



GOTICKÉ

TABUĽOVÉ

MALIARSTVO NA SLOVENSKU

K-200

VLADIMÍR WAGNER
GOTICKÉ
TABUĽOVÉ MALIARSTVO
NA SLOVENSKU



~~E1068~~

~~P454
2387.~~

~~ŽIACKA KNIŽNICA
II. štát. slovenská v Bratislave
Sign. T2384 Inv. č. 180~~

MATICA SLOVENSKÁ

KNIŽNICA VÝTVARNÉHO UMENIA
SVÄZOK 3

REDIGUJE DR. JOZEF CINCÍK
MADE IN SLOVAKIA, 1942
TLAČILA NEOGRAFIA V T. SV. MARTINE

Tabuľové maliarstvo je dôležitým úsekom stredovekého maliarstva a popri obľúbenom a rozšírenom maliarstve na stene (ponajviac mu hovoria, nie vždy správne, fresky) a pôvodnom maliarstve knižnom (iluminované rukopisy) je vývinovým činiteľom najmä v časoch neskorého stredoveku. Tabuľové obrazy maľovali na drevených doskách, málokedy samostatne, najčastejšie ako súčiastku gotických krídlových oltárov, pri ktorých sa vyskytuje niekoľko kompozičných spôsobov oltárnych stavieb. No vo väčšine prípadov maľované tabule sú oltárnymi krídlami. (Tab. A.)

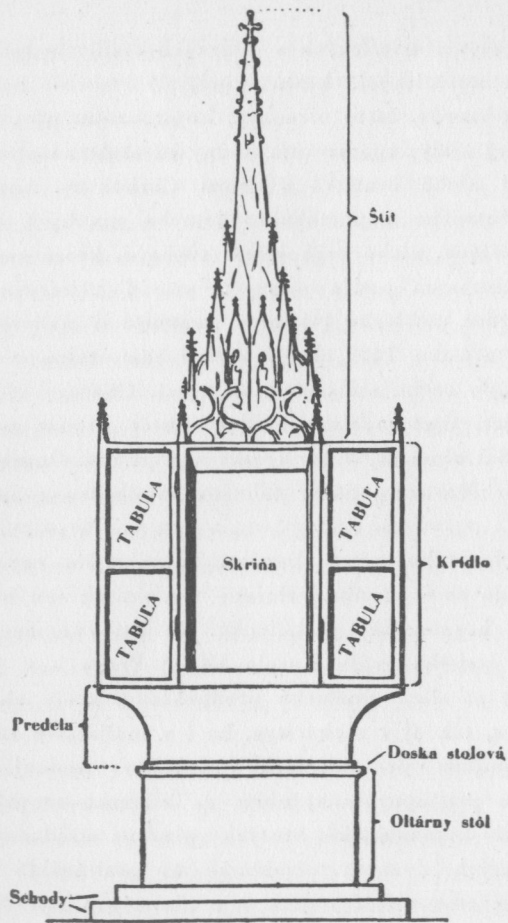
Tabuľové maliarstvo vzniklo zo všeobecnej stredovekej, najmä gotickej potreby tvoriť mystické interiéry, čo dosahovali farbistým účinkom, a krídlové oltáre s pomaľovanými tabuľami mali tento účinok nahradzovať v takých stavbách, kde prísna sústava gotického chrámového stavitelstva nedovoľovala uplatňovať sa maľbe na stene alebo maľovaným oblokom. Preto tabuľové maliarstvo dostáva sa do strednej Európy, kde malo najširšie pole pôsobnosti, pomerne veľmi neskoro, najskôr ako oltárne retabulum

(v bavorskom Rosenheime) a až postupne, okolo polovice XIV. st., užíva sa ako krídlo oltára.

Tabuľové maliarstvo vytvorilo si svoju osobitnú techniku na základe skúseností, ktoré sa nadobudly pri farebnej polychromii sôch, čo malo starší pôvod. Drevenú tabuľu natreli tenkou vrstvou kriedy, ktorá potom spojovala temperovú, prípadne aj inú farbu s drevenou vrstvou, zaručovala farbe trvanlivosť a jemný tón. Každá strana tabule (maľovali sa zpravidla obidve krídlové strany) mala svoj bohoslužobný a ikonografický význam. Obrazy oltárov, ktoré boli maľované na zakrytej strane krídel, ako menej cenné, maľovali sa neraz bez kriedového podkladu rovno na drevo. Preto sú dnes vo väčšine prípadov porušené, ba zničené, hoci vidíme v nich i pozoruhodné umelecké dielo (napr. zadné, pevné krídla kežmarského hlavného oltára, kde vidieť začiatky tvorby vynikajúceho majstra okoličianskeho).

Stredoveká ideológia spoločenstva prinášala anonymitu, bezmennosť tvorcov umeleckých diel, ktorých môžeme poznať často len podľa krstného mena (v starých archívoch, napr. v Košiciach), lebo na umeleckom diele, maľbe, sa len zriedkakedy poznačili. Monogramy, označenie počiatocnými písmenami, používajú sa v neskorej gotike, keď vplyvom humanistických a renesančných tendencií talianskych začína sa uplatňovať osobnosť ako dôležitý činiteľ, ktorý chce rozhodovať o ďalšom osude kultúrnych a politických dejín.

Pri takejto anonymite umelcovho mena (práca sústre-



TAB. A. SCHEMATICKÉ ZNÁZORNENIE GOTICKÉHO OLTÁRA S KRÍDLAMI

dovala sa v staviteľských a oltárnych dielňach, teda podnikoch remeselníckych, ktoré pripúšťaly tvorenie na základe cudzích vzorov, často otrockým kopírovaním pôvodiny, bez autorskej ujmy) spomenutia hodny sú osobitné oltárne spoločnosti alebo bratstvá (Corpus Christi, sv. Anny etc.), ktoré finančne napomáhali výstavbu mnohých stredovekých oltárov, alebo organizácie cechové, ktoré svojim členom, získaným podľa prísnych pravidiel, zaručovali vedúce práce umelecké (vieme o organizácii maliarov v Košiciach z roku 1459, ktorí neboli samostatní, ale patrili vlastne do cechu stolárov a kolárov). Cechový člen dostal po prijatí titul *magister* alebo *majster* (u nás, napr. magister Bartolomeus, autor fresky v Lipt. Sv. Ondreji, alebo magister Martinus, autor tabuľového obrazu z Janošoviec a pod.).

Gotické tabuľové maliarstvo najúplnejšie rozvinulo a zachovalo sa v strednej Európe. Na úžitok mu boly politické i hospodárske podmienky. Za časov nemeckého cisára a českého kráľa Karola IV. v Prahe a v jej okolí utvorily sa silné umelecké predpoklady, ktoré ako v staviteľstve, tak aj v sochárstve, ba i v maliarstve znamenali silný impulz pre umelecký rozvoj v strednej Európe. K tomu pristupovali aj nové, z Talianska sa prebíjajúce tendencie humanistické, ktorých vplyv na stredoeurópskych kráľovských dvoroch očividome sa zosilňoval. Výsledok toho môžeme vidieť najmä v maliarstve Čiech XIV. storočia, v ktorom sienske maliarstvo dostalo sa cez Avignon prostredníctvom maliara Simoneho Martiniho a po čase.

so zaručeným vplyvom účinkov z monumentálneho diela Giottovho. Osobitné poznatky stredoeurópske v českej škole maliarskej, vytvorené maliarom Teodorichom, majstrom vyšebrodským a trebonským, staly sa základnými prvkami pre maliarske ambície vrcholnej gotiky v širokom okruhu tejto školy, či už v Norimbergu (Nürnberg) alebo v Sliezsku, Ostmarku, Poľsku, ako aj na Slovensku, so súdežným účinkom maliarstva kolínskeho (Köln a. R.). Zo spomenutých maliarskych okruhov vyvinuly sa potom iné dielne a školy nemecké, ktoré rozlišujeme podľa jednotlivých krajov: škola porýnska, norimberská, vestfálska, bavorská, franská, saská atď. Vyrástlo z nich niekoľko vynikajúcich a vedúcich maliarov, od majstra Franckého a Hansa v. Thübingen počnúc cez Hansa Multschera, Hansa Pleydenwurfa, Martina Schongauera po Dürera, Cranacha, Pachera a Holbeina, — aby sme spomenuli len najdôležitejších a najvynikajúcejších maliarov nemeckého stredoveku, ktorí boli pozoruhodní pre náš maliarsky vývin.

*

Slovensko neostalo mimo vývoja európskeho maliarstva, ale tvorba prispôbila sa osobitnému postaveniu, ktoré s každého ohľadu muselo vytvoriť vlastné umelecké predpoklady. Postavenie gotického umenia na Slovensku je časove i svojim rázom iné ako v krajoch ostatnej strednej Európy. Vzniká pomerne neskoro, až koncom XIII. st., a keďže konzervatívne prúdy spoločenské a umelecké boli

v tých časoch ešte silné, určujú aj postup vývoja našej gotickej kultúry a umenia. No, určujú ho aj politicko-historické okolnosti.

Koncom XIII. storočia nastáva úpadok panovníckej moci, dochodí k bojom medzi nižšou šľachtou a vysokou šľachtou. Neapolská kráľovská dynastia, Anjouovci, dvíhajú nárok na uhorský trón. Ku skutočnému usporiadaniu pomerov došlo až začiatkom XIV. storočia, keď panovníci tohto rodu, Karol Róbert, ale najmä jeho syn Ľudovít Veľký, humanistický panovník veľkého formátu, svojou obozretnosťou a veľkolepou politickou koncepciou umožnili styky s talianskou a so stredoeurópskou kultúrou a rozvinuli umeleckú kapacitu do nebývalých rozmerov.

