

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Bc. Veronika Vagaská

**Arpádovskí dynastickí svätci a ich miesto v tabuľovej maľbe
15. a počiatku 16. storočia na východnom Slovensku**
Diplomová práca

Vedúci práce: prof. PhDr. Ing. Jan Royt, Ph.D.
Praha 2014

Prehlásenie

1. Prehlasujem, že som predkladanú diplomovú prácu spracovala samostatne a použila som len uvedené pramene a literatúru.
2. Prehlasujem, že práca nebola využitá k získaniu iného titulu.
3. Súhlasím s tým, aby práca bola sprístupnená pre študijné a výskumné účely.

V Prahe 24. 4. 2014

Veronika Vagaská

Bibliografická citácia

Arpádovskí dynastickí svätci a ich miesto v tabuľovej maľbe 15. a počiatku 16. storočia na východnom Slovensku [rukopis] : diplomová práca / Veronika Vagaská ; vedúci práce: prof. Ph.Dr. Ing. Jan Royt, Ph.D.-- Praha, 2014, -- 81 s.

Anotácia

Predkladaná diplomová práca sa zaoberá arpádovskými dynastickými svätcami a ich miestom v tabuľovej maľbe 15. a počiatku 16. storočia na území východného Slovenska. Okrem legiend venovaných arpádovským dynastickým svätým sa práca v jej prvej časti zaoberá ich patrocíniami a výtvarnou situáciou na východnom Slovensku v 15. storočí. Druhá časť je venovaná obrazovým legendám arpádovských dynastických svätých na tabuľových maľbách východného Slovenska. Okrem obrazových cyklov z ich života obsahuje diplomová práca i popisy so samostatnými tabuľovými obrazmi, ktoré predstavujú osoby sv. Štefana, sv. Imricha, sv. Ladislava a sv. Alžbety Durínskej. Zároveň diplomová práca naznačuje problematiku donátorov jednotlivých oltárov.

Kľúčové slová

arpádovskí dynastickí svätci, sv. Štefan, sv. Imrich, sv. Ladislav, sv. Alžbeta Durínska, východné Slovensko, tabuľové maľby

Abstract

This master thesis deals with Saints of Arpád dynasty and their place on panel paintings of 15th and beginning of 16th century in Eastern Slovakia. At first part of this master thesis except legends dedicated to Saints of Arpád dynasty, deals with their patrocinium and artistic situation of 15. century in Eastern Slovakia. Second part is dedicated to pictorial legends of Saints of Arpád dynasty on panel paintings in Eastern Slovakia. Except pictorial cycles of their life contains this thesis descriptions of single panel paintings, which represent personality of St. Stephen, St. Emmerich, St. Ladislaus and St. Elizabeth of Hungary. Simultaneously master thesis suggests donators of various altars.

Keywords

Saints of Arpád dynasty, St. Stephen, St. Emmerich, St. Ladislaus, St. Elizabeth of Hungary, Eastern Slovakia, panel paintings

Počet znakov: 208 609

Pod'akovanie

Touto cestou by som sa rada pod'akovala pánovi prof. PhDr. Ing. Janovi Roytovi, Ph.D., za jeho cenné rady, pripomienky a vedenie mojej diplomovej práce, pracovníckam Pamiatkového úradu Slovenskej republiky za ich ochotu a sprístupnenie reštaurátorskej dokumentácie a takisto pracovníkovi dómu sv. Alžbety Jánovi Hockickovi za pomoc a ochotu pri fotografovaní oltára sv. Alžbety v Košiciach. Pod'akovanie patrí i dekanom levočskej a sabinovskej farnosti Mons. prof. ThDr. ICDr. PhDr. PaedDr. Františkovi Dlužošovi, PhD., PhLic. Ladislavovi Cichému a taktiež zamestnancom biskupského úradu v Spišskej Kapitule za sprístupnenie kostolov za účelom fotografovania tabuľových oltárov. V neposlednej rade by som sa rada pod'akovala mojej rodine za podporu a pomoc pri písaní tejto práce.

Obsah

1. Úvod	7
2. Prehľad literatúry venovanej arpádovským dynastickým svätcom a stredovekému umeniu na východnom Slovensku	9
2.1 Arpádovskí dynastickí svätci, ich legendy a literatúra venovaná ich problematike	9
2.2 Literatúra venovaná stredovekej tabuľovej maľbe na východnom Slovensku	16
3. Patrocíniá arpádovských dynastických svätcov na Slovensku	22
4. Výtvarná situácia na východnom Slovensku v 15. storočí	25
5. Obrazové legendy arpádovských dynastických svätcov v gotickom oltárnom maliarstve východného Slovenska	27
5.1 Oltár sv. Štefana a Imricha v Matejovciach	29
5.1.1 Problematika Majstra Matejovského oltára	29
5.1.2 Oltárny triptych	31
5.2 Oltár sv. Alžbety v Košiciach	34
5.2.1 Problematika autorstva obrazových cyklov	35
5.2.2 Obrazový cyklus s výjavmi zo života sv. Alžbety	37
5.3 Oltár sv. Alžbety v Bardejove	53
5.3.1 Obrazový cyklus zo života sv. Alžbety	54
5.4 Oltár sv. Alžbety v Levoči	59
5.4.1 Tabuľové maľby oltára sv. Alžbety v Levoči a problematika ich autorstva	60
5.4.2 Osoba Alžbety Durínskej na tabuľových maľbách levočského oltára	62
6. Oltárne obrazy s postavami arpádovských dynastických svätcov	65
6.1 Tabuľa z oltára sv. Ondreja v Bardejove	65
6.2 Tabule z katedrály sv. Martina v Spišskej Kapitule	66
6.2.1 Tabuľa z oltára sv. Martina	66
6.2.2 Tabule oltára Smrti Panny Márie	68
6.2.3 Tabule z oltára Klaňania Troch kráľov	70
6.3 Tabule s postavami arpádovských dynastických svätcov z oltárov vyhotovených Majstrom Martinom	72
6.3.1 Triptych Panny Márie v Arnutovciach	73
6.3.2 Tabuľa z Jánoviec	74
6.3.3 Tabule z oltára sv. Kataríny v Turanoch	75
6.4 Tabuľa z oltára sv. Anny z Radačova	77
6.5 Tabuľa z oltára sv. Anny v Spišskej Sobote	78
6.6 Oltár sv. Anny z Ľubice	79
6.7 Oltár sv. Štefana a sv. Valentína v Sabinove	80
6.8 Tabuľa z oltára Margity Antiochijskej v Mlynici	81

7. Záver.....	83
8. Obrazová príloha	85
9. Zoznam vyobrazení	115
10. Zoznam použitých prameňov a literatúry	124

1. Úvod

Ako svedčí už samotný názov, moja diplomová práca sa venuje arpádovským dynastickým svätcom a ich miestu v tabuľovej maľbe 15. a počiatku 16. storočia na území dnešného východného Slovenska. K téme diplomovej práce ma priviedla moja bakalárska práca, v ktorej som sa venovala osobe Alžbety Durínskej a jej zobrazeniu na hlavnom oltári v dóme sv. Alžbety v Košiciach.

V Uhorsku, podobne ako i v iných krajinách Európy, vznikali kulty miestnych svätcov. A tak ako i v ostatných zemiach, tak i v Uhorskom kráľovstve boli kanonizovaní členovia kráľovských rodín. V dynastii Arpádovcov nachádzame hneď jej päť členov, ktorí boli vyhlásení za svätých, a to sv. Štefana a jeho syna sv. Imricha, sv. Ladislava, ktorý sa zaslúžil o ich kanonizáciu, sv. Alžbetu Durínsku a jej neter sv. Margitu Uhorskú.

Predkladaná diplomová práca je rozdelená do šiestich kapitol. Prvá kapitola tvorí zároveň úvod k diplomovej práci. Druhá kapitola je rozdelená na dve časti, pričom v prvej som sa snažila sprehľadniť pramene a literatúru zaoberajúcu sa arpádovskými dynastickými svätcami so zameraním na ich legendy, ktoré sú dôležitým prameňom k ich životu a k samotnému rozboru jednotlivých scén na obrazoch, či obrazových cykloch. V druhej časti som sa pokúsila zhodnotiť literatúru venovanú tabuľovej maľbe na východnom Slovensku.

Tretia kapitola práce je venovaná stručnému prehľadu patrocínií arpádovských svätých na území dnešného Slovenska, od ich vzniku, vývoja až k postupnému zániku či zmene patrocínia. V štvrtej kapitole som sa snažila v krátkosti naznačiť výtvarnú situáciu v 15. storočí na východnom Slovensku s hlavným zameraním na región Spiša, keďže v stredoveku patril medzi najbohatšie centrá výtvarného umenia nie len na východnom, ale na celom terajšom Slovensku. Takisto je na jeho území koncentrovaných najviac tabuľových oltárov a obrazov, ktorými sa táto práca zaoberá.

Hlavná náplň mojej práce je obsiahnutá v piatej a šiestej kapitole. Po úvode zameranom na vývoj obrazových legiend jednotlivých dynastických svätcov sa venujem vybraným umeleckým dielam. V piatej kapitole som sa snažila zhrnúť poznatky o všetkých oltárnych obrazových cykloch zo života arpádovských svätcov na východnom Slovensku. Okrem popisu oltára som sa pokúsila v stručnosti rozobrať aj ich autorov či možné východiská. Zamerala som sa hlavne na rozbor jednotlivých scén, ich ikonografiu a súvis s legendami, z ktorých vychádzali. Šiesta kapitola je venovaná samostatným tabuľovým maľbám, ktoré reprezentovali osoby dynastických svätcov. Všetky oltárne cykly a tabuľové maľby sú zoradené v chronologickom poradí, podľa doby ich vzniku.

Mojím cieľom je vytvoriť prácu s uceleným pohľadom na problematiku arpádovských dynastických svätcov a ich významom vo výtvarnom umení na území dnešného východného Slovenska, so zameraním na tabuľovú maľbu. Zároveň by som sa chcela pokúsiť získať čo najviac informácií o jednotlivých oltároch a tabuľových maľbách, ich autoroch, reštaurovaní či možnom vplyve donátorov pri výbere jednotlivých svätcov.

Rada by som takisto upozornila na možné chyby v identifikácií jednotlivých postáv svätých, spôsobených v staršej literatúre.

2. Prehľad literatúry venovanej arpádovským dynastickým svätcom a stredovekému umeniu na východnom Slovensku

K tomu, aby sme mohli pozorovať svätcov či iné osoby v umení, je veľmi dôležitá dôkladná znalosť informácií o danej osobe a nahliadnutie pod povrch na prvý pohľad jasnej skutočnosti. Bez poznania legiend svätcov by bola identifikácia jednotlivých scén veľmi náročná. V legendách sa črtajú korene, odkiaľ vyrastá kult daného svätca a spolu s ním aj umelecké diela späté s jeho patrocíniom. V nasledujúcich kapitolách sa budem zameriavať na pramene a literatúru venovanú arpádovským dynastickým svätcom a umeniu 15. a počiatku 16. storočia na východnom Slovensku. Bohužiaľ, nie je možné sa venovať každému prameňu podrobne, preto sa budem v týchto kapitolách venovať len tým najdôležitejším.

2.1 Arpádovskí dynastickí svätci, ich legendy a literatúra venovaná ich problematike

Jedným z hlavných prameňov, z ktorých je nutné vychádzať pri rozbere jednotlivých naratívnych scén arpádovských dynastických svätcov, sú legendy. Pri písaní tejto práce som vychádzala hlavne z dvoch publikácií venujúcich sa uhorským stredovekým legendám. Autorom prvej z nich je Richard Pražák.¹ Ten vo svojej práci hneď v úvode ponúka čitateľom prehľad latinského písomníctva v Uhorsku, a v ďalších kapitolách nasledujú české, nie však úplné preklady jednotlivých legiend, ako je to napríklad v prípade *Väčšej legiendy Štefana Kráľa*.² Druhým dielom, ktoré pojednáva o uhorských stredovekých legendách, je dielo slovenského historika Richarda Marsinu.³ Pravdaže počin Richarda Pražáka či Richarda Marsinu nebol prvý. Niektoré legendy sčasti preložil už v 19. storočí František Vítázoslav Sasinek.⁴

Hneď na začiatku je dôležité pripomenúť, že legendy nemôžeme pokladať za historické diela, hoci často v nich nachádzame aj množstvo historických údajov. Väčšinou sú to voľné spracovania životov svätých, ktorých hlavnou úlohou bolo ukázať vzory kresťanského života hodné nasledovania. Rozkvet legendistickej literatúry v Európe nastal už v skorom stredoveku. O začiatkoch legendistickej tvorby na území Uhorského kráľovstva možno hovoriť až od 11. storočia, čo je neskôr ako v Čechách, kde sa s legendistickou tvorbou stretávame už v 10. storočí.⁵ Najstaršou uhorskou legendou je podľa doterajších bádání *Legenda o svätých Svoradovi a Benediktovi*⁶ datovaná rokmi 1064–1070, ktorej autorom je päťkostolný biskup Maurus.⁷

Čo sa týka literárnych pamiatok, najstaršou, nie však legendou, je *Kniha mravných ponaučení svätého Štefana kráľa svojmu synovi kráľovičovi Imrichovi*⁸ z rokov 1013–1015. Svojím obsahom je to tzv. panovnícke zrkadlo – *speculum regium*. Text legendy

¹ PRAŽÁK 1988 — Richard PRAŽÁK: Legendy a kroniky koruny uherské. Praha 1988.

² *Legenda maior sancti Stephani regis*

³ MARSINA 1997 — Richard MARSINA: Legendy stredovekého Slovenska. Ideály stredovekého človeka očami cirkevných spisovateľov. Budmerice 1997.

⁴ Ich znenie nachádzame v *Slovenskom letopise* vydanom v roku 1880 a v *Slovenských pohľadoch* z rokov 1909 a 1910.

⁵ legenda sv. Václava a sv. Ludmily.

⁶ *Vita sanctorum heremitarum Zoerardi confessoris et Benedicti martiris*.

⁷ MARSINA 1997, 15–17.

⁸ *Libellus sancti Stephani regis de institutione morum ad Emericum ducem*.

sa skladá z úvodu a desiatich kapitol. Pokiaľ sa jedná o autora diela, v literatúre prevláda niekoľko názorov. Maďarskí historici považovali túto legendu za dielo napísané v Uhorsku mníchom pravdepodobne pochádzajúcim zo západu. Podľa názoru Remíga Bekéfi bol jeho autorom csanádszky biskup Gerard. József Balogh tento názor zamietol, no zároveň pripustil, že autorom by mohol byť mních z Bavorska či Porýnia.⁹

Text tohto diela je známy až z neskorších odpisov. Je obsiahnutý napríklad v kódexe Thuróczyho¹⁰ z konca 15. storočia, ďalej v kódexe Nádasdyho¹¹ z roku 1558 a z kódexe Ilosvayovom¹² datovanom rokmi 1544–1567.¹³ Najúplnejšie kritické vydanie uverejnil v edícii *Scriptores rerum hungaricarum* 2¹⁴ József Balogh. Kniha mravných ponaučení bola celkovo mnoho krát vydávaná, pretože bola považovaná za prvú knihu zákonov uhorského kráľa Štefana I.¹⁵

Ďalším významným prameňom bola tzv. *Väčšia legenda svätého Štefana kráľa*¹⁶ kladená do rokov 1077–1083. Meno autora legendy nie je známe a ani odborná literatúra nedospela ku konkrétnym menám. Všeobecne je prijímaný názor, že jej autorom bol benediktín, českého, či maďarského pôvodu. Bádatelia zhodne o legende konštatujú, že je neukončená a chýba jej záver. Prevláda tak názor, že pôvodné znenie záver obsahovalo, no neskoršie odpisy záver vynechali. Text Väčšej legendy Štefana kráľa je takisto ako predchádzajúci text zachovaný len v neskorších odpisoch. Najstarší zachovaný je odpis v tzv. Ernstovom kódexe¹⁷ z konca 12. storočia, ktorý bol pôvodne v majetku Vyšebrodského kláštora. Ďalšie odpisy nachádzame v heiligenkreuzskom pasionále¹⁸ datovanom rokmi 1181–1260, v legendáriu¹⁹ cisterciáckeho kláštora v Lilienfelde v dolnom Rakúsku a v legendáriu²⁰ benediktínskeho opátstva v Melku v dolnom Rakúsku. Prvý raz bola táto legenda vydaná Antoniom Mancinim v Bratislave v roku 1781. Manciniho počín nasledovalo mnoho ďalších bádateľov. Slovenský neúplný preklad vydal František Víťazoslav Sasinek²¹ a český neúplný preklad Richard Pražák.²² Po nich v roku 1997 vydal slovenský preklad Richard Marsina.²³

Podľa terajšieho stavu bádania je *Menšia legenda svätého Štefana kráľa*²⁴ doplnkom Väčšej legendy. Podľa Emmy Bartoniekovej²⁵ vznikla Menšia legenda v časoch kráľovania Kolomana, niekedy pred rokom 1108. Podľa Lajosa Csóku²⁶ vznikla bezprostred-

⁹ MARSINA 1997, 15–24.

¹⁰ sign. Cod. Lat. medii aevi 407, Országos Széchényi Könyvtár, Budapešť.

¹¹ sign. G39, 27v – 32v, Egyetemi Könyvtár Kézirattára, Budapešť.

¹² Fol. lat. 4023, Országos Széchényi Könyvtár, Budapešť.

¹³ PRAŽÁK 1988, 40.

¹⁴ *Scriptores rerum hungaricarum*, Budapešť 1938.

¹⁵ MARSINA 1997, 24.

¹⁶ *Legenda maior sancti Stephani regis*.

¹⁷ sign. Cod. Lat. 431, Országos Széchényi Könyvtár, Budapešť.

¹⁸ *Magnum legendarium Austriacum*.

¹⁹ sign. 60.

²⁰ sign. 676.

²¹ MARSINA 1997, 47–48.

²² PRAŽÁK 1988, 79–91.

²³ MARSINA 1997, 49–59.

²⁴ *Legenda minor sancti Stephani regis*.

²⁵ BARTONIEK 1938 — Emma BARTONIEK: *Legenda sancti Stephani regis maior et minor, atque legenda ab Hartvico episcopo conscripta*. In: SZENTPÉTERY 1938, 368.

