovenského dejepisu umenia, ktoré sa bravúrne pohybovali tak na poli

dejepis umenia stratil v Eve Šefčákovej osobnosť schopnú klasickou metódou vytvorit' bázu, na ktorú

sa môžu bez zaváhania spoľahnúť d'alší bádatelia a s istotou nadviazať na jej odborné výstupy.

In Memory of Eva Šefčáková

Summary

Dr. Eva Šefčáková (June 4th, 1935 – September 26th, 2011), one of the most significant Slovak experts in the history of drawing, graphic art and illustration, graduated in art history from the Philosophical Faculty of the Comenius University in Bratislava in 1958. She published a number of papers in scientific journals as well as books. Her research was based predominantly on the collections of the Slovak National Gallery in Bratislava (SNG), where she supervised the Drawings and Graphic Art Collection for more

than a decade and a half. In the SNG, she individually organized up to fifty exhibitions and helped to organize lots of collectively conceived projects. She wrote introductions and articles in the majority of related catalogues. Slovak art historiography lost with late Dr. Šefčáková an exceptionally hard-working scholar, whose work serves as a solid basis for those who continue her research.

English translation by M. Hrdina

súčasného, ako aj tzv. starého umenia“. Kolegyni Ingrid Ciulisovej
ďakujem za získanie viacerých bibliografických údajov publi-
kovaných prác Evy Šefčákovej.

Zuzana BARTOŠOVÁ, PhD., Ústav dejín umenia, Slovenská akadémia vied, Dúbravská cesta 9, SK-841 04 Bratislava 4, Slovak Republic, dejubart@savba.sk

Dr. Yvonne zu DOHNA, Facoltà di Storia e Beni Culturali della Chiesa, Pontificia Università Gregoriana, Piazza della Pilotta 4, I-00187 Roma, Italy, yvonne@dohna.com

Doc. PhDr. Ivan GERÁT, PhD., Ústav dejín umenia, Slovenská akadémia vied, Dúbravská cesta 9, SK-841 04 Bratislava 4, Slovak Republic, dejugera@savba.sk

Mgr. Martin ILLÁŠ, Dobrovičova 12, SK-812 66, Bratislava, mato_i@centrum.sk

Prof. PhDr. Lubomír KONEČNÝ, Ústav dějin umění, Akademie věd České republiky, Husova 4, CZ-110 00 Praha 1, Czech Republic, konecny@udu.cas.cz

Dr. Liesbet KUSTERS, Katholieke Universiteit Leuven, Faculteit Letteren, Kunstwetenschap (OE), Blijde Inkomststraat 21, Postbus 3313, B-3000 Leuven, Belgium, liesbet.kusters@arts.kuleuven.be

Prof. Dr. Ricardo PIÑERO MORAL, Facultad de Filosofía, Universidad de Salamanca, Campus Miguel de Unamuno, 37007 Salamanca, Spain, rpm@usal.es

Dr. Emma SIDGWICK, Katholieke Universiteit Leuven, Faculteit Letteren, Kunstwetenschap (OE), Blijde Inkomststraat 21, Postbus 3313, B-3000 Leuven, Belgium, emma.sidgwick@arts.kuleuven.be

Dr. Béla Zsolt SZAKÁCS, Department of Art History, Pázmány Péter Catholic University, Egyetem u. 1, H-2087 Piliscsaba, and Department of Medieval Studies, Central European University, Nádor u. 9, H-1051 Budapest, szakacsb@ceu.hu

Prof. PhDr. Milan TOGNER, Děkanát Filozofické fakulty, Univerzita Palackého, CZ-77 180, Olomouc, Czech Republic, togner@ffnvw.upol.cz

Prof. Dr. Tadeusz J. ŻUCHOWSKI, Instytut Historii Sztuki, Wydział Historyczny, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Poland, tlenek@amu.edu.pl

**Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied
Journal of the Institute of Art History of the Slovak Academy of Sciences**

Časopis ARS je umeleckohistorický časopis, vydávaný Slovenskou akadémiou vied v Bratislave od roku 1967. Venuje sa dejinám výtvarného umenia a architektúry strednej Európy a ich európskemu kontextu od raného stredoveku až do súčasnosti. Mimoriadne vítané sú štúdie o umení na Slovensku a slovenskom umení. ARS slúži zároveň ako fórum pre reflektovanie teórie, metodológie a dejín historiografie umenia. Príspevky o svetovom umení sú tiež vítané.

V súčasnosti ARS vychádza dvakrát ročne a prináša štúdie v slovenskom alebo anglickom, nemeckom a francúzskom jazyku so slovenskými resumé.

The journal ARS is an art historical journal that has been published by the Slovak Academy of Sciences in Bratislava since 1967. It is devoted to the history of the visual arts and architecture in Central Europe and their European context from the early Middle Ages to the present. Papers on art in Slovakia and Slovak art are particularly welcome. ARS also provides a forum for articles that focus on the theory, methodology and the history of art history. Contributions about world art are also invited.

At the present time ARS is published twice a year, presenting papers in Slovak or in English, German and French with summaries in Slovak.

Vychádza dva razy do roka.

Rozšíruje, objednávky a predplatné prijíma SAP – Slovak Academic Press, spol. s r. o.,
Nám. Slobody 6, P. O. BOX 57, SK-810 05 Bratislava 15, Slovak Republic, e-mail: sap@sappress.sk
Published two times a year.

Orders and subscriptions from foreign countries through SAP – Slovak Academic Press, Ltd.,
Nám. Slobody 6, P. O. BOX 57, SK-810 05 Bratislava 15, Slovak Republic, e-mail: sap@sappress.sk
Orders from abroad could also be addressed to Slovart G. T. G. Ltd., Krupinská 4,
P. O. BOX 152, SK-852 99 Bratislava, Slovak Republic, e-mail: info@slovart-gtg.sk
Registr. č.: EV 3849/09 MIČ 49019 © SAP – Slovak Academic Press 2011

Časopis je evidovaný v databázach / The journal is indexed in EBSCO, H. W. Wilson,
European Reference Index for the Humanities – ERIH.