Vieme v týchto časoch o silnom prúde gotického sochárstva, poznáme veľkú obľúbenosť stenového maliarstva, ktoré na základe talianskeho a stredoeurópskeho popudu stáva sa prvým naším veľkým maliarskym prejavom. Je pozoruhodné pre naše stredoveké maliarstvo, že maľba na dreve vyskytuje sa pomerne neskoro, a to tiež ojedinele až koncom XIV. storočia a že dovtedy ide prevažne o maľbu na stene, ktorá vyplňa interiéry našich kostolov. Pravda, časom sa všeličo mohlo zničiť a skaziť. No súvisí to zasa aj s postupným staviteľským spôsobom, ktorý už v druhej polovici XIV. storočia začína uplatňovať v podstate motívy gotické: vzdáva sa konzervatívnej hmotnosti plných stien, vhodnej predovšetkým pre stenové maliarstvo. V skutočnosti ide tu zasa o roky panovania Žigmunda Lucemburského na území Slovenska, v ktorých došlo k roz-

šíreniu tabuľového maliarstva. Veď Žigmund — ako syn cisára Karola IV. a neskorší jeho nástupca na stolci cisárskom — mal možnosti spájať silné maliarske prvky v centre svojej ríše a úmerne ich roztrieďovať po svojej dŕžave.

*

Najstaršia, ba možno povedať jediná dnes známa tabuľová maľba, pochádzajúca z konca XIV. storočia, zachovala sa v mestskom múzeu v Banskej Bystrici. Ide o čiastku krídlového oltára, ktorý pôvodne stál v r. k. kostole v *Ponikách* a v predošlom storočí dostal sa do múzea, kde bola až donedávna celkom zabudnutá.(1) Jedine táto maľba zobrazuje postavu proroka Jeremiáša a je vo veľmi porušenom stave. Postava stojí vo voľne splývajúcom a veľkým rúchu s pravidelnými, ešte dosť hrubými záhybmi, s teplou farebnou škálou. Na tabuli vidíme nápisovú pásku s minuskulovými písmenami, označujúcimi meno zobrazovanej postavy. Maliar sa vyučil na tretej fáze českého tabuľového maliarstva z konca XIV. storočia, čo prezrádza úprava pláštá a jeho tieňovanie, nakoľko však obraz má niektoré formálne známky ešte z predchádzajúceho úseku, môžeme jeho datovanie položiť do časov krátko po r. 1390.

V podobnom stave nachodíme a poznávame aj ďalšie fragmenty zo začiatkov našej tabuľovej maľby. Ale doteraz známy rad tabuľ musíme už teraz posunúť na neskorší čas, lebo pátranie v umeleckých dejinách strednej Európy prinieslo poznatky, na základe ktorých prichodí

nám opraviť doterajšie náhľady a úsudky. Takto potom nasledujúca, nedatovaná ináč maľba je vo farskom kostole sv. Jakuba v *Levoči*.

Nájdeme ju na neskoršom oltári sv. Kataríny, umiestenú ako predelu. Je složená z troch samostatných obrazov. Jeden zobrazuje sv. Trojicu, iný sv. Žofiu s dcérkami a iný zasa Jakubov sen.(2) Obrazy sú pozostatkom krídlového oltára, premaľovali ich v neskorších časoch, takže ich pôvodný vzhľad mohla by objasniť len dôkladná konzervácia. Ale aj takto môžeme usúdiť na miniatúrnu techniku maliara, vyvierajúcu z jeho školenia vo viedenskej škole, ovplyvnenej pokročilou českou školou (treba si všimnúť maľby rajhradské), nakoľko v prvých deceniách XV. storočia — keď v Čechách boly krvavé husitské vojny — ťažisko umeleckej iniciatívnosti presunulo sa na Viedeň. Viedeň, ktorej sochárske a maliarske školy, síce len na krátky čas a pre istú oblasť strednej Európy, znamenaly východisko umeleckého nazerania. Jediným prípadom toho v našom maliarstve je práve dielo levočské, pochodiace asi z rokov okolo 1420 a svojou zlomkovitosťou vyplňa medzeru v začiatkoch tabuľového maliarstva na Slovensku.

Do oblasti priameho českého vplyvu patrí aj obraz Madony, ktorý ozdoboval oltár v *Trenčíne*. Jeho charakter ukazuje iba na neskorú rozšírenosť pôvodných vzorov, keď elekticizmus mäkkého štýlu prekonáva sa vo vyčerpanosti tematickej a pochodí z roku okolo 1420—30.

Ešte ďalšie využívanie slohu na počiatku nepokojných časov Jiskrových ukazujú tabuľové fragmenty z *Bátoviec*,

ktoré doteraz považovali za najstarší produkt našej tabuľovej maľby, vidiac v nich taliansky vplyv z konca XIV. storočia. Hoci je isté, že vplyv talianskeho maliarstva na slovenské maliarstvo, najmä nástenné, mal silnú ozvenu, predsa mnohé prvky maľby — príbuznosť kompozičného stavania a príbuznosť postáv — pútajú bátovské zlomky k maliarstvu norimberskému (Nürnberg) z druhej štvrtiny XV. storočia. Neujasnený námet — hoci je pravdepodobné, že ide o zobrazovanie niektorých scén zo života sv. Kataríny — aj keď obraz tejto svätice nachodíme na zadnej strane tabule, neraz zamestnával dejepiscov a plošnosť, ako aj prevažná lineárna dekoratívnosť malieb bola príčina raného datovania. Tu ide o oneskorený prejav a vyžívanie sa slohových vlastností z konca XIV. storočia, takže môžeme hovoriť o maľbe z 30.—40. rokov XV. storočia.

Konečne najvýraznejšie vyvrcholenie maliarskych snáh žigmundovského obdobia je oltár, ktorý pôvodne stál vo Sv. Beňadiku n/Hr. a zostavil ho roku 1427 vynikajúci maliar, ktorý sa podpísal ako Thomas de Coloswar. Oltár je dnes v Ostrihome a v podstate nevyviera zo zásad umeleckej tvorby slovenského stredoveku; vyhotovený bol maliarom pôvodu klužského, hoci postavený pôvodne do prostredia nášho stredovekého kostola, dáva vyznievať takým všeobecným úsiliam, ktoré sa v časoch cisára a kráľa Žigmunda tvorily v strednej Európe. Oltár zo Sv. Beňadika nad Hr., celkove zachovaný, na prostrednom obraze veľkoryse znázorňuje scénu ukrižovania (Golgota), namaľovanú s veľkým umeleckým rozbehom a vlastnosťami, ktoré sú

príznačné pre význačné umelecké strediská. Nový realizmus sa nehľadá, ani sa bojzhlive neinterpretuje. Umelec snaží sa dosiahnuť až podobizňovú vernosť, pôsobivú priestorovosť a prirodzenosť, najmä v krajinkárskych častiach tabule. Maliar čerpal z českej maliarskej kultúry, sprostredkovanej Podunajskom cez Viedeň. Jeho tvarová reč je pevná, bez stôp provinciálnosti, a preto sa jeho dielo tak odlišuje od súčasnej tvorby slovenských miest.

Konečne musíme upozorniť na tri *tabule bratislavského mestského múzea* (neznámeho ináč pôvodu), ktoré znázorňujú Ukrižovanie v jednoduchej, jasnej kompozícii a svätice, maľované pod zrejším vplyvom žiarivo honosnej farebnosti českej školy maliarskej.

Začiatky nášho tabuľového maliarstva gotického sú teda, ako vidíme, nesústavné, útržkovite sa zachovali, a preto nedávajú úplný obraz o tomto úseku výtvarnej činnosti. Konečne, tabuľové maliarstvo na Slovensku rozvinulo sa až od polovice XV. storočia, keď sa pomaly upokojila situácia hospodárska a kultúrna po vyčerpanosti z Jiskrovho vojnového ťaženia, ktoré skrušujúco účinkovalo na našu umeleckú produkciu. Trvalo vyše 20 rokov, kým sa zjavil nový umelecký rozbeh. No, skutočnosť hovorí aj o tom, že umelecký prejav úplne nezahynul, keďže už od 50-tych rokov XV. storočia prichodí prechodné prejavenie sa slohu ešte neujasneného, nevyvretého, so spomienkami na mäkký sloh.

*

Približne v polovici XV. storočia začínajú sa uplatňovať v našom tabuľovom maliarstve prvky, ktoré jasne hlásajú nové umelecké uspošobenie, vyplývajúce jednak zo zásadnej stredoeurópskej premeny, jednak z časov pomaly sa usťajúcich, alebo aspoň takých, ktoré ukazujú potrebu vysloviť, prejaviť sa v umení po dlhšom mlčaní. Tieto vplyvy dostávajú sa k nám zo Sliezska prostredníctvom susedného Poľska. Dostávajú sa nie bezpodmienečne pravidelnou, evolučnou cestou, lebo maliarske ústredie na Slovensku vyvíja sa v krátkom čase na samostatného udávateľa súčasných umeleckých smerníc na území Spiša, ba svojou rozsiahlosťou dotkne sa aj umeleckých potrieb okolia poľského Sandeca.

V takomto počiatocnom umeleckom prejavení javí sa nám oltár, pôvodne v *Bardejove* postavený, ktorého skriňová súčiasťka, socha P. Márie a 3 sprievodné menšie sochy, sú ešte i dnes v oratóriu bardiovského kostola; maľované krídla dostaly sa do košického dómu. Oltár pochodí podľa archívnych záznamov z roku 1450 a maľované tabule, ktoré zobrazujú dvojice svätcov, ako aj dvoje zachovaných trojuholníkových štítkov (dnes sú na oltári Všetich svätých — sv. Ondreja v Bardejove) s obrazmi Troch kráľov a sv. Jána Krstiteľa, ukazujú na začiatocnícke dielo maliara, ktorý svoje hlavné práce vyhotovil pre Matejovce a Nedecu.(3) Vedúcim motívom maliara je úsilie o plastické formy, pričom obľubuje veľké plochy. Badáme snahu o realistické podanie v poňatí tých časov — a o vystupňovanie priestorovosti, pravda, iba s náznakovou kompozíciou pre-

tínania vodorovných a diagonálnych obrazotvorných línií.