²⁶ CSÓKA 1967 — Lajos CSÓKA: *A latin nyelvű történeti irodalom kialakulása Magyarországon a XI – XIV. százaban*, Budapest 1967.

ne po smrti Ladislava I.,²⁷ po roku 1095. Autorom legendy bol kňaz, zrejme pannohalmský benediktín. Lajos Csóka dokonca pokladá autora Väčšej a Menšej legendy za jedného a toho istého autora, no toto tvrdenie však historické bádanie odmieta.²⁸

Menšia legenda svätého Štefana kráľa sa dochovala v najstarších odpisoch, v rovnakých, vyššie spomínaných kódexoch, kde boli dochované i odpisy Väčšej legendy svätého Štefana.²⁹ Takisto edície Menšej legendy sú spojené s vydaniami Väčšej legendy. Prvý krát bola vydaná Antoniom Mancini,³⁰ potom Stephanom Ladislavom Endlicherom³¹ a počas 19. storočia ďalšími autormi³² až napokon v 20. storočí podľa textu v Ernstovom kódexe ho spracoval Elemér Varjú,³³ Emma Bartonieková³⁴ a Albín Ferenc Gombos.³⁵ Slovenský, nie však úplný preklad kapitol 2–8 vydal František Víťazoslav Sasinek.³⁶ Český preklad kapitol 2, 3, 5 a 7 vydal Richard Pražák.³⁷ Najnovší preklad Menšej svätoštepanskej legendy uvádza Richard Marsina.³⁸

Okrem svätoštepanských legiend je ďalším dôležitým prameňom *Legenda o vojvodovi svätom Imrichovi*.³⁹ Z manželstva Štefana I. s Gizelou Bavorskou sa narodilo viacero detí, no menom poznáme len Imricha. Presný rok narodenia nie je známy, v rozprávacích prameňoch sa uvádza rok 1000 či 1007. Nevieme ani meno manželky a miesto odkiaľ pochádzala, pretože tieto údaje boli pre legendistu vedľajšie. Informácie o Imrichovi nám však poskytujú ďalšie pramene. Údaje o jeho manželke poskytuje *Legenda o svätej Margite*.⁴⁰ Podľa *Väčšej legendy o svätom Gerardovi*⁴¹ bol Gerard Imrichovým učiteľom. Len jediný rozprávací prameň nás informuje o jeho smrti následkom poranenia pri poľovačke na diviaka. Legendista sa snažil svätého Imricha podať ako silne duchovne zameraného, no práve iné pramene nás oboznamujú so svetskými stránkami jeho života, čo pravdaže nijak neznižuje jeho oddanosť Bohu a kresťanským ideálom.⁴²

Dnes je dochovaná len jedna verzia Legendy o svätom Imrichovi, no vyskytujú sa v nej tri rozličné úvody. V prevažnej väčšine rukopisov je obsiahnutý úvod, po ktorom nasleduje plné znenie legendy. Druhý úvod⁴³ vznikol až v roku 1116, pretože nadväzuje na Hartvikovu legendu o sv. Štefanovi.⁴⁴ Tretia forma úvodu legendy⁴⁵ sa síce opiera

²⁷legenda nemôže byť kladená do skorších čias, nakoľko je v nej kráľ Ladislav spomínaný už ako nebohý. MARSINA 1997, 63.

²⁸Ibidem, 63–64.

²⁹PRAŽÁK 1988, 93.

³⁰MANCINI 1781 — Antonio MANCINI: Primi Hungarorum regis apostolici S. Stephani vita. E pervetusto codice mss. celeberrimi monasterii Mellicensis excerpta. Bratislava 1781.

³¹ENDLICHER 1849 — Stephan Ladislaus ENDLICHER: Rerum Hungaricarum monumenta Arpadiana, 1849, 154–162.

³²PRAŽÁK 1988, 92–94.

³³VARJÚ 1928 — Elemér VARJÚ: Legendae Sancti Regis Stephani – Szent István király legendái, 1928.

³⁴BARTONIEK 1838, 393–400.

³⁵GOMBOS 1938 — Albín Ferenc GOMBOS: Catalogus fontium historiae Hungaricae III. Budapest 1938.

³⁶SASINEK 1909 — František Víťazoslav SASINEK: Tie naše legendy o svätom Štefanovi. Slovenské pohľady 19. 1909, 163–169.

³⁷PRAŽÁK 1988, 96–102.

³⁸MARSINA 1997, 65–70.

³⁹*Legenda sancti Emerici ducis*.

⁴⁰*Vitae beatae Margaritae Hungaricae*.

⁴¹*Legenda sancti Gerardi episcopi*.

⁴²MARSINA 1997, 75–76.

⁴³*Inclitus dux Hemericus*.

⁴⁴*Legenda sancti Stephani regis ab Hartvico episcopo conscripta*.

⁴⁵*Gloriosus rex primus Stephanus*.

o prvý úvod, no vyskytuje sa len v jednom rukopise z 15. storočia, tým pádom zrejme aj vznikla v 15. storočí. Podľa názoru Emmy Bartoniekovej⁴⁶ vznikla legenda niekedy medzi rokmi 1009–1012. Čo sa týka autorstva, v literatúre nachádzame niekoľko názorov. Odborná literatúra uvádza mená ako Maurus či „Fulco hospes“.⁴⁷

Najstaršie znenie legendy nachádzame v kódexe č. 69⁴⁸ zo začiatku 13., ba dokonca možno z konca 12. storočia.⁴⁹ V 20. storočí bolo prínosné kritické vydanie od Emmy Bartoniekovej z roku 1938. František Víťazoslav Sasinek neprináša slovenský preklad legendy o svätom Imrichovi, ale len parafrázuje niektoré jej časti.⁵⁰ Richard Pražák legendu o svätom Imrichovi vynecháva a venuje sa jej až Richard Marsina vo vyššie spomínanej publikácii.⁵¹

Chronologicky mladšia než predošlé legendy je *Legenda o svätom Štefanovi kráľovi napísaná biskupom Hartvikom*. Viac než polovicu jej textu tvoria prevzatia z Väčšej a Menšej svätoštefanskej legendy, pričom neraz nachádzame i doslova prevzaté pasáže. V porovnaní s týmito dvoma legendami je však Hartvikova legenda reprezentatívnejším literárnym dielom. Hneď v jej úvode autor uvádza svoje meno, Cartuicus a cirkevnú hodnosť. Napriek tomu však boli autorstvo a doba vzniku tohto diela spochybňované.⁵²

Rozličné názory panovali aj v prípade otázky, kto bol vlastne biskup Hartvik. Zhoda názorov bola len v tom, že išlo o cudzinca, ktorý pôsobil na území Uhorska. Hartvikova legenda však zatlačila do úzadia Väčšiu a Menšiu legendu o svätom Štefanovi, na ktoré sa takmer zabudlo. Dnes existujú dve skupiny odpisov Hartvikovej legendy s čiastočne rozdielnymi textami.⁵³ Neúplný český preklad kapitol 1, 9, 11, 23, 24 a 25 uvádza Richard Pražák⁵⁴ a po ňom slovenský preklad Richard Marsina.⁵⁵

Posledným mužským arpádovským dynastickým svätcom, ktorým sa vo svojej diplomovej práci zaoberám, je sv. Ladislav. Jemu prislúcha legenda s názvom *Život uhorského kráľa svätého Ladislava*.⁵⁶ Po sv. Štefanovi bol Ladislav druhým najvýznamnejším uhorským kráľom v 11. storočí. Podarilo sa mu nielen dobudovať cirkevnú organizáciu, ale i upevniť hospodársko–spoločenský poriadok. Pravdaže o politických zásluhách sa v legende hovorí len veľmi málo. Na prvé miesto, sa tak ako to väčšinou v legendách býva, kladú tie vlastnosti a skutky sv. Ladislava, ktoré poukazujú na jeho zbožnosť.⁵⁷

Dnes vieme o dvoch dochovaných legendách o svätom Ladislavovi. Tak ako v prípade svätého Štefana sú to Väčšia a Menšia legenda. Textovo sú veľmi podobné. Z prvej sa zachovali dva varianty, z druhej tri. Obidve však spája spoločná predloha,

⁴⁶ BARTONIEK 1939 — Emma BARTONIEK: *Legenda sancti Emerici ducis*. In: *Scriptores rerum Hungaricarum II*. Budapest 1938, 441–460.

⁴⁷ MARSINA 1997, 76.

⁴⁸ fol. 38 – 41, knižnica cisterciáckeho kláštora Reune, Rakúsko.

⁴⁹ ďalšie zachované znenia legendy spomína vo svojej publikácii. MARSINA 1997, 76.

⁵⁰ *Ibidem*, 76.

⁵¹ *Ibidem*, 75–84.

⁵² *Ibidem*, 97.

⁵³ presný zoznam uvedený v: *Ibidem*, 98.

⁵⁴ PRAŽÁK 1988, 103–117.

⁵⁵ MARSINA 1997, 97–120.

⁵⁶ *Vita sancti Ladislai regis Hungarie*.

⁵⁷ MARSINA 1997, 125–126.

opierajúca sa o *Gesta Ungarorum Vetera*. Vznik legendy sa kladie do obdobia po kanonizácii sv. Ladislava, to znamená niekedy po roku 1192. Richard Marsina⁵⁸ pritom uvádza, že Väčšia legenda mohla vzniknúť krátko pred týmto dátumom. V prípade Menšej legendy o svätom Ladislavovi nachádzame v závere rok 1204, takže jej dodnes zachované verzie mohli vzniknúť až po tomto roku.

Ďalším problematickým bodom sa stáva opäť autor legendy. Historikom sa nepodariť dohodnúť na jednotnom názore. Napríklad Emma Bartonieková predpokladala, že legenda vznikla vo Varadíne, Lajos Csóka pokladá za autora legendy benediktína, ktorý po roku 1192 vyhotovil Prayov kódex a následne počas vlády Ondreja II. napísal život svätého Ladislava. Preto uvažoval, že dielo vzniklo v benediktínskom kláštore, pravdepodobne v Pannonhalme.⁵⁹

Text Väčšej legendy sa zachoval napríklad v rukopise⁶⁰ z konca 16. storočia v Národnej knižnici vo Viedni a v rukopise⁶¹ z 15. storočia v Štátnej knižnici v Mníchove. Text Menšej legendy je zachovaný v rukopise⁶² zo 14. storočia v Rumunsku a rukopise⁶³ z 15. storočia uloženom v Mazarinovej knižnici v Paríži.⁶⁴ Český preklad legendy kapitol 1, 2, 3, prvej polovice 4 a 6 uvádza Richard Pražák.⁶⁵ Richard Marsina⁶⁶ priniesol preklad Väčšej legendy a ako krátky dodatok zakončenie Menšej legendy.

Sv. Ladislavom je ukončená mužská vetva arpádovských dynastických svätých. Ženskou sväticou z rodu Arpádovcov, ktorej je venovaná ďalšia legenda je svätá Alžbeta Uhorská. Napriek tomu, že sv. Alžbeta sa spomína v mnohých dobových prameňoch, jednoznačne najrozsiahlejším spracovaním jej života je kniha *O živote a smrti a zázrakoch svätej Alžbety*.⁶⁷ Hneď v úvode knihy sa nám autor sám predstavuje ako kňaz Teodorik,⁶⁸ brat rehole kazateľov, pochádzajúci z Durínska, teda zo zeme, kde Alžbeta prežila svoj život od útleho detstva.⁶⁹ Podrobný rozbor legendy obsahuje stať od Kataríny Nádaskovej,⁷⁰ ktorá uvádza že Teodorik vynaložil nemalé úsilie na to, aby vytvoril čo najpresnejší a najpravdivejší obraz svätice. S písaním legendy začal niekedy pred rokom 1289. Ako sám uvádza, jeho dielo vychádzalo z Knižočky rozprávání jej štyroch služobníc, z listu magistra Konráda z Marburgu pápežovi Gregorovi IX. Zároveň poznal znenie dvoch kázni dominikána Ota o Alžbete. Okrem vyššie spomenutých je dôležitým dobovým prameňom kanonizačná listina pápeža Gregora IX., vydaná 1. júna 1235 v Perugii.⁷¹

⁵⁸ MARSINA 1997, 126.

⁵⁹ ďalšie návrhy autorstva uvádza: Ibidem, 126–127.

⁶⁰ fol. 102 V – 104, č. 3662, Nationalbibliothek, Viedeň.

⁶¹ fol. 49–55, č. 18624, Staatsbibliothek, Mníchov.

⁶² fol. 396–397, sign. I. 76, Batthyaneum, Alba Iulia.

⁶³ fol. 404–406, Bibliotheque mazzariennienne, Paríž.

⁶⁴ zvyšok zachovaných textov legendy uvádza MARSINA 1997, 127.

⁶⁵ PRAŽÁK 1988, 132–144.

⁶⁶ MARSINA 1997, 129–135.

⁶⁷ *De vita et morte at miraculis beatae Elisabeth.*

⁶⁸ Dietrich von Apolda

⁶⁹ MARSINA 1997, 141.

⁷⁰ NÁDASKÁ 2006 — Katarína NÁDASKÁ: *Obraz sv. Alžbety od dominikánskeho mnicha Teodorika*. In: KOŽIAK/NEMEŠ 2006, 333–343.

⁷¹ MARSINA 1997, 141–142.

Celá Teodorikova alžbetínska legenda postupuje chronologicky v ôsmich knihách, ktoré na seba nadväzujú, pričom každá je zároveň kapitolou určitého obdobia života sv. Alžbety. Nezanecháva nám však telesný opis sv. Alžbety, hoci popisuje jej manžela. Spôsob jej života nazýva Teodorik zbožnosťou. Hoci pochádza Alžbeta z kráľovskej dynastie, Teodorik ju nevníma ako tradičnú dynastickú sväticu. Typickým príkladom je opis udalosti, kedy sa Alžbeta odmieta vrátiť do Uhorska na kráľovský dvor, ale uprednostňuje manuálnu prácu.⁷²

Celý život sv. Alžbety vydal Canisius, poznámky k jeho edícii vypracoval Basnagius. Po nich na základe rukopisu zo 14. storočia vydal jeho plné, a zároveň najkritickejšie znenie Juraj Pray. Jeho edíciu od Júliusa Sopka opätovne pretlačil Albín Gombos. Najnovšie znenie legendy na základe prekladu od Júliusa Sopka vypracoval Richard Marsina.⁷³

Na ďalšiu svätú ženu z arpádovskej dynastie sa nemuselo dlho čakať. Bola ňou Margita Uhorská, po stáročia len blahoslavená, od roku 1943 svätá.⁷⁴ Bola dcérou brata Alžbety Uhorskej Bela IV. a jeho manželky Márie Laskarisovej. Podľa legendy rodičia zaslúbili jej život oddanosti k Bohu. Do kláštora vo Vespríme sa dostala už ako štvorročná. Vstup do kláštora takto vznešenej osoby však neznamenal, že tam ostane doživotne.⁷⁵ Margita ale z rádu vystúpiť odmietla. Svoj život prežila v kláštore vo Vespríme a neskôr v dominikánskom kláštore Panny Márie na Zajačom Ostrove, postavenom jej rodičmi.⁷⁶

Zo života sv. Alžbety sa zachovali až 4 varianty legendy. Prvou a najstaršou je tzv. *Marcelova legenda* nazvaná *Akási legenda blahoslavenej Margity z Uhorska*.⁷⁷ Napísal ju hneď po jej smrti dominikán Marcel, pričom ju dokončil už pred rokom 1274. Jej najstaršie zachovanie je v dominikánskom kláštore v Bologni.⁷⁸ Marcellus písal toto dielo z autopsie, pričom pri písaní použil aj protokoly prvej kanonizačnej komisie. Táto legenda bola preložená do nemčiny už okolo polovice 15. storočia.⁷⁹

Druhou variantou legendy je tzv. *Neapolská legenda*,⁸⁰ ktorej preklad v plnom znení uverejnil Richard Marsina.⁸¹ Táto legenda je zároveň najobširnejšou. Jej autorom je pravdepodobne taliansky dominikán, jeho meno nám však nie je známe. Vznikla patrne okolo roku 1330.⁸²

⁷² NÁDASKÁ 2006, 334–340.

⁷³ MARSINA 1997, 139–228.

⁷⁴ Margita Uhorská bola podobne ako Anežka Česká (kanonizovaná v roku 1989) vyhlásená za svätú až v 20. storočí, pričom pokusy o kanonizovanie bolo niekoľko.

⁷⁵ bolo to hlavne zo štátno-politických či dynastických dôvodov, kedy bol zväzok potrebný napríklad na udržanie mieru. MARSINA 1997, 231.

⁷⁶ Ibidem, 231.

⁷⁷ *Quaedam legenda beatae Margaritae de Ungaria*.

⁷⁸ kódex A, fol. 144–165.

⁷⁹ MARSINA 1997, 233.

⁸⁰ *Vita sanctae Margaritae virginis sororis quondam in monasterio Virginis de insula Danubii, diocensis Vesprimien-sis*.

⁸¹ MARSINA 1997, 235–318.

⁸² Ibidem, 233.

O treťom variante Margitinej legendy historici konštatujú, že vznikla na základe protokolov druhej kanonizačnej komisie z roku 1276. Nazývaná je i *Garinovou legendou*,⁸³ nakoľko jej autorom bol dominikán Garinus de Giaco, ktorý ju spísal v roku 1340, na príkaz svojho predstaveného Huga v Avignone.⁸⁴ Text tejto legendy sa nám nezachoval v rukopisej forme, poznáme ju len z edícií bollandistov a z iných starších edícií životopisov svätých.⁸⁵

Štvrtou, a najstručnejšou verziou legendy je tzv. Ransanusova legenda. Autorom tohto textu je dominikán Peter Ransanus, ktorý v rokoch 1489–1490 pôsobil na dvore Mateja Korvína, kde napísal *Náčrt uhorských dejín*,⁸⁶ v ktorom je podrobne opísaný život blahoslavenej Margity. Predpokladá sa, že čerpal z Marcellovej legendy, pričom poznal aj niektoré ďalšie podrobnosti z jej života, najmä z obdobia pobytu vo Vespríme. Posledné kritické vydanie je od Petra Kulcsára.⁸⁷ Český preklad na základe legendy Marcellovej vydal Richard Pražák,⁸⁸ a to preklad kapitol 1–10, prvej polovice kapitoly 11, kapitol 12, 16, 18 a prvej časti kapitoly 19, teda spolu ani nie tretinu celého textu, skladajúceho sa z 59 kapitol. Ďalšie legendy o sv. Margite menuje Richard Marsina.⁸⁹

V závere je tejto kapitoly je ešte nutné sa pozastaviť nad literatúrou venovanou arpádovským patrocíniám a kultom. Čo sa týka slovenského prostredia vedúcou príručkou pre každého bádateľa by malo byť dielo Jána Hudáka⁹⁰ *Patrocíniá na Slovensku: súpis a historický vývin*. Ján Hudák vo svojej publikácii ponúka prvý kompletný súpis patrocínií na Slovensku známych do 80. rokov 20. storočia. Okrem aktuálnych patrocínií uvádza i patrocíniá zaniknuté. Zároveň sa pokúša dokladať jednotlivé patrocíniá i dokladmi z iných prameňov, akým bol napríklad *Codex diplomaticus et epistolaris Slovaciae*.⁹¹ Patrocíniá sa snažil odvodiť takisto z pečatí a erbov usadlostí či starších názvov obcí. Jeho práca nie je len čistým zoznamom patrocínií, ale uvádza kompletný prehľad sociálno-kultúrnych aspektov patrocínií, ich druhy, dôvody výberu patrocínia atď. Jeho dielo je skutočne uceleným pohľadom na túto problematiku. Novou a doplnenou obdobou Hudákovej práce je *Katalóg patrocínií na Slovensku*⁹² Viliama Judáka.