Výrazne vidíme to na veľkom oltári kostola v *Matejovciach*, na ktorom sú maľované krídla aj prostriedok. Oltár sa končí trojuholníkovými pomaľovanými štítkami; osobitný charakter konštrukcie krídlových oltárov.(4) Oltár znázorňuje na otvorenej strane postavy sv. Štefana, sv. Emericha a výjavy z ich života. Tento nacionálny motív podnietil maďarských historikov, aby polemizovali s historikmi poľskými o národnostnej otázke autorovej. Nie je možné riešiť túto otázku. Predpokladáme však, že o národnostnej otázke v dnešnom smysle nie je možné ani hovoriť len preto, že umelec maľoval aj takýto námet, prirodzený v cudzom kraji. Veď jeho najväčšiu činnosť vidíme na pôde poľskej, kde maľoval zasa národných svätcov poľských.

Jedno je isté, že obrazy, ktoré sa zachovali a tvorily na Slovensku, sú najkvalitnejšie v tvorbe tohto maliara, ktorý sa nám predstavuje svojou dynamickou výraznosťou a pútavosťou ako dôležitá maliarska osobnosť, tvoriaca nové umelecké základy a smernice pre našu tvorbu. Dielo maliara z Matejoviec púta sa totiž živelne ku tvorbe významného sliezskeho umelca oltára sv. Hedvigy vo Vratislave, ktorý po zániku vedúceho postavenia českého maliarstva prevzal v prvej polovici XV. storočia impulz pre susedné kultúrne oblasti. Náš maliar bol iste jeho priamym žiakom a tabule na oltári v *Matejovciach* sú jeho posledným, možno povedať vrcholným dielom. Maľoval ich okolo roku 1460, keďže zobrazuje aj postavu sv. Bernharda, ktorý až roku 1455 bol svätorečený.

Iný oltár tohože maliara, zasvätený sv. Bartolomejovi, zachoval sa len v zlomkoch v *Nedeci*, je súčasný alebo dačo skorší od oltára matejovského a ukazuje všetky známky umeleckej vyspelosti majstrovej. I tu je dôležitý kompozičný rytmus a priestorová voľnosť, badateľná najmä na pôsobivom obraze Krista na hore Olivetskej.

Nie je našou úlohou, aby sme sledovali činnosť tohto maliara aj do Poľska, môžeme povedať iba toľko, že jeho činnosť na Slovensku musela mať následníkov, žiakov. Jedného poznáme v malom, len nedávno posbieranom oltári sv. Žofie, ktorý zo *sásovského kostola* dostal sa do bansko-bystrického mestského múzea v stave pomerne neporušenom. Tento ikonograficky ešte neustálený oltár v prostrednom obraze znázorňuje sv. Žofiu s jej dcérami, v hieratickom postoji, na krídlach však s nejednotne vysvetľovateľnými scénami zo života svätcov — a to na spôsob školy matejovskej, lenže vo vypracovaní umelecky menejcennom. Tento oltár má svoju obmenu najskôr v oltári z Zarzeczi (východ. Sliezsko) a pochodí z časov okolo r. 1460.

Iného charakteru je skupina ďalších oltárov a maľovaných tabúl, ktoré sú sústredené na inú vynikajúcu prácu vratislavského okruhu, na oltár svätej Barbory, ktorého tvorca je pokročilejší v maliarskom a umeleckom chápaní, usiluje sa o priestorové kompozície, o plastické formy a o pohyblivú dynamiku postáv.

Výsledkom tohto úsilia je oltár P. Márie-Orodovnice zo *Strážok*(5) a oltár, zlomkovite zachovaný z *Nemeckej Eupče*.(6) Býv. hlavný oltár kostola v *Liptovskej Sv. Mare*,

maľovaný monografistom R. N., patrí tiež k tejto skupine.

Oltár zo *Strážok* má maľovanú prostrednú tabuľu s postavou P. Márie, so sv. Katarínou a sv. Barborou, na spôsob obrazov, ktoré P. Máriu predstavujú ako Hodegetriu, postavenú na tvár zlého človeka. Vyobrazovanie, v okolitých krajoch veľmi obľúbené, svojím vypracovaním predpokladá ovplyvnenie českou maliarskou školou (Madona z Deštny). Krídla oltára so sv. Stanislavom sú príznačné pre okruh. Ale maľba vymkýna sa zo súčasnej produkcie susedných krajov Poľska (Przydonica, Lopuszna), lebo slovenský maliar viac vyzdvihol príchylnosť k starej tradícii krásneho slohu a nebol ovplyvnený ani maliarom matejovského oltára. Obrazy svojím realizmom, pritom súladne upravené, v plynulom rúchu a s krásnymi tvármi postáv, majú svoje korene, ako sme už povedali, v maliarstve česko-sliezskom, čím sa pripútavajú k novým maliarskym prúdom strednej a juhovýchodnej Európy.

Ešte viac sa prikláňajú k priamemu vplyvu vratislavského, najmä v konštrukcii priestorovej a plastickej tabule oltára z *Nemeckej Lupče*, doteraz dostatočne nepovšimnuté (najmä preto, že časť obrazov dostala sa do Slovenského múzea v Bratislave, časť zas do zbierok Starého umenia v Prahe, jeden obraz do Budapešti), i preto, lebo obrazy boli až donedávna vo veľmi zlom stave, takže ich nebolo možno odborne a bezpečne prezrieť. Dnes si už vieme zrekonštruovať pôvodný stav a posúdiť, že ide o tabule neobyčajnej príťažlivosti a dôležitosti pri posudzovaní vývinu nášho tabuľového maliarstva, keďže svojou akosťou,

slohovými vlastnosťami — zreteľnými najmä na obrazoch Zvestovania a Krista na hore Olivetskej — pútajú sa úzko k dielu majstra oltára sv. Barbory vo Vratislave. Tabule vznikly okolo r. 1450—60. Podľa slohového charakteru možno usúdiť, že tento majster maľoval aj obrazy, ktoré sa zo *Zlatých Moraviec* dostaly do Pešti. Súdime tak najmä podľa obrazu Troch kráľov, ktorý ukazuje tie isté kvality ako tabule Ľupčianske (okolo r. 1460).

Do okruhu tohto prechodného slohu možno zaradiť aj tabule, ktoré pochodia z *Ružbách* (dnes v Košiciach), ktoré byly zhotovené podľa istej heidelberskej Biblie (okolo r. 1460), z *Mošoviec* (1471) a iné. Ide o dobu prechodu ku konkrétnemu neskorogotickému realizmu, ktorý sa dostavil a uplatnil až v ďalších etapách. Pravda, prechodný spôsob maliarstva — ako sa to konečne vždy stáva — neukončil svoje pôsobenie razom, pretrval nejaký čas ešte aj vtedy, keď sa tvorily už zrejme príklady maľby tabuľovej na základe nových vymožeností. Lenže pre sám vývin byly len druhoradým úspechom maliarskym, pravidelné prežívanie sa tvarov, kým nové prúdy nestaly sa všeobecne platnými v umeleckej tvorbe.

*

Polovica 70-tych rokov XV. storočia stáva sa významným medzníkom pre novú umeleckú tvorbu Slovenska nielen preto, že sa ustálily složky tvorby neskorej gotiky, ale že Slovensko v tých časoch sa politicky a hospodársky



natoľko upokojilo, že za panovania kráľa Mateja nastal úplný obrat, najmä v rozširujúcom sa zámere vyspelého umeleckého chcenia. Otvárajú sa dôležité umelecké dielne v *Košiciach* (1474—77), vo *Spišskej Kapitule* (1478) a v *Kremnici* (1473); tieto dielne využívajú súčasné umelecké vymoženosti a rozširujú ich v krajoch. Uvádzané roky neznamenajú založenie dielne, ale zpravidla už vyspelý jej čin, ako je v archívoch zaznačené, t. j. dohotovenie a posviacku oltára, dokončeného v niektorej z dielní.

*

Veľkolepé dielo nášho tabuľového maliarstva, pre hlavný kostol sv. Alžbety v *Košiciach*, vyhotovené bolo, podľa súčasných zápisov, v rokoch 1474—77, pravda, nie v úplnosti, lebo slohový ráz obrazov ukazuje ruku troch maliarov.

Z týchto najranejších a najvýznamnejších je majster *radu tabuľ* zo života sv. Alžbety, ktorého obrazy boli vložené do bohato vyrezávaného gotického rámu a v mohutných rozmeroch; ich zostavenie zapĺňa celú šírku rozmerného presbyteria (kňazišťa). Tabule veľmi širokým vypravovateľským spôsobom znázorňujú v tých časoch neobvyklú tému o legende sv. Alžbety Uhorskej.⁽⁷⁾ Realistické chápanie situácie, úsilie o prirodzené podanie s uvoľnením priestorovej a obrazoplochej viazanosti priniesli výrazové možnosti, súhlasiace so všeobecným uvoľnením stredovekých kultúrnych zámerov a myslenia. Začína sa uplatňovať

príroda ako obrazotvorný prvok nielen v dekoratívnej súvislosti — ako robil napr. matejovský maliar — ale príroda je rovnocenná s ľudskou postavou, hoci ľudská postava zostáva ešte vždy meradlom obrazovej skladby. Prvky takto poznávané korenia síce v diele vratislavského majstra oltára sv. Barbory, no maliar cyklu o sv. Alžbete vychodí z domácej pôdy, jednak len z pokusov majstra nemeckoľupčianskeho a jednak z diela maliara *radačovského* z radu tabúl o sv. Anne. V diele košickom sústreďuje sa mierou nevídanou a europky chápanou snaha o vecné zachytenie scény, už nielen v úlohe sprievodcu bohoslubných úkonov, ale v zástoji skutočne umeleckom, z duše umelcovej vyvierajúcom. Okrem toho badáme tu prebúdajúce sa vplyvy realizmu nizozemského, ktoré nepriamo sprevádzajú tohto lyricky založeného maliara, vyučeného v Nemecku.