Pri písaní tejto práce bola veľmi prínosná publikácia Jürgena Petersohna *Politik und Heiligenverehrung im Hochmittelalter*,⁹³ obsahujúca state rôznych autorov zaoberajúce sa nie len arpádovskými dynastickými svätcami, ale i svätcami českými či poľskými. Rada by som menovala štúdiu od Matthiasa Wernera nazvanú *Mater Hassiae – Flos Ungarie – Gloria Teutoniae. Politik und Heiligenverehrung im Nachleben der hl. Elisabeth von Thüringen*,⁹⁴ či Gábora Klaniczaya *Königliche und dynastische Heiligkeit in*

⁸³ *Vita beatae Margaritae, Belae IV. regis Hungariae filiae, virginis ordinis praedicatorum.*

⁸⁴ PRAŽÁK 1988, 148.

⁸⁵ MARSINA 1997, 233.

⁸⁶ *Epithoma rerum Hungararum.*

⁸⁷ KULCSÁR 1977 — Petrus KULCSÁR: *Epithoma rerum Hungararum.* Budapešť, 1977.

⁸⁸ PRAŽÁK 1988, 145–168.

⁸⁹ MARSINA 1997, 233–234.

⁹⁰ HUDÁK 1984 — Ján HUDÁK: *Patrocíniá na Slovensku: súpis a historický vývin.* Bratislava 1984.

⁹¹ MARSINA 1971 — Richard MARSINA: *Codex diplomaticus et epistolaris Slovaciae.* Bratislava 1971.

⁹² JUDÁK 2009 — Viliam JUDÁK: *Katalóg patrocínií na Slovensku.* Bratislava 2009.

⁹³ PETERSOHN 1994 — Jürgen Petersohn: *Politik und Heiligenverehrung im Hochmittelalter.* Sigmaringen 1994.

⁹⁴ WERNER 1994 — Matthias Werner: *Mater Hassiae – Flos Ungarie – Gloria Teutoniae. Politik und Heiligenverehrung im Nachleben der hl. Elisabeth von Thüringen.* In: PETERSOHN 1994. 449–540.

*Ungarn.*⁹⁵ Prvá štúdia obsahuje množstvo poznatkov o Alžbete Durínskej, jej živote, kanonizačnom procese či šírení jej kultu. V druhej štúdiu nachádzame mnoho zaujímavých informácií o svätých kráľoch, kanonizačnom procese sv. Štefana a sv. Imricha na podnet Ladislava I., a zároveň o ich kulte a legendách.

2.2 Literatúra venovaná stredovekej tabuľovej maľbe na východnom Slovensku

Korene umeleckohistorickej literatúry zaoberajúcej sa tabuľovým maliarstvom na východnom Slovensku siahajú do konca 19. storočia. Najstarším použitým dielom v súvislosti s oltárnym maliarstvom v mojej práci je prvá štúdia o košickom hlavnom oltári *Magyarország szent Erzsébet kassai templomának főoltárképei*,⁹⁶ ktorej autorom je Imre Henszlmann. Azda prvým autorom, ktorého je však potrebné menovať v rámci vývoja tabuľového maliarstva a umenia na Slovensku obecne, je prešovský rodák Kornél Divald. Dôležitosť jeho prác spočíva vo fotografickej dokumentácii. Vo svojich prácach považuje za nevyhnutnosť komparáciu jednotlivých umeleckých diel a na ich základe pochopenie jednotlivých vzťahov medzi dielami. Z jeho prác môžeme menovať napríklad *Magyarország művészeti emlékei*.⁹⁷ Už ako svedčí názov, v tejto publikácii sa venuje umeleckým pamiatkam na území Uhorska. V spojitosti s košickým dómom by bolo chybou nespomenúť rozsiahlu monografiu z 30. rokov 20. storočia od Vojtecha Wicka, *Dóm sv. Alžbety v Košiciach*,⁹⁸ ktorá sa venuje nie len dejinám výstavby kostola a jeho umeleckej výzdobe, ale i histórii samotných Košíc.

Jedným z prvých, slovensky píšucich autorov bol Vladimír Wagner, v ktorého prácach vidíme prvé pokusy o syntézu umenia na Slovensku. Z jeho diel môžeme menovať napríklad štúdiu *Stredoveké maliarstvo na Slovensku*⁹⁹ v katalógu vydanom pri príležitosti výstavy v Prahe s názvom *Umění na Slovensku*.¹⁰⁰ Ďalšími z jeho diel sú menšie práce ako *Neskorogotická tabuľová maľba Slovenska*,¹⁰¹ *Gotické tabuľové maliarstvo na Slovensku*¹⁰² a v neposlednej rade *Vývin výtvarného umenia na Slovensku*.¹⁰³

Jedným z veľmi dôležitých prameňov k tejto práci bola publikácia nemeckých historikov umenia Oskara Schürera a Ericha Wieseho, *Deutsche Kunst in der Zips*.¹⁰⁴ Nachádzame v nej množstvo poznatkov nielen o tabuľovej maľbe, ale takisto o architektúre a sochárstve Spiša. Okrem všeobecného úvodu k tabuľovej maľbe Spiša, sa v registri publikácie venujú autori ešte bližšie jednotlivým dielam.

Nesmieme však zabúdať na dodnes ešte často potrebné a v umeleckohistorickej literatúre často citované diela Dénesa Radocsaya. Pre túto prácu vedúcou sa stala publiká-

⁹⁵ KLANICZAY 1994 — Gábor Klaniczay: Königliche und dynastische Heiligkeit in Ungarn. In: PETERSOHN 1994. 344–361.

⁹⁶ HENSZLMANN 1847 — Imre HENSZLMANN: Magyarország szent Erzsébet kassai templomának főoltárképei. In: Magyar Szépirodalmi Szemle I/2 1847, 1–7, 24–30, 36–42, 51–55, 70–74.

⁹⁷ DIVALD 1927 — Kornél DIVALD: Magyarország művészeti emlékei. Budapešť 1927.

⁹⁸ WICK 1936 — Vojtech WICK: Dóm sv. Alžbety v Košiciach. Košice 1936.

⁹⁹ WAGNER 1938 — Vladimír WAGNER: Stredoveké maliarstvo na Slovensku. In: ŠOUREK 1938.

¹⁰⁰ ŠOUREK 1938 — Karel ŠOUREK: Umění na Slovensku: odkaz země a lidu. Praha 1938.

¹⁰¹ WAGNER 1941 — Vladimír WAGNER: Neskorogotická tabuľová maľba Slovenska. Turčiansky svätý Martin 1941.

¹⁰² WAGNER 1942 — Vladimír WAGNER: Gotické tabuľové maliarstvo na Slovensku. Turčiansky svätý Martin 1942.

¹⁰³ WAGNER 1948 — Vladimír WAGNER: Vývin výtvarného umenia na Slovensku. Bratislava 1948.

¹⁰⁴ SCHÜRER/ WIESE 1938 — Oskar SCHÜRER/ Erich WIESE: Deutsche Kunst in der Zips. Brünn 1938.

cia *A középkori Magyarországi táblaképek*¹⁰⁵ z 50. rokov 20. storočia. Dénes Radocsay diela roztriedil podľa lokality ich pôvodu. Vo svojej knihe prináša heslá k jednotlivým oltárom ako boli doba vzniku, materiál, reštaurovanie či proveniencia diela. Zároveň ich dopĺňa grafickými schémami. Veľmi prínosným bol zoznam publikovanej literatúry k jednotlivým dielam. Cennou je i obrazová dokumentácia, pretože niektoré fotografie sú dodnes jedinými dokladmi o existencii diela. V 60. rokoch vydáva Dénes Radocsay *Gotische Tafelmalerei in Ungarn*,¹⁰⁶ kde okrem prehľadu tabuľového maliarstva uvádza v závere svojej publikácie prehľad diel s katalógovými heslami a autorskými signatúrami.

V roku 1965 publikovala Libuše Cidlinská v časopise *Umění štúdiu Matejovský majster a Klaňanie v Slovenskej národnej galérii*.¹⁰⁷ Tento príspevok sa stal skutočne cenným zdrojom informácií o Matejovskom majstrovi. Hoci článok nie je venovaný priamo Matejovskému oltáru, Libuše Cidlinská v ňom veľmi prehľadne opísala znaky jeho tvorby, jemu pripisované diela, a zároveň uviedla prehľad literatúry, ktorá sa zaoberá majstrom tohto oltára. V roku 1975 vydáva opäť v časopise *Umění štúdiu Několik poznámek k slovenským středověkým oltářům*.¹⁰⁸ V tejto štúdiu sa síce Libuše Cidlinská nezaobrá ikonografickou stránkou oltárov, ale sleduje ich typy, znaky a pôvod.

Spišskej tabuľovej maľbe sa venuje v zborníku Slovenskej národnej galérie¹⁰⁹ Anton Cyril Glatz.¹¹⁰ Vo svojej štúdiu *Doplňky k spišskej tabuľovej maľbe z obdobia 1440–1540* prináša vývoj tabuľového maliarstva na Spiši, so stručným popisom diel, prípadne štýlových znakov jednotlivých majstrov. Dôležitosť prikladám i obrazovému materiálu, nakoľko jeho štúdia obsahuje fotografie, ktoré som v inej odbornej literatúre publikované nenašla.¹¹¹ V tom istom zborníku publikoval Karol Vaculík článok *K niektorým otázkam neskoréj gotiky a renesancie na Slovensku*,¹¹² v ktorom veľmi zaujímavou sformuloval nové ikonografické typy a témy, ktoré sa vyskytovali na stredovekých oltároch s príchodom neskoréj gotiky a ranej renesancie.

V 80. rokoch prichádza Libuše Cidlinská s prehľadovou príručkou *Gotické krídlové oltáre na Slovensku*.¹¹³ Obsahuje podobne ako publikácia Dénesa Radocsaya¹¹⁴ schémy gotických oltárnych celkov, spolu s krátkymi heslami o ich stave či proveniencii. V závere nachádzame bohatý farebný a čiernobiely obrazový materiál. V tejto publikácii však často nachádzame chyby v atribúciách oltárnych sôch či obrazov. Zároveň vynecháva samostatné zachované tabuľové maľby.

¹⁰⁵ RADOCSAY 1955 — Dénes RADOCSAY: *A középkori Magyarországi táblaképek*. Budapest 1955.

¹⁰⁶ RADOCSAY 1963 — Dénes RADOCSAY: *Gotische Tafelmalerei in Ungarn*. Budapest 1963.

¹⁰⁷ CIDLINSKÁ 1965 — Libuše CIDLINSKÁ: *Matejovský majster a klaňanie v Slovenskej národnej galérii*. In: *Umění* 13/1965, 63–70.

¹⁰⁸ CIDLINSKÁ 1975a — Libuše CIDLINSKÁ: *Několik poznámek k slovenským středověkým oltářům*. In: *Umění* 23/2 1975, 109–127.

¹⁰⁹ VACULÍK 1975 — Karol VACULÍK: *Galéria 3. Staré umenie*. Bratislava 1975.

¹¹⁰ GLATZ 1975 — Anton Cyril GLATZ: *Doplňky k spišskej tabuľovej maľbe z obdobia 1440 – 1540*. In: VACULÍK 1975, 23–60.

¹¹¹ napríklad tabule zatvoreného arnutovského oltára.

¹¹² VACULÍK 1975 — Karol VACULÍK: *K niektorým otázkam neskoréj gotiky a renesancie na Slovensku*. In: *Galéria 3. Staré umenie*. Bratislava 1975. 76–88.

¹¹³ CIDLINSKÁ 1989 — Libuše CIDLINSKÁ: *Gotické krídlové oltáre na Slovensku*. Bratislava 1989.

¹¹⁴ RADOCSAY 1955.

Nesmieme však zabúdať, že slovenské tabuľové maliarstvo malo svoje východiská často v krajinách za hranicami vtedajšieho Uhorska. Preto bolo často nutné nahliadať do publikácií nemeckých, rakúskych či poľských, venovaných tabuľovej maľbe. Z rakúskych prác môžeme spomenúť napríklad knihu Karla Ginharta *Die bildende Kunst in Österreich – gotische Zeit*,¹¹⁵ kde nájdeme prehľadovú kapitolu o gotickom tabuľovom maliarstve v Rakúsku spísanú Karlom Oettingerom, *Die Tafelmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Österreich*.¹¹⁶ Z nemeckých prameňov by som rada spomenula práce Alfreda Stangeho, a hlavne teda publikáciu *Deutsche Malerei der Gotik XI. Österreich und der ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500*.¹¹⁷ V krátkosti by som sa ešte rada zmienila o prácach dvoch poľských historikov umenia. Prvým z nich je Michal Walicki a jeho kniha *Malarstwo Polskie – Gotyk, Renesans, Wczesny manieryzm*,¹¹⁸ druhým Jerzy Gadomski a jeho prehľadové publikácie zaoberajúce sa malopolským tabuľovým maliarstvom *Gotyckie malarstwo tablicowe Malopolski 1420–1470*¹¹⁹ a *Gotyckie malarstwo tablicowe Malopolski 1460–1500*.¹²⁰

Rada by som pripomenula monografiu vydanú reštaurátorkou Máriou Spoločníkovou v 90. rokoch *Oltár sv. Alžbety*,¹²¹ v ktorej sa venuje podrobnému rozboru oltárneho celku z hľadiska techniky sôch a malieb. Vo svojej práci uvádza cenné poznatky o podkresbách, ktoré často napomáhajú identifikovať jednotlivých majstrov spolupracujúcich na oltári. Pozornosť oltáru z hľadiska námetového venuje v monografii *The Cathedral of St. Elizabeth in Košice*¹²² v kapitole s názvom *On the altar of St. Elizabeth*.¹²³

Pri príležitosti výstavy usporiadanej v roku 2003 v Slovenskej národnej galérii v Bratislave s názvom *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Gotika* bola vydaná syntéza s rovnomeným názvom, ktorej editorom bol Dušan Buran.¹²⁴ Táto publikácia priniesla kompletný prehľad slovenského stredovekého umenia. K téme tejto práce sú azda najdôležitejšie kapitoly týkajúce sa stredovekej tabuľovej maľby ako napríklad stať Mileny Bartlovej¹²⁵ s názvom *Skulptúra a tabuľové maliarstvo 1400–1470*. Ďalej môžeme menovať štúdie od Jánosa Végha *Zlatý vek oltárneho umenia. Ikonografia maliarstva a sochárstva neskorého 15. storočia*¹²⁶ či *Spišské maliarstvo poslednej tretiny 15. storočia*.¹²⁷ Rada by som ešte pripomenula stať Roberta Suckaleho *Maľby retabula hlavného oltára v Dóme sv. Alžbety v Košiciach*,¹²⁸ kde sa autor zaoberá rozborom ob-

¹¹⁵ GINHART 1938 — Karl GINHART: *Die bildende Kunst in Österreich – gotische Zeit*. Baden bei Wien 1938.

¹¹⁶ OETTINGER 1938 — Karl OETTINGER: *Die Tafelmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Österreich*. In: GINHART 1938, 126–135.

¹¹⁷ STANGE 1969 — Alfred STANGE: *Deutsche Malerei der Gotik XI. Österreich und der ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500*. Nendeln 1969.

¹¹⁸ WALICKI 1961 — Michal WALICKI: *Malarstwo Polskie – Gotyk, Renesans, Wczesny manieryzm*. Varšava 1961.

¹¹⁹ GADOMSKI 1981 — Jerzy GADOMSKI: *Gotyckie malarstwo tablicowe Malopolski 1420–1470*. Varšava 1981.

¹²⁰ GADOMSKI 1988 — Jerzy GADOMSKI: *Gotyckie malarstwo tablicowe Malopolski 1460–1500*. Varšava 1988.

¹²¹ SPOLOČNÍKOVÁ 1991–1995 — Mária SPOLOČNÍKOVÁ: *Oltár sv. Alžbety*. Košice 1991–1995.

¹²² TKÁČ 2000 — Alojz TKÁČ (ed.): *The Cathedral of St. Elizabeth in Košice*. Košice 2000.

¹²³ SPOLOČNÍKOVÁ 2000 — Mária SPOLOČNÍKOVÁ: *On the altar of St. Elizabeth*. In: TKÁČ 2000, 40–54.

¹²⁴ BURAN 2003 — Dušan BURAN: *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Gotika*. Bratislava 2003.

¹²⁵ BARTLOVÁ 2003 — Milena BARTLOVÁ: *Skulptúra a tabuľové maliarstvo 1400–1470*. In: BURAN 2003, 251–273.

¹²⁶ VÉGH 2003a — János VÉGH: *Zlatý vek oltárneho umenia. Ikonografia maliarstva a sochárstva neskorého 15. storočia*. In: BURAN 2003, 351–363.

¹²⁷ VÉGH 2003b — János VÉGH: *Spišské maliarstvo poslednej tretiny 15. storočia*. In: BURAN 2003, 382–397.

¹²⁸ SUCKALE 2003 — Robert SUCKALE: *Maľby retabula hlavného oltára v Dóme sv. Alžbety v Košiciach*. In: BURAN 2003, 364–373.

razov oltárnych cyklov, avšak často svoje zistenia bližšie nekomentuje. Napokon spis-skému maliarstvu okolo roku 1500 sa venuje v spomínanej publikácii pozornosť Jiří Fajt v štúdiu *Medzi dvorom a mestom. Maliarstvo na Spiši okolo roku 1500 a magnátska rodina Zápoľských*.¹²⁹ Veľmi prínosným je rovnako register publikácie, ktorý obsahuje katalóg jednotlivých diel, kde sú uvedené bližšie informácie k dielam a obsahujú najnovšie informácie o ich stave či reštaurovaní, spolu so zoznamom im venovanej literatúry.