Druhý maliar košický, ktorý namaľoval *pašiový rad tabúl a cyklus zo života Márie*, odlišuje sa od predošlého v poňatí maliarskych problémov a v temperamente, nakoľko je dynamickým prednášačom, pracujúcim v smere, ktorému sa naučil od majstra krakovského dominikánskeho kostola.(8) Tento maliar okrem toho bol i v úzkom styku s umením mníchovského maliara Jana Pollacka v časoch, keď Pollack pracoval v Krakove okolo roku 1480. Výsledky tvorby košického majstra idú za majstra dominikánskeho a nemožno ich preto stotožňovať pri tom všetkom, že v košických archívoch vyskytuje sa niekoľko mien poľských maliarov. Mená dokazujú len toľko, že naše stredoveké maliar-

stvo malo priame styky s umeleckým svetom Krakova a prostredníctvom Krakova so Sliezsikom. V spomínaných časoch totiž nebolo možné sprostredkovanie cez Viedeň, lebo politické pomery za panovania kráľa Mateja neboly pre takéto sprostredkovanie priaznivé. Dielo uvedeného maliara pašiového cyklu je až z rokov okolo 1480.

Vliv takto utvorenej, umelecky bohato vypravenej maliarskej dielne môžeme sledovať najmä na účasti majstra cyklu o sv. Alžbete v šarišskom umeleckom kruhu, ale vidíme aj ďalej na nespornom vlivaní na významný poľský oltár *v olkušskom kostole pri Krakove*. V Šariši to bol znovuvystavený kostol *v Bardejove*, kde maliar, označený menom Severin, vyhotovil oltár Mettercie (sv. Anny Samotretej) r. 1485, oltár sv. Alžbety a oltár P. Márie (1489, dar Veroniky Magerovej). Všetko diela spôsobu primitívnejšieho v ponímaní maliarskom a technickom, s otrockým napodobnením vynikajúceho príkladu košického. Zato neznámy maliar oltára Narodenia Pána (okolo 1490) ukazuje mnohé motívy košickej maliarskej dielne, berúc si námetové predlohy pre cyklus zo života Márie jednak z košických tabúl (Vraždenie neviniatok), jednak používajúce staršie a obľúbené rytiny nemeckého maliara a rytca Martina Schongauera.(9) Jasná reč a živá, teplá farebnosť stavajú tohto maliara medzi dobrých predstaviteľov umenia slovenského stredoveku. Z tohto prostredia vychodí aj maliar oltára Svätého Kríža (tiež v bardejovskom kostole), ktorý však pracoval podľa vzorov košického majstra legendy o sv. Alžbete (pred r. 1500).

Iné dôležité stredisko utvorilo sa vo *Spišskej Kapitule*, kde po ukončení prestavby kapitulského chrámu ozdobili chrám jedenástimi oltármi. Oltáre vysvätili roku 1478, o čom sa zachovala pôvodná listina, a podľa tej súdiac, dodnes zachoval sa len hlavný oltár, oltár sv. Michala archanjela a fragment tabule so sv. Štefanom. Zásadnú dôležitosť pre tento okruh má predovšetkým hlavný oltár (1478), ktorý je na otvorených krídlach čiastočne premaľovaný⁽¹³⁾; znázorňujú postavy svätcov v súčasnom, veľmi honosnom rúchu z konca stredoveku. Zavreté krídla sú pomaľované zasa veľmi jemne nahodenými, výraznými a realisticky prekypujúcimi scénami pašiovými, kde príroda dostáva svoje opodstatnenie aspoň v zdanlivom perspektívnom pomere k ľudským postavám a k ich skupinám. Maliar spišskokapitulský je významná osobnosť nielen preto, že poznáme jeho datované dielo, ale monumentálnosťou prednesu a šírkou výrazových možností — hoci neraz siahal po Schongauerovej rytine — stáva sa vyjadrovaťelom súčasných umeleckých snáh. Jeho umelecké dielo je príbuzné s tvorbou mníchovského Jana Pollacka a dostáva sa do styku aj s nábehmi maliarstva nizozemského.

Iné prúdy, dôležité pre lokálny umelecký prejav, prináša maliar, ktorý pracoval pre kostol vo Spišskom *Podhradí* (okolo 1480—90). Jeho dielo zachovalo sa zlomkovite v niekoľkých veľkých tabuliach (dnes v diecezálnom múzeu vo *Spišskej Kapitule*), zobrazujúcich scény zo života P. Márie,⁽¹⁴⁾ spravené s bezprostredným účinkom a lahodným farebným tónom, v ktorom prevláda zelená a

mierne šedivá (prípadne fialová). Ide o maliara, ktorý má svoju osobitnú príznačnosť a svojský rukopis v oválnej tvári ženských postáv a v dlhom, ľahko lomenom nose. Korene pre tvorbu tohto maliara nájdeme nielen v nürnbergskom maliarstve (H. Pleydenwurf), ale veľmi príznačne v maliarstve juhonemecko-salzburskom (majster z Grossmainu). Blízky snahe tohto majstra je aj oltár sv. Alžbety v *Levoči* (1492), ktorého maliar však svojou reichlichovskou vecnosťou, svojím kolorizmom pokročil ďalej vo vývine ako majster spišskopodhradský.⁽¹¹⁾ Do tejto skupiny patrí aj bočný oltár Panny Márie z kostola v *Lipt. Sv. Mikuláši*.

Najvýznamnejší maliar *spišskokapitulskej* dielne je majster tabuľ oltára *Korunovania P. Márie*, ktorý stojí v *kaplnke kapitulského kostola*⁽¹⁵⁾ a bol podľa pôvodného nápisu (ktorý na oltári čítali ešte Pirhalla a Hradzsky) vyhotovený roku 1499. Zobrazuje na otvorených krídlach scény zo života Márie veľmi jemným nádychom podané lyrické obrazy, vyplývajúce z ladnej rovnováhy náladových a konštruktívnych prvkov obrazovej tvorby. Ale aj zavreté krídla s obrazmi pašiovými podliehajú tomu istému tvorivému procesu vynikajúceho umelca, ktorý teplými tónmi farieb, hlbokými, zrakove s istotou videnými priestormi, realistickou vernosťou, načrtnutými tvarmi a pohybovou výraznosťou postáv dostáva sa medzi najdokonalejších predstaviteľov nášho stredovekého tabuľového maliarstva z posledných rokov XV. storočia vôbec a dal popud nejednému dobrému umeleckému úsiliu, v ktorom sa po ňom na sever-

nom Slovensku tvorilo a pokračovalo. Z okruhu tohto majstra je aj oltár *P. Márie Snežnej levočského* kostola, ale najmä zjavenie sa iného dôležitého a kvalitného maliara, ktorý výsledky spiškokapitulského majstra oltára Korunovania P. Márie — získané nespornou znalosťou umeleckých stredísk juhonemecko-nizozemských — ešte prevyšuje, majstra *okoličianskeho*, o ktorom budeme hovoriť neskoršie.

Hoci v *Levoči* nebola v tých časoch vedúca umelecká dielňa a umenie kostola sv. Jakuba bolo ovplyvňované najskôr zo Spišskej Kapituly, predsa vzniklo — nevedno ešte, pod akými účinkami — významné dielo maliarske na oltári *Vir dolorum* (Corvinovský oltár) v *Levoči*, kde majster, použijúc niektoré predlohy Schongauerových rytín, tvorí dielo na námet zo života P. Márie s pozoruhodnou výraznosťou(10) a v smerniciach diela majstra *Mikuláša levočského*, ktorý roku 1484 zhotovil známy obraz *Madony popradskej*. K nim pripojuje sa aj iný maliar, *majster Martin*, s obrazom P. Márie so sväticami(12) z *janošovského kostola* (dnes v Bratislave) z roku 1491.

*

Tretie veľké stredisko umelecké tých čias utvorilo sa v *Kremnici* a účinkovalo na celé okolie. V *Kremnici* samej nezachovalo sa nijaké dielo, ktoré by dokumentovalo tento náhľad, zato však v neďalekom dedinskom kostole v *Lúčkach* našly sa oltáre, z ktorých najvýraznejší bol

zasvätený sv. Mikulášovi(16) a pochodil z roku 1473. (Spomenuté oltáre dnes sú v Budapešti.) Dobré svedčia o umeleckom úsilí stredovekého Slovenska. Majster týchto oltárov (zlomky sa zachovali aj v *Hron. Sv. Beňadiku*) získal svoje znalosti bezprostredným stykom so súčasťou stredoeurópskou maľbou; na počiatku bol pod vplyvom generácie Pleydenwurfa, neskoršie — iste precestujúc Porýnie — upútal ho kolínsky (Köln a. R.) maliar Máriinho života (Meister des Marienlebens). Aby nové prúdy nizozemské upevnily v ňom umelecké poňatie, hľadí optickými prostriedkami vhlbovať sa do prírody, preto pracuje podrobne a na rozdiel od doterajšej tvorby — v ktorej príroda bola viacmenej len realistickým úzadím — ide ďalej, napr. na obraze Ukrižovania z lúčanského oltára, stáva sa výrazným predzvestovateľom toho, čo o niekoľko desaťročí zaujalo myseľ všetkých umelcov kompozičným usporiadaním figurálnej a prírodnej časti.

Preto je majster oltára z Lúčok učiteľom niekoľkých okolitých maliarov a jeho umenie vplýva na tvorbu, ktorá sa vyvinula v prvých rokoch XVI. st. Medzi jeho nasledovníkov kladieme majstra býv. oltára vo Sv. Jakube pri Banskej Bystrici (17)(dnes Budapešť), majstra hlavného oltára v *Sásovej*(18), ako aj maliara oltára sv. Antona vo *Spišskej Sobote*.

✱

Konečný stupeň vo vývoji slovenskej tabuľovej maľby gotickej prichodí až po prechode do nového storočia,

so zmenou umeleckého úsilia, umeleckých metód a výrazových potrieb. Kým umelecký, slohový prúd nášho maliarstva, ktorý sa zdvihol po r. 1470 (pred koncom XV. storočia dospejúc na vrchol), svoj záujem sústredil na zavedenie neskorogotického realizmu, odpútajúc sa postupne od schematickej stavby obrazovej skladby, zatiaľ počiatok XVI. storočia znamená nielen dôsledné použitie poznatkov takto získaných, ale aj pokrokové vhlbovanie sa do ďalších maliarskych zásad; príroda dostáva nielen svoje pomerené miesto a váhu oproti človeku, ale — hľadiac na vedecký záujem o skúsenosť — naturalistickou vernosťou zdoláva všetky technické ťažkosti, s ktorými maliar musel zápasiť. Maliarske obrodenie talianskeho Quattrocenta a nizozemského kultúrneho prostredia — počnúc bratmi van Eyckovcami — prekonáva ťažkosti aj v našom maliarstve s prirodzenosťou vývinového postupu.

Pozoruhodnou skutočnosťou v našom vývine je zjav, že nové obdobie začína sa v iných krajoch, na inej pôde, keďže podľa vývojovej pravidelnosti umenia hovoríme o krajoch chvíľkovej vyčerpanosti (tu to bol Spiš a vôbec severné Slovensko) a v nástupe krajov, odpočínutých v umeleckom zápolení. Preto premenený náhľad a krasocit dotkol sa najskôr stredoslovenských banských miest. V stredoslovenských mestách súvislú umeleckú iniciatívnosť (s malou výnimkou v kremnickom okruhu) sme dlhší čas videli. Ale súčasne bol tento kraj v ovzduší nového umeleckého smeru, ktorý smer priniesla tzv. *dunajská škola*. Vedúce postavenie dostávajú Banská Štiavnica a Banská Bystrica. Hoci

je istá súvislosť v umeleckej produkcii spomenutých miest, predsa v tvorbe javia sa ako samostatné.

Najskôr vieme o *Banskej Štiavnici*, že tam roku 1506 vyhotovil istý maliar — monogramista M. S. — oltár pre kostol sv. Kataríny. Tento obraz, v zlomkoch zachovaný, dostal sa do rozličných zbierok cudzozemských. Máme z neho len tabuľu *Narodenia Pána* vo svätoantolskom kostole.(19) Maliar, ktorý vytvoril pravidelný cyklus obrazov zo života P. Márie a z pašíí (tie sú v ostrihomskom múzeu), pohovore a výtvarnou rečou líši sa od doterajšieho pochopenia svojím prekypujúcim naturizmom a naturalizmom, ale s umierneným tvarom a farebnou harmóniou.(21) Hoci nadväzuje na vymoženosti nemeckého maliara Breua, pracuje v jasných reminiscenciách dürerovských a holbeinovských (v intenciách maliarskej a časovej vyrovnanosti). Myslím však, že zachované diela pochodia z dvoch oltárov a vykazujú maliarsky postup v barokizovaní prednesu vášnivých scén pašiových.

Z tohto vynikajúceho mála, čo sa nám zachovalo, usudzujeme aj na vyspelú a rozšírenú maliarsku a sochársku dielňu *banskoštiavnickú*, ktorá dodávala oltárne obrazy do *Krupiny* (dnes premaľované v štiavnickom múzeu), čiastočne ešte s účasťou spomínaného maliara M. S., a do *Pukanca*, kde okolo r. 1510—15 vidíme už len dozvuky pôvodného umeleckého úsilia. Možno konštatovať, že existencia banskoštiavnickej dielne viazala sa len k účasti majstra M. S. a po jeho smrti (asi roku 1507) preberá iniciatívnu *Banská Bystrica*, kde prostredníctvom kremnic-

kého (lúčanského) majstra už v prvých rokoch XVI. storočia utvorila sa samostatná umelecká dielňa, aby vyhoveda mecénskym požiadavkám bohatých priemyselných magnátov Platha a Königsbergera. V súvisi s týmto môžeme sledovať aj vývin povestného levočského rezbára Pavla.

Z prvých prác banskobystrickej dielne je *hlavný oltár kostola v Sásovej*.(18) Je to dielo ojedinelé v tomto okruhu, znázorňuje legendu o sv. Pavlovi a Antonovi Pustovníkovi. Maliar vychodí, pravda, s pokročilými znalosťami, zo spomienok na obrazo- a priestorotvorné zásady kremnického maliara (okolo 1500). Takýto maliarsky smer nebol základom pre banskobystrický vývin; dával popudy o niečo neskôršie na severovýchodnom Slovensku. Zato ďalšia produkcia banskobystrická dostáva sa do styku s dielňou banskoštiavnickou, preberajúc niektoré vymoženosti, ale úplne podvoľujúc sa vlivu Dürerovmu, jeho klasicizujúcej vecnosti, jeho vyrovnávaciemu spôsobu optickej predstavivosti vecí. Vedúce miesto v takomto smere má majster *oltára sv. Barbory v Banskej Bystrici*, ktorej obrazovú časť zhotovili roku 1509.

Tvorba spomenutého majstra nie je veľká, poznáme od neho len 4 obrazy, na dvoch znázorňuje scény zo života sv. Barbory (Kataríny?), na ostatných postavy svätcov(20), ale spôsob vypracovania, osobitný svojou výraznosťou a technicky bezchybný, predpokladá styk tohto maliara s vynikajúcimi dielami nemeckých majstrov (najmä s dielom A. Dürera, jeho Helleraltar). Vidíme rozhodne viazanosť s dielom banskoštiavnického okruhu, čo vyplýva zo spoloč-

ných zásadných podmienok a z časovej súvislosti. Môžeme konečne bližšie sledovať účinky tejto dielne *do Očovej* (zachovaly sa len fragmenty pozoruhodnej úrovne, ale konzervatívnejšie od bystrických obrazov) a *Lipt. Sv. Kríža* (tabule sú v Slov. národnom múzeu v *Turč. Sv. Martine*) okolo r. 1510.

Postupný vývoj tejto maliarskej dielne pozorujeme na niekoľkých okolitých oltároch, ktoré nie sú dielom majstra oltára sv. Barbory, iba na neho nadväzujú. Najskôr môžeme hovoriť o *oltári sv. Barbory v Ponikách* z roku 1512, ktorý tvoril pomocník majstrov podľa jeho dispozícií, so stránky technickej je len ďalekou ozvenou toho, o čo sa umenie stredoslovenských banských miest usilovalo.

Oproti tomu v rokoch 1515 tvorí neobyčajne nadaný a umelecky vyspelý maliar *oltár sv. Egýdia* a *sv. Heleny v Sásovej*, na ktorom je znateľný postup od klasicizujúceho realizmu banskobystrického oltára k tendenciám vyslovene naturalistickým, s hlavným zreteľom na prírode ako na prvku, tvoriacom obraz.(22) Umelec spôsobom vedca sleduje každý odtienok, každý vonkajší nábeh, usiluje o nefalšované, drsné reprodukovanie stromových kýptov, odložených ratolestí alebo o podanie ľudí s rozličnými telesnými neduhmi. (Sv. Egýdius lieči epileptika alebo starca s chorou rukou.) A predsa maliar tohto oltára nezveličuje vo vyobrazení, nejde do barokového bezuzdného výkyvu a do tvarovej prepiatosti. Charakterizuje ho súlad celku, jemnosť rozloženia, vyváženie rušivých momentov s pokojom a čerstvým nádychom prírody. Lebo žil s prírodou,

cítil už blížiac sa nové náhľady na postavenie človeka a prírody. Tým sa stáva vrcholným zjavom našej neskorogotickej maľby vôbec. Jeho nasledovníkom bol maliar oltára *sv. Anny v Jazernici* (1517), tvoriaci už s renesančnými prvkami výrazovými, ale bez citovej harmoničnosti svojho učiteľa. Konečne k tejto skupine patrí obraz *sv. Anny Samotretej v rožňavskom kostole* (1517), ako aj tabule z *Krásnej Hôrky*.

Oblasť tu spomínaná ostala uzavretá pred možnosťou ďalšieho vývinu do oblasti severovýchodného Slovenska. Umelecké vymoženosti, v stredoslovenských mestách vytvorené, nemohly mať ozvenu v kraji, ktorý žil ešte v tradícii spišskokapitulskej maliarskej dielne. Preto vzťah stredoslovenských banských miest k ostatnej umeleckej produkcii naznačuje ešte iba raný, hlavný oltár kostola v Sásovej, ktorého autora vidíme roku 1507 v *Levoči* pri tvorbe obrazov oltára *sv. Leonarda a Jána Almužníka*, prípadne v *Chyžnom* (1508). Levoča bola v tých časoch najvhodnejšia, aby prijala niečo nového, ale tá novota v mnohom súvisela ešte s tendenciami, ktoré boli platné pre XVI. storočie.