V spojitosti s dielami, ktoré sú dnes v zbierkach Maďarskej národnej galérie v Budapešti by som chcela upozorniť na publikáciu od Gyongyi Törökovej, *Gótikus szárnyasoltárok a középkori Magyarországon*.¹³⁰ V úvode svojej práce najprv uvádza stručný vývoj tabuľového maliarstva v Uhorsku. Publikácia ďalej obsahuje i množstvo kvalitných reprodukcii gotických krídlových oltárov zo zbierok Maďarskej národnej galérie v Budapešti, ktoré sa často v staršej literatúre vôbec nevyskytujú. V závere práce Gyongyi Török uvádza i grafické schémy jednotlivých oltárov.

Jedným zo súčasných slovenských historikov umenia, ktorí svoju bádateľskú činnosť orientujú na problematiku svätcov a ich obrazové legendy v nástennom a tabuľovom maliarstve, je Ivan Gerát. Rada by som menovala niekoľko najdôležitejších autorových prác, nakoľko sú pre mňa veľmi cenné, a stali sa kľúčovými zdrojmi potrebnými k vypracovaniu tejto diplomovej práce. Prvou je článok s názvom *Tézy k otázke funkcií obrazových cyklov zo života tzv. dynastických svätcov na území neskorostredovekého Slovenska*.¹³¹ Ivan Gerát veľmi prehľadne popisuje proces vývoja cyklov zo života dynastických svätcov, najmä sv. Ladislava a sv. Alžbety, príčiny ich vzniku a postupného zániku. V prehľadovej publikácii *Stredoveké obrazové témy na Slovensku*¹³² venoval niekoľko štúdií arpadovským dynastickým svätcom a ich zobrazovaniu v stredovekom umení, uhorským dynastickým svätcom všeobecne, a samostatne ladislavským a alžbetínskym cyklom.

Ďalšou autorovou prácou je článok v časopise *Ars* 1/3 z roku 2002 *Ikonografická tradícia a význam obrazu: alžbetínsky cyklus na hlavnom oltári košického dómu*.¹³³ Už ako svedčí názov štúdie, Ivan Gerát sa v ňom zaoberá oltárnymi scénami košického oltára, pričom sa venuje každej tabuli cyklu osobitne a preniká hlbšie do ich ikonografickej stránky. Toho roku napísal v publikácii Jána Bakoša *Problémy dejín výtvarného umenia Slovenska*¹³⁴ kapitolu zvanú *Konvencie obrazovej hagiografie. Kľúčové scény hagiografických obrazových cyklov: otázka stereotypov*.¹³⁵ Táto autorova práca by určite nemala ostať nespomenutá. Ivan Gerát v nej totiž popisuje na základe vybraných umeleckých diel jednotlivé témy, ako sú napríklad narodenie, milosrdenstvo, zázraky a iné a rozoberá pri tom ich hlbší význam. V roku 2003 v zborníku *Pohanstvo a kres-*

¹²⁹ FAJT 2003a — Jiří FAJT: *Medzi dvorom a mestom. Maliarstvo na Spiši okolo roku 1500 a magnátska rodina Zápoľských*. In: BURAN 2003, 399–427.

¹³⁰ TÖRÖK 2005 — Gyongyi TÖRÖK: *Gótikus szárnyasoltárok a középkori Magyarországon*. Budapest 2005.

¹³¹ GERÁT 2000–2001 — Ivan GERÁT: *Tézy k otázke funkcií obrazových cyklov zo života tzv. dynastických svätcov na území neskorostredovekého Slovenska*. In: *Studia archaeologica slovacica mediaevalia*. Bratislava 2000–2001, 317–325.

¹³² GERÁT 2001 — Ivan GERÁT: *Stredoveké obrazové témy na Slovensku*. Bratislava 2001.

¹³³ GERÁT 2002a — Ivan GERÁT: *Ikonografická tradícia a význam obrazu: alžbetínsky cyklus na hlavnom oltári košického dómu*. In: *Ars* 1–3, 2002, 49–87.

¹³⁴ BAKOŠ 2002 — Ján BAKOŠ(ed.): *Problémy dejín výtvarného umenia Slovenska*. Bratislava 2002.

¹³⁵ GERÁT 2002b — Ivan GERÁT: *Konvencie obrazovej hagiografie. Kľúčové scény hagiografických obrazových cyklov: otázka stereotypov*. In: BAKOŠ 2002, 79–119.

ťanstvo¹³⁶ publikoval príspevok *Ladislavovské cykly, pohanstvo a národná tradícia – pokus o bilanciu jednej vedeckej diskusie*,¹³⁷ v ktorom prezentuje svoje poznatky o obrazovom kulte sv. Ladislava a s nim súvisiacich pohanských koreňoch. Myšlienky tohto príspevku neskôr rozvíja v samostatnej publikácii, ktorej sa budem venovať nižšie. Podobne koncipovaný článok uverejnil v zborníku *Svätec a jeho funkcie v spoločnosti*,¹³⁸ tento krát ale venovaný sv. Alžbete, s názvom *Téma a médium – poznámky k počiatkom obrazového kultu sv. Alžbety*.¹³⁹ O alžbetínskej problematike však pojednáva i v ďalších svojich prácach ako boli napríklad článok v časopise *Ars* 40/2007, *Das Phänomen der Grenze in mittelalterlichen Bildlegenden der heiligen Elisabeth von Ungarn*.¹⁴⁰ Najrozsiahlejšou prácou s alžbetínskou tematikou je publikácia s názvom *Obrazové legendy sv. Alžbety. Téma, médium a kontext*,¹⁴¹ v ktorej spracováva najvýznamnejšie diela s alžbetínskou tematikou, nielen oltárneho maliarstva, ale i knižnej maľby, nástennej maľby či umeleckého remesla. Menuje diela ako Krumlovský kódex, Lübecký cyklus či relikviár sv. Alžbety. Okrem umeleckej stránky jednotlivých diel sa venuje i historickým aspektom doby. Celý text je priebežne dopĺňaný množstvom komentárov, čím vznikol ucelený pohľad na alžbetínsku problematiku.

Ako bolo už vyššie spomenuté, svoje myšlienky z článku *Ladislavovské cykly, pohanstvo a národná tradícia – pokus o bilanciu jednej vedeckej diskusie* plne rozvinul v novej, nedávno vydannej publikácii *Svätí bojovníci v stredoveku. Úvahy o obrazových legendách sv. Juraja a sv. Ladislava na Slovensku*,¹⁴² kde po vzore publikácie o sv. Alžbete venuje svoju pozornosť tentoraz sv. Jurajovi a sv. Ladislavovi. Kniha sa nevenuje len umeleckým dielam, ale ponúka veľmi zaujímavé úvahy o otázkach militantného kresťanstva a o tom, ako vnímal stredoveký človek jednotlivé umelecké diela a svätcov. Venuje sa prevažne oltárnemu a nástennému maliarstvu a v závere prikladá katalóg jednotlivých diel.

Takisto veľmi zásadnými boli i jednotlivé reštaurátorské správy a dokumentácie. Či už to boli správy nepublikované¹⁴³ alebo texty publikované, týkajúce sa reštaurovania a výskumov prevádzaných počas ich reštaurovania. Je potrebné menovať články uverejnené v ročenke *Technologia Artis*, a to: *Výtvarné a materiálové znaky dielne Majstra matejovského oltára, 15. storočie, Slovensko*¹⁴⁴ a *Restaurátorský průzkum oltáře*

¹³⁶ KOŽIAK/ NEMEŠ 2003 — Rastislav KOŽIAK/ Jaroslav NEMEŠ: Pohanstvo a kresťanstvo. Zborník z konferencie usporiadanej 5.–6. II. 2003 v Banskej Bystrici. Bratislava 2003.

¹³⁷ GERÁT 2003 — Ivan GERÁT: Ladislavovské cykly, pohanstvo a národná tradícia – pokus o bilanciu jednej vedeckej diskusie. In: KOŽIAK/ NEMEŠ 2003, 227–233.

¹³⁸ KOŽIAK/ NEMEŠ 2006 — Rastislav KOŽIAK/ Jaroslav NEMEŠ: Svätec a jeho funkcie v spoločnosti. Bratislava 2006.

¹³⁹ GERÁT 2006 — Ivan GERÁT: Téma a médium – poznámky k počiatkom obrazového kultu sv. Alžbety. In: KOŽIAK/ NEMEŠ 2006, 317–331.

¹⁴⁰ GERÁT 2007 — Ivan GERÁT: Das Phänomen der Grenze in mittelalterlichen Bildlegenden der Heiligen Elisabeth von Ungarn. In: *Ars* 40, 2007, 177–183.

¹⁴¹ GERÁT 2009 — Ivan GERÁT: *Obrazové legendy sv. Alžbety. Téma, médium a kontext*. Bratislava 2009.

¹⁴² GERÁT 2012 — Ivan GERÁT: *Svätí bojovníci v stredoveku. Úvahy o obrazových legendách sv. Juraja a sv. Ladislava na Slovensku*. Bratislava 2012.

¹⁴³ sú to hlavne správy z reštaurovaní po 2. sv. vojne a v 80.–90. rokoch 20. storočia: VESELÝ 1955 — Karel VESELÝ: Autorská oprava. Pamiatkový úrad Slovenskej republiky. Bratislava 1955., RICCOTIOVÁ 1986 — Eva RICCOTIOVÁ: Návrh na reštaurovanie pamiatky. Pamiatkový úrad Slovenskej republiky. Bratislava 1986., MATÁK/ RICCOTIOVÁ 1988 — Juraj MATÁK/ Eva RICCOTIOVÁ: Dodatok k návrhu na reštaurovanie pamiatky. Pamiatkový úrad Slovenskej republiky. Bratislava 1988., POLÁKOVÁ 1988 — Mária POLÁKOVÁ: Záznam z kontrolného dňa na akcii Košice – Dóm – NKP – hlavný oltár zo dňa 16. 6. 1988. Pamiatkový úrad Slovenskej republiky. Bratislava 1988.

¹⁴⁴ HRADIL/ HRADILOVÁ/ NOVOTNÁ/ SVETKOVÁ 2008 — David HRADIL/ Janka HRADILOVÁ/ Mária NOVOTNÁ/ Anna SVETKOVÁ: *Výtvarné a materiálové znaky dielne Majstra matejovského oltára, 15. storočie, Slovensko*. In: *Technologia Artis*, 98–112.

z *Matějovců*.¹⁴⁵ V roku 2008 bol vydaný katalóg¹⁴⁶ k príležitosti výstavy Oblastného reštaurátorského ateliéru v Levoči, ktorú pripravil Pamiatkový úrad Slovenskej republiky a Oblastný reštaurátorský ateliér v Levoči, v ktorom je publikovaný článok viažuci sa k oltáru sv. Alžbety z levočského kostola sv. Jakuba.¹⁴⁷ Všetky menované texty nám prinášajú kompletne technologické rozbory, prehľad historických zásahov na dielach, množstvo fotografií, podkresieb a priebehu reštaurovania oltárov, ktoré iste napomohli k lepšiemu pochopeniu tabuľových malieb.

¹⁴⁵ BERGER 2008 — Tomáš BERGER: Restaurátorský průzkum oltáře z Matějovců. In: *Technologia Artis*, 124–131.

¹⁴⁶ SPALEKOVÁ 2008a — Eva SPALEKOVÁ: Oblastný reštaurátorský ateliér v Levoči 1983–2008. Levoča 2008.

¹⁴⁷ SPALEKOVÁ 2008b — Eva SPALEKOVÁ: Oltár sv. Alžbety z rímskokatolíckeho Kostola sv. Jakuba v Levoči. In: SPALEKOVÁ 2008, 77–85.

3. Patrocíniá arpádovských dynastických svätcov na Slovensku

Vzťah pápežstva k lokálnym kultom bol dôležitým problémom stredovekej cirkevnej politiky. Pápežská kúria neustále usilovala o získanie kontroly nad kanonizačnými procesmi, a preto postupne zavádzala pravidlá, ktoré jej zabezpečovali rozhodujúce slovo v procese svätorečenia. Ani po úprave právneho postupu kanonizačného procesu však počet uctievaných svätcov neprestal narastať. Avšak nie všetci svätci na Slovensku sa od prvopočiatku stali významnou témou umeleckých diel, ako o tom svedčia napríklad vierozvestcovia sv. Cyril a Metod.¹⁴⁸ Medzi tými, ktorých popularita v stredovekom Uhorsku je nepochybná, nachádzame i dôležité postavy dejín Uhorska, najmä príslušníkov zakladateľskej dynastie Arpádovcov. Je veľmi zaujímavé, že i v posledných storočiach stredoveku vzniklo toľko vyobrazení arpádovských svätcov, napriek tomu, že išlo o príslušníkov vymretého rodu. Tento počin je treba chápať ako snahu neskorších dynastií o náboženskú legitimizáciu svojej vlády.¹⁴⁹

Výber určitého patrocínia bol výsledkom súhry viacerých činiteľov. Jeho základom neboli len náboženské a kultúrne východiská doby, ale i teritoriálne, štátne či dynastické aspekty. Okrem vyššie menovaných sa v neposlednej miere uplatňovali faktory ekonomické a sociálne. Každé patrocínium je viac či menej odzrkadlením každého spomínaného činiteľa. Cez patrónov sa predkladali ľudu mravné ideály, pričom na každom území krajiny majú svoj špecifický vývin a s ním spojené tradície.¹⁵⁰

Prvým dynastickým patrocíniom na Slovensku sa stalo patrocínium sv. Štefana.¹⁵¹ Jeho rozvoj nastal až po skorších významných patrocíniách, akými boli napríklad patrocíniá sv. Martina¹⁵² či hlavnej patrónky kráľovstva a dynastie, Panny Márie. Sv. Štefanovi sa zasväcovali kostoly na kráľovských majetkoch, akými boli dvorce a hrady, z ktorých sa jeho patrocínium prenášalo i na podhradské farské kostoly.¹⁵³ Na konci 12. storočia vzniká ďalšie silné kráľovské patrocínium, sv. Ladislava, ktoré sa však naplno ujalo až v 14. storočí za vlády Anjouovcov, pretože nová dynastia ním chcela dokumentovať svoju nadväznosť na Arpádovcov. Patrocínium sv. Ladislava môžeme označiť za výsostne stredoveké, rytierskeho charakteru.

Zriedkavejšie sa uplatnilo patrocínium sv. Imricha.¹⁵⁴ V prípade Imricha však napriek jeho menej častému patrocíniu môžeme jeho význam vidieť hlavne v bohatom uplatnení v stredovekom umení a ikonografii. Patrocíniá arpádovských svätcov však neostali len pri ich mužských predstaviteľoch. Ďalšou a veľmi významnou predstaviteľkou arpádovských dynastických svätcov bola sv. Alžbeta Durínska. Napriek tomu, že takmer celý svoj život prežila v Durínsku, jej príslušnosť k arpádovskému rodu zostala

¹⁴⁸ Cyril a Metod sa objavujú až v druhom decénií 16. storočia na pôstnej strane troch liptovských oltárov a medzi soškami z Bušoviec. GERÁT 2001, 163–164.

¹⁴⁹ Ibidem, 163–164.

¹⁵⁰ HUDÁK 1984, 17–18.

¹⁵¹ nesmieme zabúdať, že okrem patrocínií arpádovských dynastických svätcov sa rozvíjali i patrocíniá tzv. uhorských svätých a blahoslavených a to: csanádsky biskup Gerard, päťkostolný biskup Maurus, nitrianski pustovníci Svorad a Benedikt. Ibidem, 23.

¹⁵² sv. Martina prijímali Arpádovci ako svojho, lebo nemali ešte vlastných patrónov. Sv. Martin pochádzal z územia rímskej Panónie, ktorá sa stala súčasťou uhorského štátu, ale určite k jeho veľkej úcte prispel i jeho kráľovský charakter, keďže Martin bol patrónom Merovingovcov. Ibidem, 22.

¹⁵³ môžeme menovať napríklad Beckov, Bernolákovo, Bzovík, Čabradský Vrbovok či Stupavu. Ibidem, 24.

¹⁵⁴ bezpečne je dokázané v Mereticiach (dnes Radatice), kde sa stalo aj názvotvorným, avšak v skomolenej forme, ďalej v Rudne nad Hronom a v Skale. Ibidem, 24.

aktuálna.¹⁵⁵ Svätá Alžbeta sa stala vzorom hodným nasledovania. To sa prejavilo i na ďalšej svätici pochádzajúcej z arpádovskej dynastie, sv. Margite Uhorskej.¹⁵⁶

Renesancia týchto vlasteneckých patrocínií prišla v 17. storočí s pričinením jezuitskej rehole, ktorá vo svojej rekatolizačnej činnosti hľadala napojenie na domáce zdroje. V 18. storočí prerastá toto dianie až k prejavom maďarského národného obrodovania a naplno sa uplatňuje v 19. storočí ako nástroj maďarského útlaku iných národností a ako prejav národného triumfalizmu. Nové sakrálne objekty dostávali patrocíniá sv. Alžbety, Ladislava, Štefana Kráľa a Imricha. Tieto patrocíniá nadobudli výrazne maďarský nacionálny charakter a po roku 1918 sa v slovenskom etniku začali cítiť ako cudzie. Preto boli mnohokrát pri prvej príležitosti nahradzované inými, aspoň politicky neutrálnymi.¹⁵⁷

Čo sa týka zakladania a rozvoja patrocínií je dôležité uviesť ich jednotlivé činitele. Prvým činiteľom je panovník, ako svetská moc. Mnohokrát nachádzame prípady zakladania patrocínií podľa mena panovníka, či jeho rodinných príslušníkov.¹⁵⁸ Ďalším z faktorov sú sociálno-ekonomické činitele. Každá profesia a s ňou súvisiaci stav mali svojho patróna.¹⁵⁹ Samozrejme, dôležité je zamyslieť sa i nad miestom založenia a rozvinu patrocínia. Tohto činiteľa je možné rozdeliť hneď na dve skupiny rozmiestnenia. Kým v hospodársky významných oblastiach, ktoré stáli v osobitom postavení voči kráľovskej dynastii a používali rozličné privilégia sa rozvíjali napríklad patrocíniá Panny Márie,¹⁶⁰ inak sa prejavovali oblasti vidiecke, vzdialenejšie od kráľovskej moci a podriadené zemepánovi. Na týchto miestach sa rozvíjali patrocíniá ochrancov sociálne nižšie postavených spoločností.¹⁶¹ Pri výbere patrocínia mal veľmi dôležitú úlohu aj sám charakter stavaneho sakrálneho objektu. Je potrebné vedieť, či je sakrálny objekt na určitom mieste prvý, alebo či pred ním už nejaký existoval. Okrem toho je dôležité poznať, či mal objekt súkromný, poloverejný¹⁶² alebo verejný charakter. Pri voľbe patrocínia prichádzala často ku slovu i dobová záľuba.¹⁶³

Najvýraznejším špecifikom patrocínií bola ich tendencia k nemennosti a stálosti. Zvyčajne sa nemenilo, no ak už došlo k zmene či zaniknutiu, môžeme hovoriť

¹⁵⁵ Jej patrocínium nachádzame napríklad v prípade kaplnky na Spišskom hrade.