Najvýznamnejší čin tabuľového maliarstva severného Slovenska zo začiatku XVI. storočia je vyhotovenie oltára pre františkánsky kostol v *Okoličnom* (pred 1510). Na oltári okoličianskom maliar veľkého umeleckého rozpätia, školený na juhonemeckom, tirolskom a severotalianskom maliarstve, vytvoril obrazy pašiové s neobyčajným lyrickým kúzlom, farebným nádychom a s rozhodným úsilím o vytvorenie krásnej ľudskej postavy, podľa anatomických po-

kusov.(24) Figurálnu stránku vyzdvihuje nad úzadie, ale tak, že príroda nie je trpnou štafážou, ale spoluúčastníčkou na výstavbe obrazovej plochy. Vidíme to ináč aj na jeho oltároch, zhotovených (pred r. 1510) pre kostol v *Smrečanoch*(25), alebo na neskorom diele, hlavnom oltári v *Hrabušiciach* (okolo r. 1515). Majster okoličiansky bol vlastne žiakom majstra spišskokapitulského. Iste sa zúčastnil aj na práci v dielni levočskej, ktorú viedol vynikajúci rezbár Pavol z Levoče, a tam tvoril oltár hrabušický. Zato nemožno sledovať jeho účasť na *hlavnom oltári v Levoči*, ktorý bol zhotovený okolo roku 1515—16 (podľa Cranačových rytín) dobrým maliarom, ktorý farebne využil predlohovú kresbu, ale nepúšťal sa k svojskejšiemu prednesu.(23) Pôvodcu týchto obrazov nepoznáme. Známy je oproti tomu, nie síce podľa mena, ale podľa pracovnej kapacity, pomáhač majstra levočského hlavného oltára, ktorý roku 1516 vyhotovil hlavný oltár pre kostol vo *Spišskej Sobote*, zasvätený sv. Jurajovi a znázorňujúci scény zo života tohto svätca.(28) Naturalizmus prednesu tohto majstra, jeho prikláňanie sa k prírode ako k tvárnemu prvku obrazovému, s odlišným poňatím, ako robil majster zo Sásovej, i pri istých technických nedostatkoch, je priamym výrazovým momentom a osobitným prejavom umeleckého chápania severného Slovenska v druhom desaťročí XVI. storočia. Tie isté vlastnosti, podopreté pokročilým už úsilím o novodobé, renesančné chápanie ornamentálnej a figurálnej časti obrazov, znamenajú jeho maľby na oltári sv. Jána v *Levoči* z roku 1520, kde sa označil monogramom

TH. Malbou na tomto oltári ukončujeme vlastne vývin stredovekého maliarstva na území Spiša.(29, 30)

Do Košíc prichodil zrejmy vliv tvorby majstra okoličian-
skeho s istou ozvenou pokročilých tendencií nizozemského
maliarstva, spoločne s vlastnosťami, ktoré poznáme z diela
nemeckého maliara Hansa von Köln. Takto môžeme cha-
rakterizovať *oltár Navštívenia v košickom dóme* z roku
1516 (ktorý bol vyhotovený z pozostalosti lekárniko Gün-
thera), ako aj tabule z *kanonickej sakristie* dómu s obrazmi
zo života sv. Jána.(26, 27) Tieto tvorby majú svoje pokračovanie v diele majstra *oltára Vir dolorum v Bardejove*, najmä však v samostatnom maliarovi Hansovi Koellerovi, ktorý okolo r. 1520 vymaľoval hlavný oltár kostola v *Lipianoch* takým spôsobom, v ktorom sa spájajú všetky stredoveké prvky maliarske s novým duchom, nielen v poňatí obrazu, ale aj vo farebnej zostave.(31) Oltárom kostola v Lipianoch končí sa vlastne vývin slovenského tabuľového maliarstva, aby po kratučkom čase nastúpilo umenie renesancie.

DIE GOTISCHE TAFELMALEREI IN DER SLOWAKEI.

Die ersten Kenntnisse über die mittelalterliche Tafelmalerei in der Slowakei haben wir aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts. Naturgemäss dürfen wir diesen Umstand keineswegs so verstehen, als ob frühere Gemälde überhaupt nicht vorhanden gewesen wären, besitzen wir doch in älteren schriftlichen Quellen zahlreiche Hinweise über Vernichtungen und Umbauten von alten Kirchen, wobei auch die alten Flügelaltare dem Verderben zu Opfer fielen. Aber auch vom Ende des XIV. Jahrhunderts an, kann man eine zusammenhängende Entwicklung der Tafelmalerei nicht feststellen; was sich uns bietet, sind Fragmente aus verschiedenen Stätten und verschiedener Herkunft, von mannigfacher künstlerischer Ausdrucksform und Qualität. In der Mehrzahl sind dies Arbeiten, die unter dem Einfluss des nahen Westens, vor allem unter dem Einfluss der böhmisch-deutschen Malerschule und ihres Kreises entstanden sind, so z. B. die Predella des Katarinen-Altars in der Leutschauer Pfarrkirche (um 1420), deren fragmentarische

Bilder aus den Errungenschaften der Wiener Schule schöpfen, oder die Bilder der Katarinenlegende aus Bátovce (in der erzbischöflichen Galerie zu Gran), für die wir den Impuls in der Nürnberger Schule suchen müssen (um 1440), Wien vermittelte für die monumentale Altartafel von Hr. St. Beňadik (ebenfalls in Gran), die im Jahre 1427 Thomas de Coloswar mit dem grossartigen Mittelbild der Kreuzigung versah. Das älteste Fragment aus der Kirche in Poničky (um 1390) entstand unter dem unmittelbaren Einfluss der böhmisch-deutschen Schule.

Die grossartige Entwicklung der gotischen Tafelmalerei nimmt in der Slowakei erst nach Mitte des XV. Jahrhunderts ihren Anfang. Die wiederholten Hussiteneinfälle, die zwanzigjährige Herrschaft der Jiskra-Leute in den nordöstlichen Städten der Slowakei und die politische und wirtschaftliche Unsicherheit haben auf die Entwicklung hemmend eingewirkt. Erst als um 1460 die Verhältnisse klarer wurden, fängt auch das Kunstleben an sich zu entfalten. Damals war es in erster Linie die Zips, wo der vorzügliche Meister des Matejovceer Altares im Sinne des Bresslauer Meisters des Hedwig-Altars neue Kunsterrungenschaften einführte, aber auch andere Maler in Nehre und Nemecká Lupča in der Eigenart des Bresslauer Meisters der Barbara-Legende ihre Werke beendeten (um 1460).

In den siebziger Jahren des XV. Jahrhunderts haben sich ständige Komponenten des spätgotischen Schaffens herausgebildet; es entstehen die Werkstätte in Kaschau, Zipser Kapitel und Kremnitz, in deren Kreis um die Jahr-

hundertwende einige für die slowakische Kunst wichtige Werke entstanden sind. In Kaschau ist dies der Hauptaltar des Domes (1474—1477), an dem mehrere Maler arbeiteten. Unter ihnen war der erste, der in der Art des Bresslauer Meisters des Barbara-Altars und unter Anlehnung an die Meister von Nemecká Lupča und Radačov schuf, wohl das stärkste Talent. Der etwas spätere Maler der Passionsbilder und des Marienzyklus des Kaschauer Domes lehnt sich an die Arbeiten des Münchner Johann Pollack aus dessen Krakauer Zeit an, doch greift er auch auf den Maler der Krakauer Dominikanerkirche zurück. Die Kaschauer Maler wirkten auf den Umkreis von Prešov und Bartfeld (Christi Geburt Altar, 1490) ein. Im Zipser Kapitel entstanden der in der Erzählung grandiose und im Ausdruck die weiteste Möglichkeit gebende Hauptaltar (1478), ferner die entwicklungsgeschichtlich wichtigen und im Ausdruck besonders innigen Bilder für die Kirche in Sp. Podhradie und vor allem das Hauptwerk dieser Werkstatt: der Marienkrönungsaltar im Zipser Kapitel (1499), ein Werk von gewaltigem künstlerischem Impuls und gewissen Elementen der süddeutschen und niederländischen Malkunst. Im dritten künstlerischen Mittelpunkt: in Kremnitz sind die Altartafeln aus Lúčky (heute in Budapest) vom Jahre 1473 entstanden, mit gewissen Erinnerungen an die rheinische Malerei und hier entwickelte sich zuerst jene Richtung, die von der strengen Gebundenheit mittelalterlicher Kunst losgelöst, in das XVI. Jahrhundert übergeht.

Der ästhetische Umschwung der künstlerischen Entwic-

klung im XVI. Jahrhundert hat sich zuerst in den südslovakischen Bergwerkstädten bemerkbar gemacht: in Schemnitz, wo der Monogrammist MS im Jahre 1506 die grossartigen Bilder aus dem Marienleben schuf (heute in St. Antol) und für den ganzen Umkreis (Karpfen, Pukantz) richtunggebend war, dann in Neusohl, wo eine grosse Malerwerkstätte im Sinne der Kremnitzer Schulle mit gewissen Dürerschen Elementen die Bilder für Sásová (1500), Neusohl (1509), Očová (vor 1509), Jazernica und Rosenau (1517) schuf und später auch die Renaissance der zeitgenössischen deutschen Kunst (Cranach, Breu, Altdorfer) zu Worte kommen liess.

Im nordöstlichen Kreis der Slowakei war vor allem die Tätigkeit des Meisters von Okoličné von Bedeutung, der vor 1510 in der Liptau einige bedeutende Werte hervorgebracht hat, die durch die Verschmelzung gewisser Elemente der Schule des Zipser Kapitels mit jenen der süddeutschen und italienischen Richtungen als Wegweiser einer neuen Tendenz zu werten wären. Es ist nicht ausgeschlossen, dass gerade durch das Zutun dieses Meisters der Maler des Leutschauer Hauptaltars schon zur Cranachschen Renaissance-Vorlage griff (1515—16). Auf die Errungenschaften dieser Künstler stützend, schuf der Maler des Georgsaltars in Spišská Sobota (1516), der auch den Johannesaltar in Leutschau (1520) gemalt hat. Die letzten Ergebnisse des Wirkens dieser Künstler hat dann Hans Koeller im Hauptaltar zu Lipjany verwertet (1520).

Z LITERATÚRY: *Dr. Vl. Wagner*: Neskorogotická tabuľová maľba slovenská, Turč. Sv. Martin 1941; — Príspevok k pozdne-gotickému maliarstvu severného Slovenska, v časopise „Bratislava“ 1937; — Stredoveké maliarstvo na Slovensku, v diele „Staré umění na Slovensku“, Praha 1938. — *Dr. Alžbeta Güntherová-Mayerová*: Pamiatky pozdnej gotiky v Turci, v Sborníku Muzeálnej slov. spoločnosti v Turč. Sv. Martine, 1938. — *O. Schürer—E. Wiese*: Deutsche Kunst in der Zips, Brno 1938. — *D. Csánky*: Szepeshelyi táblaképfestészet a XV—XVI. században, v ročenke A szépművészeti múzeum évkönyvei, Budapest 1937. — *Dr. Ant. Matějček*: Česká malba gotická (1350—1450), Praha 1938. — *F. Burger—H. Schmitz*: Deutsche Malerei, sv. I—III. Berlin 1919. — *Curt Glaser*: Alte deutsche Kunst, Berlin 1924.

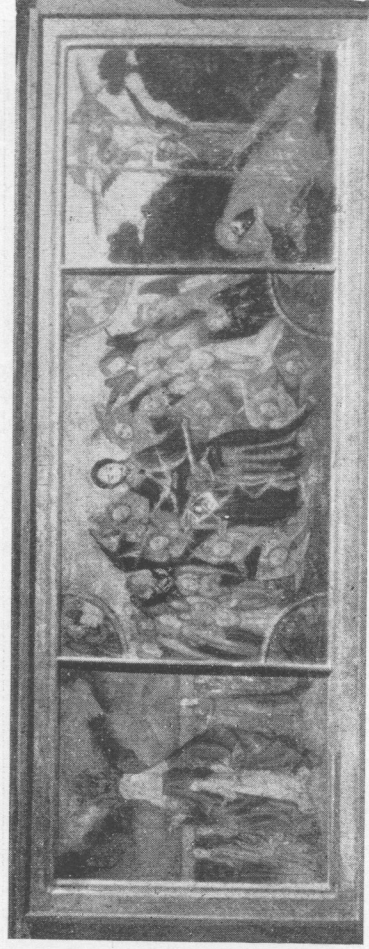
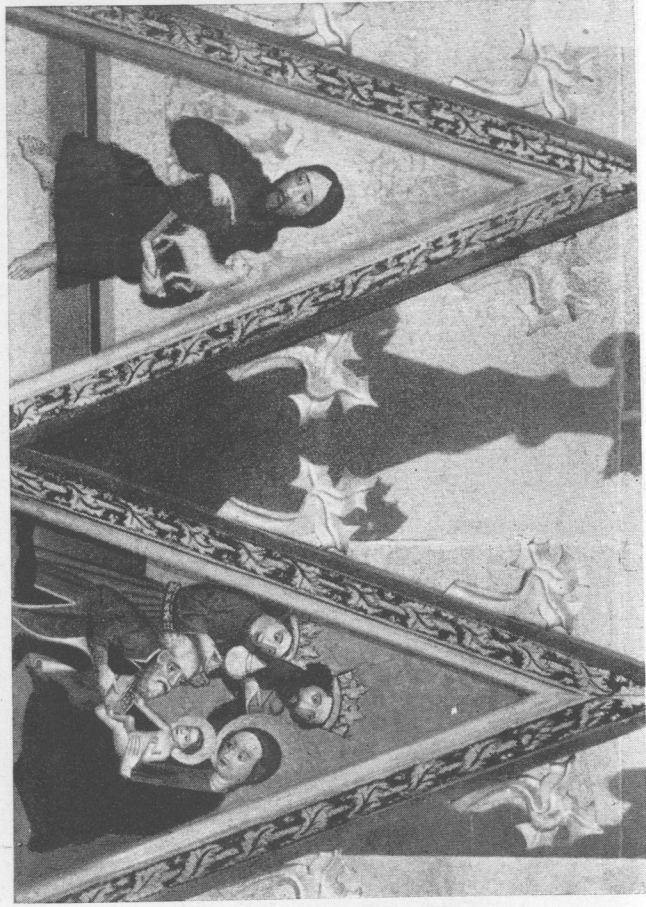
PŮVOD VYOBRAZENÍ: *Foto Illek a Paul, Praha*; 1, 2, 4, 11, 12, 13, 14, 19, 20, 26, 27, 29, 30, 31. — *Štátny úrad pre ochranu pamiatok*; 3, 5, 6, 7, 8, 9, 15, 16, 18, 22, 23, 24, 25, 28. — *Archív Matice slovenskej*; 10. — *Iný*; 17, 21. — *Kresba Tab. A. od J. Cincíka*.

ČASŤ OBRÁZKOVÁ



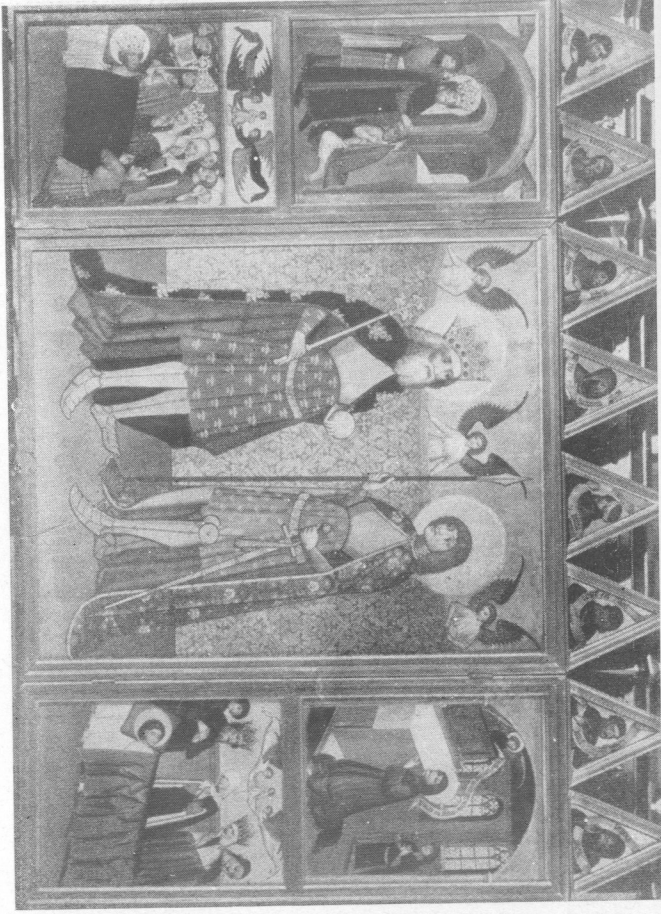
1. Prorok Jeremiáš. — Z konca XIV. stor. — *Poniky.*

3. Štitky z býv. oltára P. Marie. — Okolo 1460. — *Bardiov.*



2. Predela z oltára sv. Kataríny. — Okolo 1420. — *Levoča.*

4. Hlavný oltár z *Matejovic*. — Okolo 1460.



5. Tabuľa z oltára P. Marie v *Strážkach*. —
Okolo 1460.

6. Zlomok z oltára v *Nemeckej Lupči*. —
Okolo 1450—60.



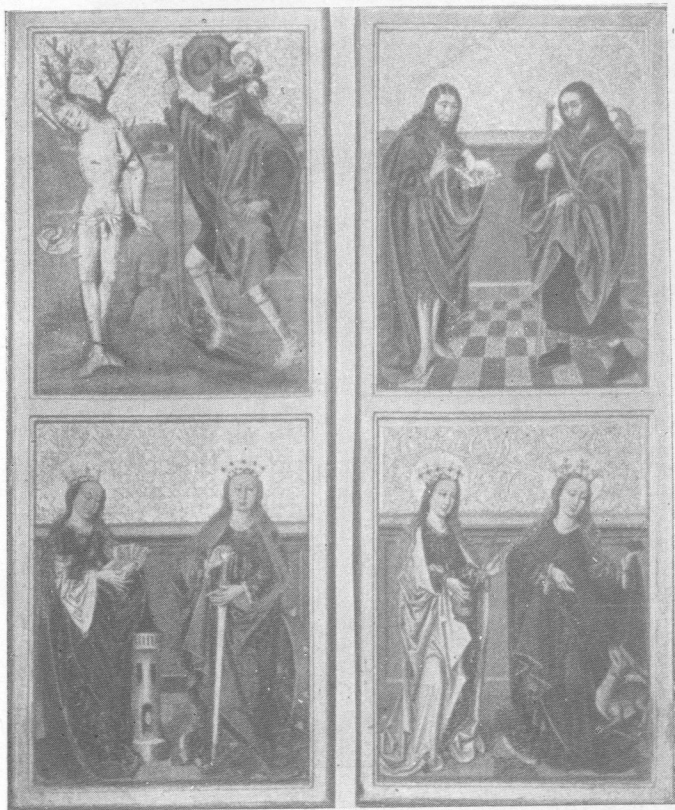
7. Rozlička sv. Alžbety. — Z r. 1474—77.
Košice, dóm.