¹⁵⁶ PACINOVÁ 2006, 345–347.

¹⁵⁷ sv. Štefan bol napríklad často krát nahradzovaný patrocíniom Krista Kráľa alebo Božským srdcom, Ladislav Božským Srdcom alebo iným mariánskym patrocíniom a sv. Alžbeta Durínska bola najčastejšie nahradzovaná patrocíniom Nanebovzatia Panny Márie, inokedy mariánskymi či novými vlasteneckými patrocíniami Cyrila a Metoda. HUDÁK 1984, 25.

¹⁵⁸ príkladom môže poslúžiť prípad z Brezian, kde v roku 1409 palatín Leustach de Ilsva postavil so svojou manželkou Helenou kostol na počesť sv. Heleny. Ibidem, 26–27.

¹⁵⁹ napríklad sv. Mikuláš bol ponímaný ako ochranca obchodníkov a preto našiel uplatnenie v mestských spoločnostiach, rovnako podobným prípadom je sv. Barbora, patrónka baníkov, ktorej patrocínium sa rozvíjalo, pochopiteľne, veľmi často práve v banských oblastiach. Ibidem, 27–28.

¹⁶⁰ Panna Márii bol zasvätený kostol na mieste, kde bol pochovaný vojvodca Arpád, a zároveň sa stala patrónkou uhorského štátu, ďalšími boli napríklad sv. Martin, Štefan Kráľ či sv. Katarína. Ibidem, 28.

¹⁶¹ tu s určitosťou môžeme zaradiť napríklad sv. Jána Krstiteľa. Ibidem, 28.

¹⁶² poloverejnými bývali stavovské kaplnky, alebo objekty náležiacie nejakému bratstvu, napr. Božieho Tela, Ducha, ale mohli ísť aj o svetské bratstvá, banícke, hutnícke a neskoršie cechy. Takisto nimi bývali i špitálske kostoly s patrocíniami sv. Alžbety a Ducha. Ibidem, 29.

¹⁶³ prednosť mali patrocínia odvodené od novovytvorených sviatkov a patrocíniá mladých svätcov, ktoré sa ujímali v miestach odkiaľ pochádzal a kde žil, no nemuselo to byť prísny pravidlom. Ibidem, 29.

o porušení miestnej tradície. Zmeny patrocínií boli zapríčinené dvoma základnými príčinami, ktorými boli zánik patrociónálnej tradície¹⁶⁴ a mocensko-politický zásah.¹⁶⁵

Bez poznania patrocínia objektu je ikonografická identifikácia niektorých fresiek, cyklov, tabuľových obrazov či plastík veľmi náročná. Patrocínium je historickým prameňom, ktorý poskytuje i ďalšie cenné informácie o minulosti a vývine obcí, ako aj o ich prvotnom charaktere, sociálnom zložení obyvateľstva atď. Pri nedostatku písomných prameňov z obdobia raného stredoveku sa patrocínium stáva jediným dokladom o existencii sídliska v určitom čase. Hoci neurčuje presnú dobu vzniku, neklamne dovedčuje čas existencie daného sídliska či objektu. Je veľmi dôležité nezabúdať na skutočnosť, že patrocíniá dokladajú i sociálne zloženie obyvateľstva osád a miest. V mnohých prípadoch udávajú pôvodné zamestnanie obyvateľov. V mestských spoločenstvách, kde bývali vedľa seba viaceré sakrálne objekty, odzrkadľovali aj sociálne rozvrstvenie obyvateľstva.¹⁶⁶ Patrocínium sa stalo tiež dôležitou súčasťou vývoja mestského erbu či pečate. Ak obec nemala činiteľa schopného vytvoriť symbol obrazovej časti pečatidla, často sa siahalo práve po patrocíniu.

¹⁶⁴ mohol byť spôsobený zánikom sakrálneho objektu rozličnými vojnovými udalosťami, živelnými pohromami či migráciou obyvateľstva. HUDÁK 1984, 35.

¹⁶⁵ ten je potrebné chápať ako akt štátnej, dynastickej či zemepanskej vrchnosti a cirkvi. Prejavoval sa hlavne v zavádzaní uhrofilských patrocínií v 17. až 19. storočí. Ibidem, 36.

¹⁶⁶ patricijské patrocíniá Panny Márie a vlasteneckých svätých, vrátane sv. Kataríny, a patrocíniá chudobnej vrstvy obyvateľstva a to sv. Anny, Kríža, Michala a v novoveku i Jozefa. Ibidem, 69–71.

4. Výtvarná situácia na východnom Slovensku v 15. storočí

Predtým, než prejdeme k samotnému rozboru jednotlivých oltárov, je nutné sa aspoň stručne oboznámiť s výtvarnou situáciou na východnom Slovensku v 15. storočí. Významným umeleckým regiónom východného Slovenska, ktorým sa v tejto kapitole budeme primárne zaoberať, bol Spiš. Stretávali sa tu najrozmanitejšie štýlové vplyvy a výtvarné tendencie s lokálnou tradíciou. Bolo to nielen výhodnou polohou Spiša medzi Krakovom a Budínom, ale i tým, že tento región ležal na živej obchodnej trase, ktorá ho spájala s hanzovými mestami na brehoch Baltského mora, s Podunajskom a Stredomorím, čím sa stala severovýchodná časť Horného Uhorska prosperujúcim umeleckým centrom. Okrem toho nemenej významnú úlohu zohral fakt, že počas celého 15. storočia trval mocensko-politický zápas dvoch panovníkov,¹⁶⁷ uhorského kráľa Žigmunda Luxemburského a poľského kráľa Vladislava II. Jagellonského, o ovládnutie Spiša, kontrolu nad jeho obchodnými cestami i výnosmi z banského podnikania a následne o upevnenie vlastných pozícií v tomto regióne. To významne prispelo k formovaniu Spiša ako umeleckého regiónu, nakoľko mu súperenie o moc nad územím prinášalo neustály prílev umeleckých zákaziek a príchod mnohých umelcov z okolitých krajín. Spišské mestá osídľoval nemecky hovoriaci patriciát, ktorý so sebou prinášal nie len duchovnú kultúru svojej krajiny, ale často aj mnohé osobné väzby na umelcov, u ktorých objednával diela určené na vlastnú reprezentáciu.¹⁶⁸

Zápasenie habsburskej a jagelonskej dynastie, prítomnosť Jiskrových ozbrojencov a z toho vyplývajúca neistá bezpečnostná situácia, spôsobovali počas 15. storočia úpadok, ktorý mal vplyv aj na výtvarné umenie. Na Spiši sledujeme nový začiatok v 70. rokoch 15. storočia, keď sa v katedrále sv. Martina v Spišskej Kapitule dostala jeho prestavba do takej fázy, že sa mohlo začať premýšľať nad stavbou nových oltárov.¹⁶⁹

Výtvarná kultúra Spiša na prelome stredoveku a novoveku napriek týmto udalostiam patrí k vrcholným kapitolám stredovekých kultúrnych dejín. Výskum tamojšieho maliarstva sa však väčšinou vyčerpával vo formálnych analýzach, ktorých hromadením vznikla neprehľadná situácia v atribúciách¹⁷⁰ jednotlivých diel. O to menšia pozornosť bola potom venovaná špecifickým politickým, hospodárskym a spoločenským aspektom, ktoré na vznik diela pôsobili a významne formovali jeho podobu.¹⁷¹

Doterajšia literatúra sa zhoduje v tom, že na Spiši sa v závere prvej polovice 15. storočia presadil nový štýlový prejav sprostredkované sa odvolávajúci na predlohy českého pôvodu.¹⁷² Hoci sa Anton Cyril Glatz¹⁷³ snažil vysvetliť umelecký pôvod tejto dielne z domácich predpokladov a sledovať vplyv až do Krakova, svedčí samotný maliarsky

¹⁶⁷ poľskému zálohu sa venuje SUCHÝ 1974 — Michal SUCHÝ: Spišské mestá v poľskom zálohu. In: MARSINA 1974, 55–133.

¹⁶⁸ FAJT 2003a, 399.

¹⁶⁹ VÉGH 2003b, 382–384.

¹⁷⁰ „Majster Hans“, „Johannes Novosoliensis“, „Majster fúkaných obláčikov“, „Majster antonskej legendy“, „Majster hrabušického oltára“, monogramista „CS“, „TH“ atď. sú iba niektoré mená objavujúce sa v literatúre hoci i k jednému oltáru. FAJT 2003a, 399.

¹⁷¹ Ibidem, 399.

¹⁷² reprezentantom je napríklad oltár sv. Štefana a Imricha v Matejovciach. Ibidem, 400.

¹⁷³ GLATZ 1975, 23–65.

fond v Malopoľsku skôr o opaku. Maľby z Ptaskowa, Korzenna či Lopuszna¹⁷⁴ a ďalšie ukazujú, že išlo pravdepodobne o export malopoľského maliarstva do Uhorska, a zároveň o snahu zálohovaných miest manifestovať umeleckými prostriedkami svoj nový politicko–správny vzťah k poľskému kráľovstvu.¹⁷⁵ Vzťahy medzi Budínom a Vroclavom sa ešte viac prehĺbili, keď na uhorský trón dosadol Matej Korvín, ktorý získal vo vojnovom ťažení roku 1469 Moravu, obidve Lužice a Sliezske pod svoju vládu, a potom následne dosadil na arcibiskupský stolec pôvodom vroclavského Jána Beckensloera.¹⁷⁶

¹⁷⁴ maľbám sa venuje GADOMSKI 1981. Maľby z Ptaszkowa: 14–15, 39, 46, 49, 59, 73, 79, 81, 96–98, 107–112, 116–118, 126, 129. Maľby z Korzenna: 39–40, 46, 50, 70–73, 109–118, 126, 130. Maľby z Lopuszna: 28, 36, 48–50, 58, 72–74, 81–85, 90–91, 96, 114–118, 127, 132.

¹⁷⁵ o kontaktoch medzi Spišom a Sliezske svedčí nakoniec i fakt, že už pred polovicou storočia tu činný bakalár Tomáš zo Sliezska daroval kostolom v Levoči a v Spišskej Novej Vsi rad kódexov, ďalej istý Ján Benedictus z Vroclavu kázal v neďalekých Košiciach, kde sa napokon v Sliezske školený maliar podieľal na maľbách hlavného oltára v katedrále sv. Alžbety. FAJT 2003a, 400.

¹⁷⁶ Ibidem, 400.

5. Obrazové legendy arpádovských dynastických svätcov v gotickom oltárnom maliarstve východného Slovenska

Spätosť výtvarného umenia so životom neskorostredovekej spoločnosti sa prejavila i obohacovaním tematického spektra príbehov zo života svätcov. Obrazové rozprávanie o živote mučeníkov postupne prestávalo byť dostatočne názorným príkladom možného uplatnenia kresťanskej viery v každodennom živote. Samotné vyznávanie kresťanskej viery sa v rámci stredovekej Európy už netrestalo ako v čase prenasledovania prvých kresťanov. Zobrazovanie príbehov martýria preto nadobudlo charakter pestovanej spomienky, ktorej neustále pripomínanie nabádalo veriacich k tomu, aby stále pamätali na to, že prvým kresťanom bola viera cennejšia ako život, ktorý pre ňu boli ochotní obetovať.¹⁷⁷

Tak ako v iných krajinách Európy, tak sa aj v Uhorsku ako krajine postavenej na kresťanských základoch začal pestovať kult politického svätca. Takýto politický svätec vystupoval či už v Uhorsku, alebo v iných krajinách ako symbol identity štátu, a jeho nadčasová prítomnosť zaručovala monarchii istú existenciu aj v prípade neutíchajúcich vnútorných sporov. Patrilo to k ideologickému nástroju cirkvi, ktorým podporovala svornosť politicky aktívnej časti obyvateľstva a legitimizovala tak i svoje politické účinkovanie. V dobových predstavách mohol svätý kráľ na základe svojho zvláštno vzt'ahu k nadprirodzenému zabezpečovať blaho krajiny a súčasne oživovať archaickú predstavu dedičnej svätosti. Štefan, spolu so svojim synom Imrichom a kráľom Ladislavom, ktorý začal presadzovať myšlienku uctievania dynastických svätcov, patrilo k trojici mužských arpádovských svätcov, ktorých úctu nešírili len liturgické a literárne prostriedky, ale aj zobrazovanie. V prípade sv. Štefana a sv. Imricha prevládali reprezentatívne obrazy, v prípade sv. Ladislava sa vyskytovali i naratívne cykly. Napriek tomu, že Imrich zomrel veľmi mladý a nestihol sa stať kráľom, hovorí sa o tejto trojici niekedy aj ako o „troch svätých kráľoch“, čím sa vytvárala narážka na biblických troch kráľov v duchu tzv. polobiblickej typológie.¹⁷⁸

K udržovaniu narážky na biblických troch kráľov vo vedomí veriacich prispievala aj skutočnosť, že uhorskí pútnici na ceste do Aachenu prechádzali cez Kolín nad Rýnom, centrum trojkráľového kultu. Trojica uhorských svätých kráľov sa však vnútorne odlišovala. Sv. Štefan reprezentoval ideál starého múdreho kráľa, sv. Imrich mladého muža, ktorý svoj život zasvätil pestovaniu viery a sv. Ladislav bojovníka v strednom veku. O rozdelení úloh svedčia i správy o nápisoch na kolínskych obrazoch trojice: „*S. Stephanus primus Hungariae rex, qui ab angelo coronam accepit. S. Ladislaus, hungariae rex, Singularis Turcarum¹⁷⁹ oppressor. S. Emericus, S. Stephani filius, qui in coniugo virgo permansit.*“

V rámci slovenského stredovekého umenia nachádzame troch svätých kráľov pomerne často.¹⁸⁰ V rámci ikonografického programu však môžeme poukázať i na to, že

¹⁷⁷ GERÁT 2000–2001, 317.

¹⁷⁸ GERÁT 2001, 165.

¹⁷⁹ pozoruhodná v tomto nápis je aktualizácia pohanského protivníka v prípade sv. Ladislava. Protivníkom už nie sú Kumáni či Tatári, ale Turci. Ibidem, 165.

¹⁸⁰ nejednalo sa výhradne len o tabuľové maliarstvo, nakoľko sa arpádovskí svätí králi stávali aj námietom nástenného či sochárskeho umenia. Môžeme uviesť napríklad sochy na fasáde severnej priečnej lode košického dómu, čo pripomínalo galérie klasických francúzskych katedrál, alebo nástenné maľby v Kočovciach. Ibidem, 165–166.

uhorskí králi neboli vždy chápaní ako trojica, nakoľko nie vždy boli v trojici zobrazovaní.¹⁸¹ Napríklad sv. Štefan sa niekedy objavoval vo dvojici so svojim synom Imrichom.¹⁸² Okrem výjavov zo života sv. Štefana a Imricha na oltári v Matejovciach nepoznáme na území dnešného Slovenska žiadne iné príklady obrazového rozprávania zo života týchto svätcov. Modely správania, ktoré títo svätci stelesňovali, zrejme neboli v porovnaní s apoštolmi, pustovníkmi či svätými pannami natoľko pôvodné, aby vyvolali potrebu osobitej obrazovej propagácie.¹⁸³

Je potrebné spomenúť, že najčastejšie sa vyskytujúcimi svätcami v obrazovom rozprávaní o živote svätcov, boli spomedzi arpádovských sv. Ladislav a sv. Alžbeta. Kým v prípade sv. Ladislava prevládali nástenné obrazové cykly, u sv. Alžbety sa vyskytovali cykly oltárne. Takmer všetkých 15 príkladov ladislavských cyklov na území dnešného Slovenska vzniklo v 14. storočí. V prípade cyklov zo života sv. Alžbety vidíme širší ohlas až okolo poslednej štvrtiny 15. storočia, hoci v iných oblastiach¹⁸⁴ vznikali cykly už v 13. storočí. Je takisto veľmi zaujímavé sledovať miesta dochovaných cyklov. Kým ladislavská legenda sa zachovala hlavne vo vidieckych oblastiach, cykly alžbetínske nachádzame v kráľovských mestách akými boli Košice, Bardejov či Levoča.¹⁸⁵

Ústup popularity ladislavského cyklu v 15. storočí zrejme súvisel s poklesom záujmu šľachtických objednávateľov o propagáciu križiackych výprav potom, ako sa v roku 1396 posledná Žigmundom vedená križiacka výprava pri Nikopolise skončila katastrofou. Tento fakt však nevysvetľuje prečo sa ladislavské cykly širili hlavne vo vidieckom prostredí. Ivan Gerát sa na základe výskumov Piesne o Rolandovi snažil tento fakt vysvetliť nasledovne: „*Postava ozbrojeného rytiera ako znak potenciálneho násillia spĺňala svojou pravidelnou kavalkádou v priestoroch obývaných roľníkmi v reálnom živote spoločenstva policajnú funkciu. V obrazovom cykle kostola v Krakove zas veriaci videl postavu ozbrojeného rytiera, avšak v odlišnej úlohe. Záchranca dievčaťa mal symbolizovať ochranu, ktorú podobne vyzerajúci jazdci mali poskytovať roľníckemu obyvateľstvu. Zároveň ozbrojený jazdec proti ktorému bojuje v inej scéne mohol symbolizovať boj proti inovercovi a nie roľníkovi. Toto vysvetlenie umožňuje predpokladať, že zachovanie ladislavovských cyklov práve na vidieku nie je len dôsledkov horšieho stavu zachovania malieb v mestách či menšej popularity cyklu, ale má svoju hlbokú vnútornú logiku.*“ Jednou z výnimiek je však nedochovaný cyklus sv. Ladislava¹⁸⁶ v kaplnke sv. Michala v Košiciach. Vzhľadom na existenciu kráľovskej komory v Košiciach by sa síce prípadne dalo uvažovať o priamej dynastickej motivácii objednávky, no aj tak by bolo potrebné vysvetliť, prečo v tomto prípade na hlave sv. Ladislava chýbala kráľovská koruna.¹⁸⁷

Alžbeta Durínska sa líšila od mužskej vetvy arpádovských svätcov tým, že inšpirovaná františkánskymi ideálmi, zasvätila svoj život pomoci chudobným a chorým. Rozhodujúce motívy jej ikonografie nie sú priamym vyjadrením abstraktných teologických špekulácií, ale názornou výzvou ku konaniu. Ikonografia sv. Alžbety odkazuje jedno-

¹⁸¹ Štefan a Imrich sa často dostávali na vnútorné strany triumfálneho oblúka, kde asociovali s vyobrazenými starozákonnými prorokmi a kráľmi (Kocel'ovce, Čečejevce, Žehra). GERÁT 2001, 167.

¹⁸² Ibidem, 167.

¹⁸³ GERÁT 2000–2001, 318.

¹⁸⁴ napríklad cyklus v Marburgu.

¹⁸⁵ GERÁT 2000–2001, 318.

¹⁸⁶ fragmenty sú nám známe z akvarelových kópií z konca 19. storočia. Ibidem, 319.

¹⁸⁷ Ibidem, 318–319.

značne ku skutkom milosrdenstva. Vývin obrazového motívu skutkov milosrdenstva súvisel už počínajúc 11. a 12. storočím s mobilizáciou laikov v charitatívnej činnosti. V prostredí miest nahrádzali laickú starostlivosť klasické formy monastickej starostlivosti – hospice, chudobince či špitály. Samotná tematika milosrdenstva bola prirodzene blízka i správcom neskorostredovekých špitálov. Názorný príklad propagácie milosrdných skutkov vidíme v Košiciach. Alžbeta sa stala patrónkou farského kostola a špitálu.¹⁸⁸

Naratívne obrazy svätice nachádzame i na krídlach východoslovenských neskorogotických oltárov, a to v chráme sv. Alžbety v Košiciach, v chráme sv. Egídia v Bardejove a v kostole sv. Jakuba v Levoči. Je veľmi ťažké považovať počín zriadenia týchto oltárov vo farských kostoloch stredovekých miest za náhodu, keďže sa tu sociálne protiklady prejavovali silnejšie než na vidieku.¹⁸⁹

V nasledujúcich kapitolách sa budem venovať rozprávacím obrazovým cyklom zo života arpádovských dynastických svätcov dochovaných na tabuľových maľbách na území dnešného východného Slovenska.

5.1 Oltár sv. Štefana a Imricha v Matejovciach

Dielom, ktoré je hodné veľkej pozornosti, je oltár [1] z kostola sv. Štefana Kráľa v Matejovciach, kde nachádzame ako na jedinom oltári východného Slovenska naratívne scény zo života sv. Štefana a Imricha. Patrí k zásadným dielam okolo polovice 15. storočia v umelecko-historickom dejepise umenia Slovenska, podobne ako Poľska a Maďarska. Oltár vznikol po roku 1453. Pre otázku datovania je kľúčovým námetom scéna z vonkajšej strany oltárnych krídel [2] s postavou sv. Bernarda Sienského. Kult tohto svätca sa šírila v Európe zásluhou Jána Kapistrána, ktorý v roku 1453 prišiel okrem iných miest aj do Vroclavu a Krakova. Autorstvo oltára je pripísané anonymnému maliarovi, zvanému Majster Matejovského oltára. Na ťažisku jeho tvorby či lokalizovaní jeho maliarskej dielne sa doterajšej literatúre nepodarilo zhodnúť. Jeho podoba bola totiž skresľovaná úpravami v 19. storočí, a až reštaurovanie¹⁹⁰ v rokoch 2007–2008 dopomohlo k odhaleniu nových skutočností.¹⁹¹

5.1.1 Problematika Majstra Matejovského oltára

Predtým, než prejdeme k samotnému rozboru naratívnych scén oltára, je nutné aspoň stručne sa pozastaviť nad problematikou autorstva oltárnych obrazov, nakoľko oltár sv. Štefana a Imricha patrí k zásadným medzníkom vo vývoji oltárneho maliarstva východného Slovenska. Majstrovi Matejovského oltára sa v minulosti venovalo niekoľko historikov umenia. Môžeme menovať napríklad Vladimíra Wagnera,¹⁹² Dénesa Radocsaya,¹⁹³ či Libušu Cidlinskú.¹⁹⁴ Anonym býva v literatúre považovaný za jednu

¹⁸⁸ nezabúdajme na výjavy z jej života na severnom portáli farského kostola a jej zasvätený hlavný oltár. GERÁT 2001, 119–120.

¹⁸⁹ Ibidem, 120–121.

¹⁹⁰ reštaurovanie v rokoch 2007–2008 prebehlo pod vedením akad. mal. Anny Svetkovej. HRADILOVÁ/HRADIL 2007, 98.

¹⁹¹ Ibidem, 98–99.

¹⁹² WAGNER 1948, 43.

¹⁹³ RADOCSAY 1955, 68.

z ústredných postáv krakovskej maliarskej školy, aj keď sa doterajším bádateľom nepodarilo dohodnúť na tom, či ťažisko jeho činnosti bolo v Poľsku alebo Uhorsku. Maliarsky štýl retabula náleží do značne početného súboru tabúl a triptychov. Vladimír Wagner považuje Matejovského majstra za vynikajúceho maliara, prinášajúceho výdobytky sliezskeho maliarstva na Spiš.¹⁹⁵ Jerzy Gadowski triptych zaraďuje do Krakova v období 30.–50. rokov 15. storočia. Pôvod štýlu maľby tohto majstra však podľa viacerých historikov umenia siaha do okruhu norimberského maliarstva 20. a 30. rokov 15. storočia.¹⁹⁶ Erich Wiese¹⁹⁷ konštatuje, že spôsob práce Matejovského majstra poukazuje na norimberské diela, najmä na Oltár Bamberských františkánov a Deokarov oltár [3]. V registri však uvádza, že oltár vznikol ako výsledok česko-norimberských vplyvov a že patrí do tzv. sandeckej školy.¹⁹⁸ Do ešte väčšej závislosti na norimberskom maliarstve stavia Matejovského maliara Alfred Stange,¹⁹⁹ ktorý bol presvedčený, že Matejovský majster sa vyučil priamo v norimberskej dielni. Zároveň uvádza, že scény z Matejovského oltára sú priamo odvodené zo scén oltára Deokarovho.

K nadobudnutiu čo najväčšieho počtu informácií o anonymnom autorovi tohto oltára nám nepochybne pomohol posledný reštaurátorský prieskum. Pri skúmaní pigmentov bolo zistené, že originálna maľba obsahovala klasické pigmenty a farbivá typické pre gotickú maľbu,²⁰⁰ no boli nájdené i niektoré špecifické materiálové znaky, predovšetkým zvýšené obsahy zinku v spodných vrstvách, ktoré nesúvisia s druhotnými zásahmi v 19. storočí. Zinok vykazuje pozitívnu koreláciu s obsahom železa a vyskytuje sa systematicky v červenej farbe. Takýto pigment bol identifikovaný už v dielach Pietra Perugina. To však neznamená, že diela Matejovského majstra súvisia s talianskou maľbou, ale len dokazuje fakt, že v stredoveku boli zdrojom pre takéto pigmenty povrchové partie rudných žíl bohaté na oxidy železa a ďalšie kovové prvky. Zistilo sa, že ložisko európskeho významu leží pri Krakove. Toto ložisko je veľmi rozsiahle, ťažené od 12. storočia až dodnes. Z výsledkov materiálových analýz vyplýva, že práve takýto materiál použil náš Majster a to najmä v maľbe pozadia a odevov na centrálnom paneli i oboch krídlach. Tieto a ďalšie nálezy by tak mohli podporovať skutočnosť, že maliar preferoval použitie prírodných materiálov z lokálnych zdrojov.²⁰¹

Triptych sa skladá z rozmernej strednej tabule,²⁰² dvojice pohyblivých obojstranne maľovaných oltárnych krídel²⁰³ a ôsmich trojuholníkových štítov²⁰⁴ s polopostavami veľkých²⁰⁵ a malých²⁰⁶ starozákonných prorokov. Spomínaných prorokov dopĺňujú postavy dvoch starozákonných kráľov, Dávida a Šalamúna. Tieto trojuholníkové štíty nie sú na východnom Slovensku ojedinelé. Tento typ trojuholníkových štítov nachádzame

¹⁹⁴ CIDLINSKÁ 1975b, 63–70.

¹⁹⁵ WAGNER 1948, 43.

¹⁹⁶ BARTLOVÁ 2003, 702–703.

¹⁹⁷ SCHÜRER/ WIESE 1938, 94.

¹⁹⁸ pod pojmom „sandecká škola“ rozumieme maliarov, ktorí pôsobili pred i po polovici 15. storočia v Malopoľsku, predovšetkým v Novom Sace a Novom Targu. CIDLINSKÁ 1975b, 66.

¹⁹⁹ STANGE 1969, 150.

²⁰⁰ azurit, malachit, medenku, olovnato-cínčitú žltú typu I., olovnatú belobu, kriedu, rumelku, železité hlinky a červeň, uhlikatú čerň, umbru, marenu farbiarsku a košenilu. HRADILOVÁ/ HRADIL 2007, 103.

²⁰¹ toto tvrdenie autori ešte podkladajú komparáciou podobných diel. HRADILOVÁ/ HRADIL 2007, 108–110.

²⁰² rozmer tabule je 200 x 160 cm. CIDLINSKÁ 1989, 60.

²⁰³ rozmery tabúl sú 96 x 71 cm. Ibidem, 60.

²⁰⁴ rozmery štítov sú 37 x 30 cm. Ibidem, 60.

²⁰⁵ Daniel, Jeremiáš, Izaiáš a Ezechiel. HRADILOVÁ/ HRADIL 2007, 98.

²⁰⁶ Abdiáš, Ámos, Johel, Jonáš, Baruch a Eliseus. Ibidem, 98.

v chráme sv. Egídia v Bardejove, na oltári sv. Ondreja. Pri poslednom reštaurátorskom prieskume bola v oboch prípadoch spomínaných oltárov zistená pomocou infračervenej reflektografie zhoda v záhybových systémoch drapérie, čo zrejme potvrdzuje v oboch prípadoch autorstvo Matejovského majstra.²⁰⁷

5.1.2 Oltárny triptych

Vráťme sa ale k oltárnym scénam a ich námetom. Na zatvorenom oltári vidíme 4 scény. Všetky symbolizujú tematiku Kristovho utrpenia. Na tmavočervenom pozadí vidíme Bolestnú Pannu Máriu a Bolestného Krista, sv. Krištofa a sv. Bernardína Sien-ského s úplným súborom nástrojov Kristovho umučenia.²⁰⁸

Na strednej tabuli oltára [4] vidíme výjav s postavami titulárnych svätcov sv. Štefana vľavo a sv. Imricha vpravo, za ktorými visí drapéria pridržiavaná tromi anjelmi. Obe postavy sú natočené smerom k sebe, v kompozícii známej ako *sacra conversazione*.

Avšak aj identifikácia postáv na tomto oltári sa stala zdrojom dohadov mnohých historikov umenia. Erich Wiese v 30. rokoch tvrdí, že oltár je zasvätený sv. Štefanovi a Ladislavovi,²⁰⁹ avšak v registri publikácie²¹⁰ uvádza, že oltár je zasvätený sv. Ladislavovi a Imrichovi a zároveň, že scény na ľavom krídle sú venované životu sv. Ladislava. V 40. rokoch Vladimír Wagner²¹¹ oltáru prisudzuje zasvätenie sv. Štefanovi a Imrichovi, podobne ako aj v 60. rokoch Dénes Radocsay.²¹² Libuše Cidlinská²¹³ v 70. rokoch podporuje názory Wagnerove a Radocsayove a zároveň logicky a jednoducho argumentuje tým, že na tabuliach je panovník znázornený ako starý muž, pričom sv. Ladislav býva zobrazovaný ako mladý muž, rytier. Gyongyi Török²¹⁴ takisto pripisuje postavy sv. Štefanovi a sv. Imrichovi.

Domnievam sa však, že je nutné sa predsa len zamyslieť nad názorom Ericha Wieseho, ktorý postavy určil ako sv. Štefana a sv. Ladislava. O postave sv. Štefana na ľavej strane strednej tabule je zbytočné pochybovať. Kráľ je zobrazený vo vznešenom rúchu a brnení, na hlave má korunu a v rukách jablko a žezlo na znak jeho moci. Pravá mužská postava je tak ako predošlá odetá v slávnostnom brnení, v rukách však drží kopiju a meč, hlavné zbrane stredovekého rytiera. Ak by sa skutočne jednalo o sv. Imricha, bolo by jeho zobrazenie na oltári v Matejovciach skutočne ojedinelé, keďže zbrane ako atribúty má zvyčajne sv. Ladislav.²¹⁵ Typickými atribútmi sv. Imricha sú ľalia a meč.²¹⁶ Ľalia je upomienkou na sľub čistoty jeho života.

Je potrebné sa však hlbšie zamyslieť nad významom meča a kopije. Kopija bola v stredoveku užívaná ako zbraň na boj počas jazdy na koni, meč zas na boj na zemi.

²⁰⁷ podrobnejšie o záhybovom systéme pojednáva BERGER 2008, 128.

²⁰⁸ HRADLOVÁ/HRADIL 2007, 99.

²⁰⁹ SCHÜRER/WIESE 1938, 94.

²¹⁰ Ibidem, 221.

²¹¹ WAGNER 1848, 44.

²¹² RADOCSAY 1963, 65.

²¹³ CIDLINSKÁ 1975b, 70.

²¹⁴ autorka sa venuje Matejovskému majstrovi a ikonografii oltárnych dosiek podrobne v: TÖRÖK 1980 — Gyongyi TÖRÖK: A Mateóci mester művészetének problémái. In: Művészettörténeti értesítő 1980, 49–69.

²¹⁵ najčastejšie u neho nachádzame sekeru, resp. halapartňu a meč.

²¹⁶ niekedy býva zobrazovaný i s uhorským štítom. SCHAUBER/SCHINDLER 2002 — Vera SCHAUBER/ Michael SCHINDLER: Rok se svatými. Kostelní Vydří 2002. 570.

Zbrane v stredovekej ikonografii však nesymbolizovali len boj, obranu proti nepriateľom, ale mnohokrát mohli práve odkazovať na božích bojovníkov.²¹⁷ Zbrane, v tomto prípade kopiju a meč, autor mohol namaľovať, aby tak ešte zvýšil význam osoby sv. Imricha. Chcel tak preukázať, že sv. Imrich by bol pre svoju vieru ochotný bojovať. Meč zároveň môžeme chápať ako symbol slova Božieho, a kopiju ako znak vytrvalosti. Symbolika meča v spojení so slovom Božím je vyjadrená už v liste apoštola Pavla²¹⁸ Efezanom: „*A zoberte si aj prilbu spásy a meč ducha, ktorým je slovo Božie!*“²¹⁹ Pod vytrvalosťou môžeme v tomto prípade rozumieť vytrvalosť v jeho sľube čistoty a oddanosti Bohu. Téma militantného kresťanstva v prípade tohto oltára je teda skutočne aktuálna. Ak by Erich Wiese vychádzal práve z týchto východísk, a považoval by sv. Imricha za Kristovho vojaka, nedošlo by u neho k zámene sv. Imricha a sv. Ladislava. V každom prípade je však zobrazenie sv. Imricha a jeho atribútov v spomínanej podobe na tomto oltári jedinečné, pretože na všetkých východoslovenských stredovekých oltároch²²⁰ ho nachádzame s jeho typickými atribútmi v rukách, a to s ľaliou a mečom.

Pohyblivé krídla sú zložené po stranách z dvojíc obojstranne maľovaných tabúľ. Na strane ľavej je možné vidieť scény zo života sv. Štefana. Horný výjav bol ponímaný ako scéna, v ktorej sv. Štefan odpúšťa jednému zo svojich atentátnikov [5] a viaže sa k 7. kapitole Menšej legendy sv. Štefana Kráľa, ktorá hovorí: „*Štyria najvznešenejší dvorania potom videli, že je ťažko chorý – ich srdce totiž naďalej ovládala vierolomnosť – a prijali zlý úmysel a pokúšali sa jeho vraždu vydávať za prirodzenú smrť. Deň sa už schyľoval k večeru, no skôr, než sa v dome rozsvietilo, jeden muž, kryjúc sa tmou, smelo vykročil a pod plášťom niesol obnažený meč, aby prebodol kráľa. Keď vošiel tam, kde kráľ odpočíval, a zastavil sa, meč – iste z Božieho popudu – padol, a ako udel o zem, zarinčal. Kráľ sa ihneď prebudil, začal pátrať po príčine, ale už vopred vedel čo sa deje. Onen muž v úzkostiach (takmer) odpadol, uvedomil si šialenstvo svojho úmyslu a zachvátila ho bolesť, pristúpil ku kráľovi, vrhol sa na zem, objal jeho nohy, priznal, že sa previnil, a prosil ho o odpustenie.*“²²¹ Najnovšie býva scéna identifikovaná ako ilustrácia desiateho mravného ponaučenia o pestovaní zbožnosti z textu Knihy mravných ponaučení sv. Štefana kráľa kráľovičovi Imrichovi.²²² Výjav sa zrejme odohráva v interiéri, ktorý je naznačený arkádami v zadnej časti a klenbou hore. Ústrednou postavou scény je kráľ Štefan s korunou na hlave, oblečený v tmavomodrom rúchu. Vpravo kľací jeho vrah v červenom plášti. Za postavou kráľa stojí mladý muž, zrejme jeden z jeho sluhov.

Na dolnom výjave je nám predstavený výjav Smrti sv. Štefana [6], viažuci sa k textu 16. kapitoly Väčšej legendy sv. Štefana kráľa: „*Napokon z Božieho milosrdenstva hodný odplaty stonásobného víťazstva upadol do horúčky, nepochyboval, že sa približuje deň jeho odchodu, a s privolanými biskupmi a poprednými (mužmi) dvora oslavujúcimi Krista najprv rokoval o ustanovení kráľa namiesto seba, a to Petra, syna svojej sestry, narodeného v Benátkach, ktorého k sebe povolal už predtým a postavil ho na čelo svojho vojska. Potom ich otcovsky napomenul zachovávať pravú vieru.*“²²³ V centre výjavu je

²¹⁷ predstavu bojujúcich svätcov stelesňujú napríklad sv. Juraj či sv. Ladislav.

²¹⁸ Ef 6, 10–20.

²¹⁹ SLIVKA 2002 — Michal SLIVKA: Symbolika výzbroje a výstroja. In *Archaeologia Historica* 27, 2002. 590–591.

²²⁰ môžeme s istotou menovať napríklad: oltár Panny Márie z Arnutoviec, oltár sv. Kataríny Alexandrijskej dnes v Turanoch, oltár sv. Martina a oltár Smrti Panny Márie v Spišskej kapitule.

²²¹ MARSINA 1997, 69–71.

²²² text je uvedený: Ibidem, 32.