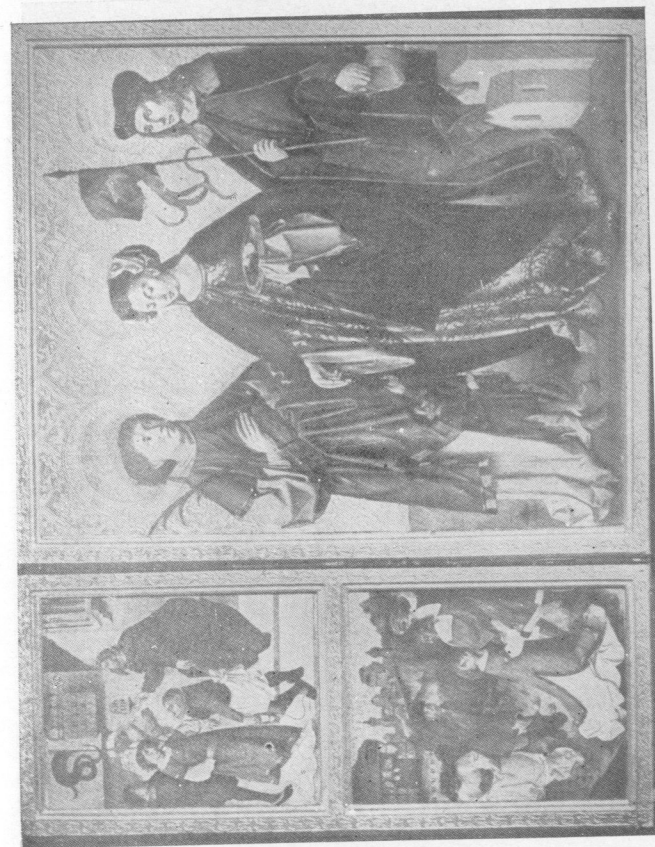
8. Oplakávanie Krista. — Okolo 1480.
Košice, dóm.



9. Z oltára Narodenia Pána v *Bardiove*. — Okolo 1490.



10. Z oltára Vir dolorum v Levoči. — Okolo 1490.



11. Oltár sv. Alžbety. — 1492. — Levoča.



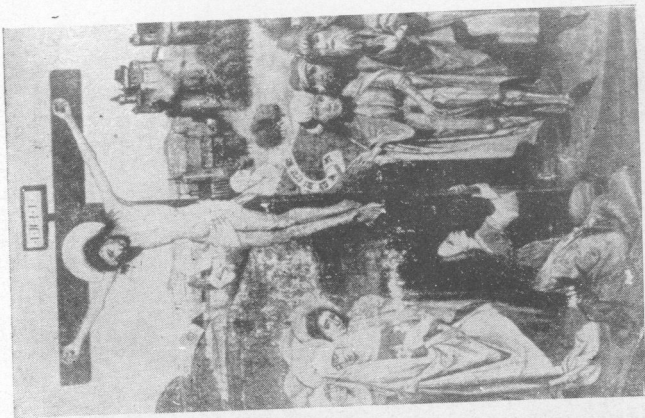
12. P. Maria so sv. Barborou a Alžbetou. — 1491. — *Janošovce.*



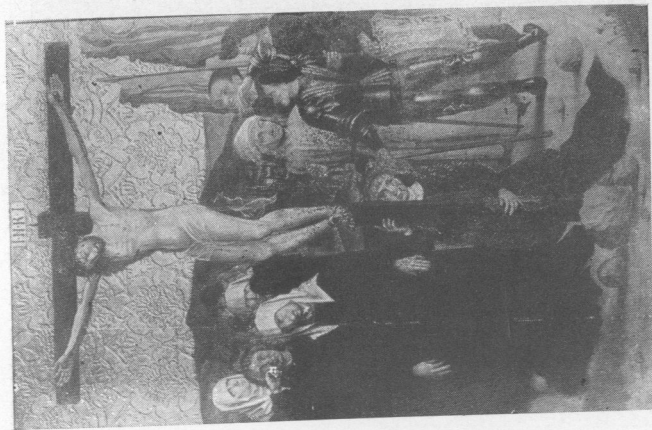
13. Tabule hlavného oltára v *Spíšskej Kapituli.* — 1478. — *Zavr. kridla.*



14. Narodenie Pána. — Okolo 1480—90. — *Spíšské Podhradie.*



16. Kalvária. — 1473. — *Lučky.*



15. Zolt. Korunovania P. Marie. —
1499. — *Spíšská Kapitula.*



19. Narodenie Pána. — Okolo 1506. — *Svätý Antol.*



20. Z oltára sv. Barbory. — 1509. — *Banská Bystrica.*



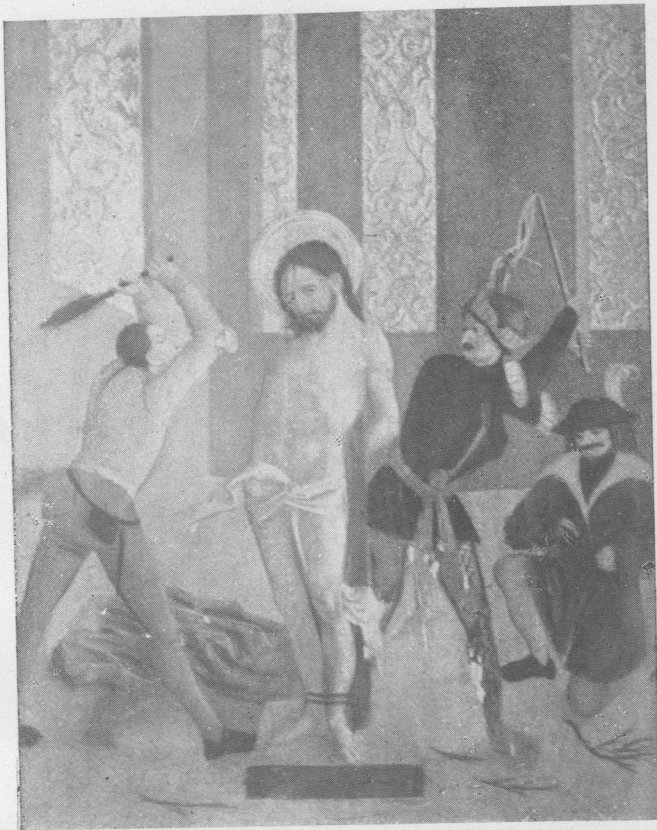
21. Kalvária. — Okolo 1506. — *Banská Štiavnica.*



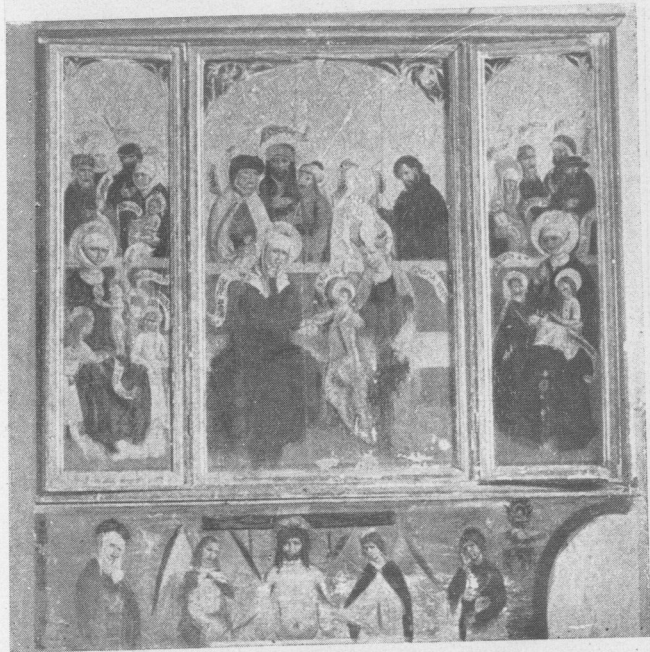
22. Zo života sv. Egydia a sv. Heleny. — Okelo 1515. — Sásová.



23. Z hlavního oltára v *Levoči*. — Okolo 1515.



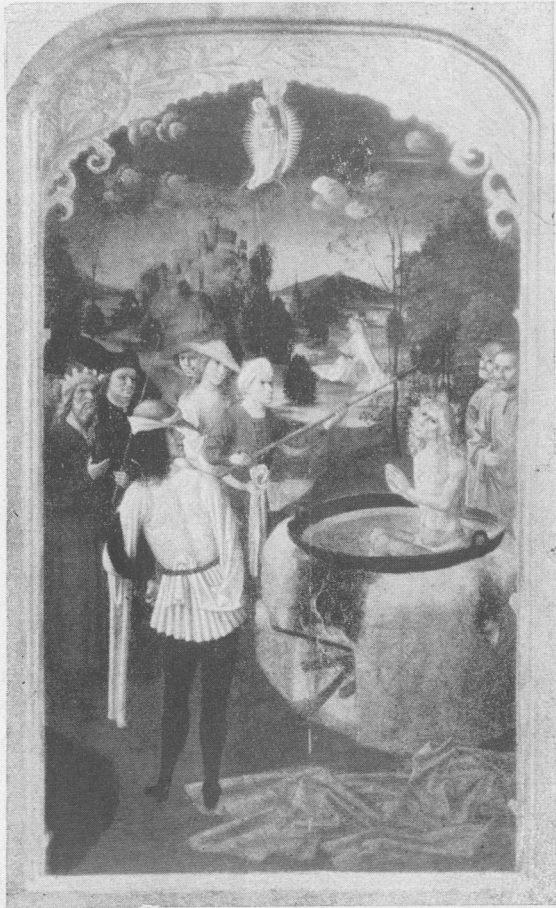
24. Okoličiansky majster: Bičovanie. — Pred 1510.



25. Okoličiansky majster: Oltár sv. Rodiny. — Pred 1510. —
Smrečany.



26. Z oltára Navštívenia P. Márie. — 1516. — *Košice.*



27. Umučenie sv. Jána. — Zač. XVI. stor. — *Košice.*



28. Z hlavného oltára v *Spíšskej Sobote*. — 1516.



29. Z oltára sv. Jána Almužníka. —
Okolo 1520. — *Levoča.*



30. Z oltára sv. Jána Almužníka. —
Okolo 1520. — *Levoča.*



31. Z hlavného oltára v *Lipjanoch*. — Okolo 1520.

Po 15 korun