²²³ text je uvedený: Ibidem, 58.

umiestnená postel' so zomierajúcim. pred jeho posteľou kľáči modliaci sa muž. Za posteľou je zástup ľudí, vedený biskupom a jeho manželkou. V hornej časti obrazu sa vznášajú anjeli, ktorí pridržiavajú malú modliacu sa postavu, ktorá symbolizuje odchádzajúcu dušu.

Pravá strana oltárneho triptychu je venovaná scénam zo života sv. Imricha. Horný výjav môžeme identifikovať ako sľub čistoty sv. Imricha [7]. Iba na tomto jedinom obraze čítame nápis [8] týkajúci sa Imrichovho „slávneho panenstva tela i mysle“. Milena Bartlová²²⁴ uvádza, že kvôli nejasnostiam v zápise sa nedá súvislo preložiť, no pri pohľade do legendy sv. Imricha nachádzame tie isté slová²²⁵ a preklad je úplne jednoznačný. Text na nápisovej páske znie: *Preclara est virginitas, virginitatem mentis et corporis a te exigo.*²²⁶ Samozrejme je nutné sa zamyslieť i nad silnými premaľbami na tabuli, nakoľko vďaka nim mohol byť nápis novo prepísaný podľa legendy. Túto scénu vieme opäť identifikovať vďaka 4. kapitole legendy sv. Imricha,²²⁷ ktorá znie: „*Stalo sa totiž, že keď v ktorúsi noc, aby sa v tichosti pomodlil len s jedným služobníkom, vošiel do pradávneho a veľmi starobylého kostola na Vesprímskom hrade, postaveného na úctu najdrahšieho Krista Juraja, a keď sa tu nekonala (chýbala) modlitba, vnútorne uvažoval, čo prijateľnejšie by mohol obetovať Bohu, odrazu naplnilo celú stavbu svetlo s obrovským jasom a hore zaznel Boží hlas: „Preslávne je panictvo, žiadam od teba panictvo ducha a tela. Toto obetuj a v tomto vytrvaj.“* Paralelu k tomuto obrazu nachádzame v ilustrácii Anjouovského legendária²²⁸ [9].

Maliar umiestnil modliacu sa postavu sv. Imricha pred oltár. Dej sa odohráva v kaplnke. Okrem sv. Imricha sa v pozadí scény nachádza postava jeho sluhy. Sv. Imrich má na sebe oblečené jednoduché zelené rúcho. Zo svätostánku nad oltárom sa vznáša anjel, ktorý drží nápisovú pásku s vyššie spomínaným textom.

Na tomto obraze nachádzame opäť zobrazenie militárii, tentoraz na postave [10] služobníka sv. Imricha. Črtajú sa nám teda dvojaké duchovné línie obrazu. Modliace sa, Bohu oddané postavy, ochotné bojovať za svoju vieru nám odkazujú na postavu Kristovej armády. Na druhej strane sa zároveň meč opäť spája so symbolom slova Božieho. Meč, ako znak Božieho slova tak získava v prípade tohto triptychu skutočne dôležitú úlohu, keďže sa nachádza na vonkajšej i na vnútornej strane oltárneho triptychu. Matejovský majster nám nepredstavuje sv. Imricha len ako postavu zbožného panica, ale v tomto prípade ho prenáša do roviny Kristovho vojaka, čím sa neskôr bude vyznačovať práve postava ďalšieho svätca z rodu Arpádovcov, sv. Ladislava.

Výjav Sľubu čistoty je zároveň možné zaradiť medzi vízie svätcov. Zobrazenie vízie poskytovalo príležitosť názorného potvrdenia kontaktu svätej osoby s transcendentálnym svetom. Myslitelia stredoveku totiž v duchu augustínovského novoplatonizmu uznávali videnie nielen duševné ale i videnie intelektuálne, založené na osvietení svätým Duchom. Myšlienkové korene tohto typu scén siahajú k starozákonnému rozprávaniu.²²⁹

²²⁴ BARTLOVÁ 2003, 703.

²²⁵ „*Preslávne je panictvo, žiadam od teba panictvo ducha a tela*“. MARSINA 1997, 80.

²²⁶ latinský text na nápisovej páske uvádza spomedzi slovenských historikov umenia: GERÁT 2002b, 89.

²²⁷ text celej legendy uvádza: MARSINA 1997, 80.

²²⁸ Cod. Lat. 8541, fol. 78r, Bibliotheca Vaticana.

²²⁹ GERÁT 2002b, 88.

Anonymný majster na poslednej scéne oltára zobrazil zhodne poňatú scénu smrti sv. Imricha [11] so scénou smrti sv. Štefana. Imrich je podobne ako jeho otec zobrazený na smrteľnej posteli. Nad ním sa skláňa vľavo jeho otec Štefan, vedľa neho Imrichova manželka, vdova Čika a matka Gizela Bavorská. Nad jeho posteľou, tak ako nad posteľou sv. Štefana, sa vznáša dvojica anjelov. Spodné scény sviatočnej strany matejovského oltára poskytujú možnosť pohľadu na dva výjavy smrti uhorských dynastických svätcov. V oboch ovláda popredie postel' so zomierajúcim. Za posteľou je skupina stojacich ľudí a nad nimi vznášajúci sa anjeli, ktorí odnášali malú postavičku symbolizujúcu dušu zomrelého. Úloha anjelov v obrazoch smrti a pochovávania sa neobmedzovala na odnášanie duše. Pri pohľade na levočský nástenný cyklus sv. Doroty anjeli sväticu ukladajú do hrobu. Zároveň napriek rovnakému námetu môžeme pozorovať 2 typy prevedenia jedného námetu. Kým smrť sv. Imricha je záležitosťou rodinnou, smrť sv. Štefana je verejným obradom.²³⁰

5.2 Oltár sv. Alžbety v Košiciach

Dve desaťročia potom čo vznikol oltár sv. Štefana a Imricha v Matejovciach, bol vyhotovený oltár sv. Alžbety v dóme sv. Alžbety v Košiciach [12].²³¹ Datovanie v odbornej literatúre je kladené do rokov 1474–1477. O tomto datovaní sa hovorí v pokladničných zápisoch,²³² ktoré sa viažu k oltáru. O jeho zakladateľovi nie sú v prameňoch uvedené žiadne správy. Na oltári rovnako nenachádzame erb panovníka,²³³ či erb mestský ako to v tomto regióne bývalo obvyklé. Môže to mať súvis s tým, že svätýňa kostola podstúpila v neskoršej dobe podstatné zmeny.²³⁴ Avšak ako už poznamenal Robert Suckale,²³⁵ je nutné si uvedomiť, že predela, na ktorej sa väčšinou erby nachádzali, je podstatne vynovená, rovnako ako architektúra skrine. Okrem toho Matej Korvín mestu od roku 1468 veľkoryso odpúšťal 15 rokov novoročnú daň a v roku 1476 mu daroval väčšie množstvo soli s určením, aby použilo peniaze na stavbu farského kostola. Je treba aj pochopiť vtedajšie chápanie, pri ktorom sa stavba dala ťažko oddeliť od vybavenia kostola.

Dóm sv. Alžbety bol kráľovským kostolom. Matej Korvín mal na neho nie len patronátne právo, ale musel niesť i časť nákladov spojených so stavbou. Kamenný pohrebný svietnik, dnes umiestnený v interiéri kostola nesie práve jeho erb. Je však veľmi podozrivé, že by príspevok Mateja Korvína pozostával len z neho. Preto je viac než pravdepodobné, že s osobou Mateja Korvína museli súvisieť omnoho dôležitejšie časti zariadenia a hlavný oltár medzi nich zrejme patril. Ďalším faktom, ktorý svedčí pre donátorstvo Mateja Korvína, je samotná voľba svätice, ktorá bola menovkyňou Korvínovej matky. Musíme si uvedomiť, že sv. Alžbeta je pohľadovo zo všetkých strán najdôležitejšia. Rovnako voľby scén nesú dvorský akcent.²³⁶

²³⁰ GERÁT 2002b, 109.

²³¹ oltáru sv. Alžbety v Košiciach sa podrobne venujem vo svojej bakalárskej práci: VAGASKÁ 2012 — Veronika VAGASKÁ: Osobnosť Alžbety Durínskej a jej zobrazenie na hlavnom oltári v dóme sv. Alžbety v Košiciach (Bakalárska práca na Katolíckej teologickej fakulte Univerzity Karlovej v Prahe). Praha 2012.

²³² v pokladničných zápisoch nachádzame slová ako: *ad tabulam sancte Elisabeth, ad magnam tabulam.*

²³³ hneď 3 erby sa nachádzajú napríklad na oltári sv. Alžbety v Levoči.

²³⁴ TÖRÖK 2007, 398–399.

²³⁵ SUCKALE 2003, 364–369.

²³⁶ Ibidem, 354–369.

Nie všetky časti oltára môžeme datovať jednotne. Spomínané datovanie môžeme predpokladať pri tabuľových maľbách. Oltárne sochy²³⁷ boli vyrobené pravdepodobne v neskoršom období a boli do Košíc dovezené. Podobne ako v prípade iných východoslovenských stredovekých oltárov, aj košický oltár sa nevyhol úpravám²³⁸ v 19. storočí, a bol doplnený nový neogotický štít a sošky v oltárnych nikách. Napriek tomu oltár stále ohromuje človeka svojou majestátnosťou.

Oltár sv. Alžbety tvorí ústredná skriňa [13] s nadživotnými sochami Madony,²³⁹ po jej pravici stojí socha Alžbety Biblickej²⁴⁰ a po ľavej ruke vidíme titulárnu sväticu Alžbetu Durínsku.²⁴¹ V spomínaných nikách sú dnes terakotové náhrady²⁴² pôvodných sošiek z 19. storočia, rovnako boli nahradené aj sošky²⁴³ v baldachýne archy. Tú ďalej dotvára pozlátený a postriebrený, polychrómovaný reliéf²⁴⁴ s postavami piatich múdrych a pochabých panien. V oltárnom štíte²⁴⁵ nachádzame rezby s námetom Kalvárie.

Jedinečnosť oltára dotvára cyklus 48 tabuľových malieb.²⁴⁶ Pri úplnom zatvorení oltára je možné vidieť mariánsky cyklus [14] obsahujúci 12 malieb, pri prvom otvorení pašiový cyklus [15] s 24 maľbami. Druhé a úplné otvorenie oltára nám ponúka pohľad na cyklus zo života sv. Alžbety Durínskej zobrazený na 12 tabuľových maľbách. Maľby²⁴⁷ sú umiestnené v plasticky vypracovanej arkatúre, ktorá pozostáva z oblúka v tvare oslieho chrbta s krabmi, ako aj arkády s dvoma variovanými motívmi kružby v cvikloch.

Poslaním oltára bola kultová oslava svätice. V tomto duchu je preto vystavaný aj hodnotový systém malieb. Dvanásť kompozícií cyklu sa rozvíja na zlátenom pozadí, pričom ústrednou postavou je vždy sv. Alžbeta. Deje, ktoré autor líči, majú reprezentatívny ráz a charakter básnickej bezprostrednosti. Nachádzame v nich nie len legendárne, ale i historické udalosti.²⁴⁸

5.2.1 Problematika autorstva obrazových cyklov

Pri bližšom pohľade na maliarske prevedenie jednotlivých tabuľových malieb oltára nám nemôže ujsť ich rôznorodosť. V rámci jedného cyklu sú rozdiely v technike maľby len minimálne, no pri pohľade na rozdiely medzi jednotlivými cyklami sú odlišnosti veľmi citelné. Na 48 oltárnych tabuliach je viditeľná spolupráca minimálne piatich maj-

²³⁷ datovaním oltárnych sôch sa zaoberalo niekoľko bádateľov. Prehľad ich názorov uvádza: CIDLINSKÁ 1968, 195–196.

²³⁸ úpravy súviseli s potrebou opravy hlavného oltára, avšak nie vždy šťastnými. Prehľad reštaurátorských zásahov uvedený v: *Ibidem*, 199–200. Tento text dopĺňajú ďalšie informácie, uvedené v nepublikovaných reštaurátorských správach: VAGASKÁ 2012, 20–30.

²³⁹ výška 206 cm. SPOLOČNÍKOVÁ 1991–1995, 18.

²⁴⁰ výška 190 cm. MATÁK/ RICCOTIOVÁ 1988, 11.

²⁴¹ výška je 183 cm. *Ibidem*, 28–30.

²⁴² postavy svätcov sú identifikované ako sv. Augustín, sv. Ľudovít, sv. Ján Kapistrán a blahoslavený Günther. WICK 1936, 208.

²⁴³ postavy sú identifikované ako sv. Gertrúda, sv. Margita, sv. Hedviga a Salome. *Ibidem*, 208.

²⁴⁴ rozmery reliéfu sú 38 x 302 cm. *Ibidem*, 15.

²⁴⁵ výška štítu je 11 m. *Ibidem*, 209. Ďalšie informácie o štíte podáva: RICCOTIOVÁ 1986, 39.

²⁴⁶ rozmery tabuľ sú 125 x 80 cm. WICK 1936, 209.

²⁴⁷ v týchto rámoch sú umiestnené obrazy alžbetinského a pašiového cyklu, mariánske tabule sú v jednoduchom obdĺžnikovom ráme bez špeciálneho zdobenia.

²⁴⁸ SPOLOČNÍKOVÁ 1991–1995, 70–82.

strov.²⁴⁹ Prehľad bádania ohľadom pôvodcu obrazového cyklu zhrnula Eva Riccotiová.²⁵⁰ Ako prvý sa problematikou autorstva zaoberal Imre Henszlmann, ktorý poukázal na kvalitatívnu rôznorodosť maliarskeho cyklu, pričom alžbetínsky cyklus hodnotil z výtvarného hľadiska najvyššie. Autora hľadal v okruhu Michaela Wolgemuta a toto jeho chybné pripísanie diela bolo dlho preberané. O komplexné zhodnotenie oltára sa snažil i Arnold Ipolyi. Bádanie sa posunulo vďaka Lajosovi Keménymu, ktorý publikoval o oltári materiály získané archívnym bádáním. Ide o mená autorov činných v Košiciach v poslednej štvrtine 15. storočia. Na základe jeho poznatkov stotožňoval košického majstra s majstrom Vavrincom z Krakova.

Na výsledky Imre Henszlmanna a Arnolda Ipolyiho naviazal vo svojom bádání Vojtech Mihálik, doplnil ich však o nové poznatky z archívneho bádania. Teóriu o možnom autorstve neskôr doplnil i Kornél Divald. Ten predchádzajúce tvrdenia popieral a obrazy ešte raz preskúmal, na základe čoho postrehol u dosiek rozdielnosti maliarskeho prejavu. Tieto zistenia ho viedli k následnému rozdeleniu autorstva cyklov medzi troch majstrov. Ďalším z bádateľov bol Jozef Mihálik, ktorý pokladal za autora malieb Mikuláša z Bochnie, na základe akejsi signatúry na štyroch tabuliach alžbetínskeho cyklu. Tibor Gerevich zas pokladal za autora tabuľ niektorého z majstrov krakovského okruhu. Nemeckí historici umenia Anton Hekler a Edith Hoffmannová pripisovali autorstvo maliarovi činnému vo Viedni.²⁵¹ Anton Hekler dokonca stotožňoval Majstra alžbetínskeho cyklu s maliarom z okruhu Fridricha Herlina.²⁵² Za najprínosnejšie v tom období však bolo možné považovať výsledky bádania Dénesa Radocsaya, ktorý zhodnotil, že predchádzajúce pokusy o určenie autorstva boli len snahami vtedajšej doby. Pripísanie košických obrazov Janovi Polackovi, Friedrichovi Herlinovi, Michaelovi Wolgemutovi, Majstrovi života Panny Márie či Majstrovi viedenského Schottenstiftu neuznáva, uvažuje len možnosti ich vplyvu na košického majstra.²⁵³

Podľa tvrdení Jánosa Eislera²⁵⁴ má tvorca alžbetínskeho cyklu najbližšie k tvorbe Friedricha Herlina. K problematike určenia autorstva obrazových cyklov vyjadril svoje stanovisko i Robert Suckale.²⁵⁵ Autorstvo rozdeľuje medzi troch majstrov, pričom podľa neho koncepcia väčšiny scén pochádza od Hlavného majstra oltára (t.j. tvorca alžbetínskeho cyklu). S istotou označil Hlavného majstra za autora scén spodného registra naľavo aj napravo. V druhom rade je podľa jeho názoru citeľná činnosť Pašiového majstra. Jednotlivých majstrov je možné rozoznať na základe detailného rozboru. Výrazné rozdiely v ich maliarskom prevedení sú viditeľné pri pohľade na prepracovanie rúk. Kým prsty Pašiového majstra [16] sú často neprirodzene predĺžené a nečlenené, Majster alžbetínskych scén pracuje úplne inak. Ním prevedené prsty [17] sú jemne členené, zaoblené a starostlivo prepracované. Zaujímavým zistením pre mňa bolo i to, že pri detailnom pohľade na rukách postav pripisovaných Hlavnému majstrovi nachádzame rovnaký znak, a to ľahké oddelenie prostredníka od prstenníka. Mariánsky majster maloval ruky prirodzene, bez naznačenia nejakých deformácií [18].

²⁴⁹ SPOLOČNÍKOVÁ 1991–1995, 70.

²⁵⁰ RICCIOTIOVÁ 1986, 18. Tvrdenia Evy Riccotiovej a ďalšie sú zhrnuté v: VAGASKÁ 2012, 27–30.

²⁵¹ RICCIOTIOVÁ 1986, 19.

²⁵² o osobe Friedricha Herlina pojednáva v dizertačnej práci: BURCKHART 1931 — Georg BURCKHART: Friedrich Herlin – Forschungen. Erlangen 1931.

²⁵³ presné znenie vyjadrenia Dénesa Radocsaya uvádza: RICCIOTIOVÁ 1986, 17–19.

²⁵⁴ podrobné tvrdenia sú uvedené v: VAGASKÁ 2012, 29.

²⁵⁵ SUCKALE 2003, 364–371.

5.2.2 Obrazový cyklus s výjavmi zo života sv. Alžbety

Pred samotnou analýzou jednotlivých scén je nutné spomenúť ešte jeden problém týkajúci sa tabuľových malieb. Dnešný stav rozmiestnenia tabuľových obrazov pašiového a alžbetínskeho cyklu nie je pôvodný. Imre Henszlmann zakreslil pôvodnú schému rozmiestnenia obrazov ešte pred rozkladom oltára v roku 1847. Ivan Gerát²⁵⁶ však prišiel s názorom, že je možné, že oltár bol rozložený až pri povojnovom reštaurovaní. Pôvodný sled scén [19] začínal vľavo hore scénou Narodenia a ďalej postupoval nasledujúcimi výjavmi: Stretnutie snúbencov, Alžbeta strihá vlasy malomocnému, Zázrak kríža, Zázrak slávnostného rúcha a posledným obrazom ľavého krídla bol výjav Rozlúčky sv. Alžbety s manželom Ľudovítom. Pravé krídlo pokračovalo námietom Vyhnanie sv. Alžbety z hradu Wartburg s vedľajším obrazom Alžbetinho pádu do blata následkom sotenia nevďačnou ženou. Pod nimi pokračovalo obrazové rozprávanie scénami Alžbety kúpajúcej malomocného a Videním sv. Alžbety. Celý cyklus logicky uzatvárajú scény Smrti sv. Alžbety a Vyzdvihnutia jej ostatkov.²⁵⁷

Napriek tomu, že oltár bol počas minulého storočia niekoľko krát reštaurovaný, dnes nie sú tabuľové maľby správne rozmiestnené. Domnievam sa, že chyba pri opätovnom zložení oltára koncom 19. storočia či po 2 svetovej vojne mohla nastať preto, že reštaurátor sa nevedel správne vysporiadať s legendou. Reštaurátorka Eva Riccotiová²⁵⁸ sama uvádza, že úprava oltára v poslednej dekáde 19. storočia bola označovaná ako drastická a počas nej bol oltár úplne rozobratý a „renovovaný“ vo všetkých častiach. Originalita diela nebola rešpektovaná a bola umelo pretvorená podľa vlastných predstáv renovátorov.

Otázkou je, čo viedlo reštaurátora k rozmiestneniu tabuľ do dnešného poradia [20]. Podľa môjho názoru je možnosť, že reštaurátor mal snahu usporiadať obrazy do Alžbetiných životných etáp a celkov. Napríklad etapu jej detstva t.j. scénu narodenia a zasnúbenia umiestnil vedľa seba hneď ako prvé. V druhom rade pokračoval námietmi zázrakov, čiže videním sv. Alžbety a zázrakom kríža a ruží. Ľavé krídlo zakončil v hornej časti scénami z obdobia jej pobytu na Wartburgu, a to zázrakom, ktorý sa udial počas slávnostnej hostiny, a jej zasnúbením s krajinským grófom Ľudovítom. Pravé krídlo potom počínalo rozprávanie vľavo dole naviazaním na predchádzajúce scény z Wartburgu, kde je vykreslený Alžbetin život vo vyhnanstve. Toto Alžbetino utrpenie je vyjadrené v scénach vyhnania z Wartburgu a sotením do blata. Jej milosrdné skutky potom predstavil reštaurátor v strednom registri cyklu scénami, kde Alžbeta pomáha malomocným. Tu je však úplne jasné pochybenie reštaurátora, pretože scéna kde Alžbeta strihá malomocného sa odohráva ešte na hrade, v prítomnosti jej manžela, kým umývanie chorého už v špitáli. Cyklus je správne zakončený scénami jej posledných chvíľ medzi živými. Počin reštaurátora by s určitosťou pri samotných výjavoch ponúkal istú logiku. Výjavy boli však komponované ako sled udalostí jej života podľa legendy a preto ich nie je možné vnímať ako samostatné diela.

Obrazové rozprávanie o živote sv. Alžbety začína logicky scénou jej Narodenia [21]. Ideové motívy začleňovania scény narodenia do hagiografických obrazových cyklov sa

²⁵⁶ GERÁT 2009, 88.

²⁵⁷ TÖRÖK 2007, 398–410.

²⁵⁸ RICCIOTIOVÁ 1986, 42.

dajú rozdeliť do dvoch skupín. Buď sa narodenie svätca podobalo na narodenie Krista alebo Panny Márie, čím bolo vyjadrené nasledovanie Krista, alebo celá výstavba scény a vedľajšie scény zdôrazňovali vznešený pôvod novorodenca. Presne tieto ideové kontexty je možné vidieť i na košickom hlavnom oltári. Šikmo umiestnená posteľ, pôrodné asistentky a nádoby v popredí pripomínajú mnohé scény narodenia svätice.²⁵⁹ Košická scéna sa vyznačuje pokročilejším typom znázornenia. Tento formálny prvok je použitý už napríklad v obraze Narodenia Jána Krstiteľa v tzv. Turínsko – Milánskych hodinách [22]. Košický majster však netvorí priestor tak ako ho tvoril autor hodínok. Majster alžbetínskej legendy nenecháva zadnú stenu otvorenú s priehľadom do vedľajšej miestnosti, ale ponecháva scéne zlaté pozadie, tak ako kolínsky Majster Máriinho života [23].²⁶⁰ Zlaté pozadie zároveň malo funkciu gradovania dekoratívnej kvality obrazu potrebnú pre zaradenie tabule do vizuálneho celku sviatočnej strany oltára.²⁶¹ Podobne aj na tabuli narodenia Panny Márie, ktorej autorom bol Majster viedenského Schottenstiftu [24] vidíme podobné kompozičné riešenie ako na košickej tabuli. Avšak aj Majster viedenského Schottenstiftu necháva pozadie otvorené ako predchádzajúci spomínaný majster.

Kráľovská koruna na hlave Gertrúdy, Alžbetinej matky, upomína na kráľovský pôvod novorodenca, ktorý je zabalený do drahej brokátovej látky. Ďalšou osobou, ktorá upozorňuje na kráľovský pôvod malej svätice je kľáčiaca žena v popredí, ktorá ju ukazuje kráľovi Ondrejovi II., stojacemu so svojou družinou za posteľou.²⁶²

Vznešený pôvod svätice zdôrazňuje už Teodorik: „*Kráľ Ondrej, preslávený bohatstvom a mocou. Jeho manželka Gertrúda, dcéra prevznešeného kniežaťa Korutánska, porodila.*“²⁶³ Tu však narážame na jeden z paradoxov v živote svätice. Jej sociálny pôvod a jeho nesúlad s františkánskymi ideálmi života v chudobe. Svoj život v blahobyte nakoniec aj vymenila za život vo vyhnanstve. Tým sa svätica nakoniec stala aj populárnou, nakoľko jej ideály sa stali veľmi príťažlivými pre bežný ľud. Alžbeta Durínska sa stala sväticou mestského typu. Scéna narodenia v košickom cykle teda patrí k početným dokladom prevládania staršieho, aristokratického typu svätosti aj medzi mestskými svätcami na sever od Álp.²⁶⁴

Originálnym prvkom košického oltára a jeho majstra bol gesticko-mimický prejav postáv. Kráľ a muži po jeho boku majú zodvihnuté ruky. Otázkou zostáva, čo vyjadrujú ich gestá. Je to údiv, zbožnosť, úcta, či jednoduchá forma ako vytvoriť ešte živší dojem z kompozície? Nie je ľahké určiť, či je potrebné gestám pripisovať nejaký konkrétny význam z hľadiska vzťahu postáv. Všimnime si totiž gesto slúžky učupenej pri posteli rodičky vľavo, ktoré je podobné ako gesto dvorana naproti. Môžu teda vznikať rôzne dohady či kľáčiaca žena bola aristokraticky distingvovaná, alebo sa jednoducho autor obrazu opieral o predlohy rúk pri ich zobrazovaní.²⁶⁵

²⁵⁹ motív narodenia sv. Alžbety, s podobnou kompozíciou nachádzame na oltári sv. Alžbety v chráme sv. Egídia v Bardejove, ktorému sa budem venovať v nasledujúcich kapitolách.

²⁶⁰ podobnosť týchto dvoch majstrov bola spomenutá už vyššie. Upozornil na ňu Anton Hekler a zároveň pripomenul aj umelecké kontakty medzi Košicami a Kolínom. V prospech jeho názoru svedčí aj záznam o príchode maliara Jána do Košíc z Kolína v roku 1465. GERÁT 2009, 27.

²⁶¹ GERÁT 2002a, 56.

²⁶² GERÁT 2002b, 82.

²⁶³ MARSINA 1997, 147.

²⁶⁴ GERÁT 2002a, 55–56.

²⁶⁵ GERÁT 2009, 27.

Robert Suckale²⁶⁶ prišiel s názorom, že scéna narodenia pochádza od Hlavného majstra, no bližšie svoje tvrdenie neodôvodnil. Po preskúmaní na základe vyššie popísaných znakov tvorby je skutočne možné identifikovať prácu jeho ruky. Postavy umiestnil voľne v priestore, dal im plný výraz tváre s naznačením grimasy a ľahkej deformácie. Takisto je nutné povšimnúť si riešenie vypracovania rúk, ktoré takisto prináleží Hlavnému majstrovi oltára. Okrem toho je nutné pozorne si prezrieť spôsob, akým rieši tvar hlavy, nadočnicové oblúky, oči, nos či bradu, pretože tieto prvky sa stanú zásadnými poznávacími znakmi tvorby Hlavného majstra oltára.

Druhá scéna zachycujúca udalosť stretnutia sv. Alžbety s durínskym krajinským grófom Ľudovítom [25] opäť odkazuje na legendu od dominikánskeho mnícha Teodorika. Sám Teodorik o zväzku Alžbety a Ľudovíta hovorí v 7. a 8. kapitole²⁶⁷ prvej knihy a 1. a 2. kapitole²⁶⁸ druhej knihy Alžbetinej legendy. Autor obrazu sa nám vo svojom diele snažil vykresliť udalosť, počas ktorej malá svätica dorazila so svojim sprievodom a veľkolepými darmi do Durínska. Alžbetino stretnutie s Ľudovítom v košickom cykle nahrádza početnejšie výjavy starších cyklov, ktoré boli spájané s Alžbetinou cestou do Durínska. Menujme napríklad lübecký cyklus, kde boli okrem scény zasnúbenia, namaľované i výjavy vyslania poslov z Durínska a ich návrat[26], či Alžbetina cesta do Durínska [27]. V spomínanom cykle dokonca nachádzame i tabuľu venovanú jej vozu s venom.²⁶⁹ Košická scéna je však v porovnaní s lübeckým cyklom ikonografickou novinkou.²⁷⁰

Scéna stretnutia snúbencov nám precízne predvädza vtedajšie dvorsko-ceremoniálne formy správania. Alžbeta ako budúca nevesta a jej sprievod vystupujú zľava a predstavujú malú Alžbetu krajinskému grófovi Hermannovi, otcovi Ľudovíta. Miesto deja je zrejme Wartburg,²⁷¹ no je možné, že obidve delegácie sa stretli v Bratislave, na hranici medzi Uhorským kráľovstvom a Rakúskym vojvodstvom.²⁷² Tak ako na väčšine scén cyklu, aj na tomto obraze je pozadie tvorené zlatou farbou. Za postavami sa nachádza múrik, ktorý Robert Suckale²⁷³ definoval ako časť hradbového múru Wartburgu, avšak na základe už vyššie spomenutých otázok nie je možné dosvedčiť jeho tvrdenie. V pozadí výjavu sú čiastočne vytŕčajúce stromy, ktoré však Karel Veselý²⁷⁴ označuje za neštýlovo primaľované na novom zlatení z mladších čias.

Napriek neznámemu miestu stretnutia je dej výjavu dôležitým úsekom života svätice. Alžbeta a Hermann na seba upierajú sústredené pohľady. Všimnime si ústretové gesto rúk, obrazovo zdôraznené pohľadom a výrazom budúceho manžela, mladého Ľudovíta v pozadí. Toto gesto spája aj skupinu durínskych dvoranov so skupinou družiny malej svätice. Podanie Alžbetinej ruky Hermannovi mohlo v štruktúre feudálnych obradov

²⁶⁶ SUCKALE 2003, 368–371.

²⁶⁷ MARSINA 1997, 151–152.

²⁶⁸ Ibidem, 152–153.

²⁶⁹ GERÁT 2002a, 58.

²⁷⁰ GERÁT 2009, 36.

²⁷¹ SUCKALE 2003, 367.

²⁷² Bratislavu ako miesto uzavretia svadobnej zmluvy uvádza už TAKÁCS 1931 — Innozenz TAKÁCS: Die Verehrung der hl. Elisabeth in Ungarn. In: Franziskanische Studien 18, 243. Ivan Gerát v poznámke zároveň uvádza na základe vyjadrenia Martina Homzu, že stretnutie na štátnej hranici za účelom budúcej svadby zodpovedá zvyklostiam stredo-vekej diplomacie. GERÁT 2009, 36.

²⁷³ SUCKALE 2003, 367.

²⁷⁴ VESELÝ 1955, nepag.

nadobudnúť presne určený význam, a to že sa mohlo stať znakom vazalstva. Zároveň mohla na scénu vznešeného zjavu a kultivovaných spôsobov vplývať protorenesančná idealizácia dvorana.²⁷⁵ Zjavná je opäť podobnosť s oltárom viedenského Schottenstiftu [28]. Na tabuli košického oltára sa Hermann k Alžbete skláňa podobne ako kňaz prijímajúci Máriu v chráme na viedenskom obraze.²⁷⁶ Maliar zobrazil Alžbetu ako malú kráľovnú, odetú do bohatého rúcha. Jej postava je umiestnená do stredu a popredia obrazu, čo sú dve z možností ako stupňovať dôležitosť. Alžbetu prezentuje starší muž v brokátovom plášti s kožušinovou obrubou. Na hlave nesie tento muž zamatový klobúk vyformovaný do dvoch rohov.²⁷⁷ Mária Spoločníková²⁷⁸ sa domnieva, že sa jedná o osobu Waltera de Vargilu, Alžbetinho poručníka. Za ním stojí muž v červenom plášti s ceremoniálnym mečom na pravom ramene, čo nám poskytuje možnosť, že sa jedná o vlastníka najvyššieho uhorského dvorského úradu, tzv. *palatina regni*, čiže osobu, ktorá v neprítomnosti kráľa viedla úradné záležitosti. Maliar venoval väčšiu pozornosť uhorskej strane delegácie. Postavy vykreslil aktívne, bohato odeté pričom sú namaľované viac v popredí. Určite si však nemôžeme dovoliť tvrdiť, že by durínsku delegáciu nejakým spôsobom zanedbal.²⁷⁹

Robert Suckale uvádza ako autora Hlavného majstra. Rada by som pripomenula typické znaky jeho tvorby, ktoré sú ľahko postrehnuteľné u postavy Ľudovíta a jeho otca Hermanna. Podobnosti sú v riešení brady, nadočnicového oblúku a citlivé prevedenie rúk. Myslím si však, že na tomto obraze spolupracoval aj iný majster. Prezrime si člena durínskej družiny v pozadí, a muža v brnení zo scény Nesenie kríža na tabuli pašiového cyklu košického oltára. Viditeľná je silná podobnosť v zobrazení očí, výraznom nadočnicovom oblúku či lícných kostiach, veľmi podobne je vypracovaná i drapéria na hlave. Ďalej si všimnime spôsoby, akými sú vypracované ruky postavy *palatina regni*. Na ľavej ruke vidíme štýl Hlavného majstra, no na ruke pravej sa jasne črtajú prvky ako napríklad predĺženie prstov, pripisované maliarovi pašiového cyklu. Podľa môjho názoru je preto veľmi pravdepodobné, že na tomto obraze spolupracovali obaja majstri spolu.

Scéna, kde Alžbeta strihá malomocného [29], nám prevádza milosrdné skutky svätice a jej pomoc chorým. Úvahy o milosrdných skutkoch vychádzali z Matúšovho evanjelia, zo slov Krista prichádzajúceho na konci čias. Obrazová tradícia skutkov milosrdenstva ovplyvnila i stvárnenie scén života svätých. Opäť je nám téma milosrdenstva svätej Alžbety známa už zo 7. knihy²⁸⁰ Teodorikovho diela.

V centre obrazu stojí Alžbeta, ktorá vykonáva milosrdnú pomoc chorému žobrákovi. Vedľa nej stojí jej pomocníčka s džbánom v ruke. Služka oblečená v červenom plášti prináša vodu do zlatej misy, pripravenej spolu s ručníkom na stolíku pri žobrákovi. Na druhej strane cez úzku bránu hradnej záhrady prichádzajú dvaja muži. Jedným z nich je zrejme Alžbetin manžel Ľudovít, ktorý však v Teodorikovom diele v tejto súvislosti spomenutý nie je. Anatomicky nesprávne nasadenie jeho hlavy je zrejme nedobrovoľným výsledkom maliarovho úsilia o zachytenie nenápadného pozorovania hlavného deja obrazu spoza múrika. Zaujímavé je, že košický majster opäť využíva gestikuláciu

²⁷⁵ GERÁT 2002a, 58.

²⁷⁶ GERÁT 2009, 36.

²⁷⁷ SUCKALE 2003, 367.

²⁷⁸ SPOLOČNÍKOVÁ 2000, 47.

²⁷⁹ GERÁT 2009, 37.

²⁸⁰ MARSINA 1997, 190–197.

a mimiku postáv. Muž za Ľudovítom ukazuje prstom smerom k postave sv. Alžbety, ruka kniežat'a upozorňuje diváka na rovnaký výjav. Sluha sa zrejme snažil upozorniť Ľudovíta na Alžbetinom konaní, no Ľudovítov pokojný výraz odkazuje na slobodu, ktorú jej v manželstve doprial. Teodorik bol Alžbetinou slobodou v manželstve natoľko unesený, že jej venoval samostatnú kapitolu.²⁸¹

Obraz s výjavom strihania vlasov chorému je dnes v dôsledku nesprávneho umiestnenia na pravom krídle oltára. Pôvodne sa malo nachádzať na ľavom krídle, vedľa výjavu zázraku s krížom. Tomu nasvedčuje hneď niekoľko skutočností. Hneď prvou je, že v pozadí scény sa spoza múru vynára postava jej manžela Ľudovíta. Keďže tento obraz nasleduje až po scéne rozlúčky Ľudovíta so sv. Alžbetou pred jeho odchodom na krížovú výpravu, z ktorej sa už nevrátil, je jeho umiestnenie nelogické. Ďalšou skutočnosťou je drahý odev sv. Alžbety. Alžbeta je oblečená v brokátovom plášti, čo svedčí o tom, že dejiskom scény ešte musel byť Wartburg. Dnes však scéna nasleduje až po obraze s jej vyhnaním z hradu, kedy sa Alžbeta zároveň vzdala drahých šiat a rozhodla sa pre život v chudobe. Okrem toho tento obraz celkovým zjavom nezapadá do pravého krídla. Kým Alžbeta na všetkých obrazoch ľavého krídla vystupuje pred nami v bohatom rúchu, ešte viac vyzdvihujúcom jej pôvod, na ľavom krídle je po vyhnaní z Wartburgu oblečená len v jednoduchom sivom rúchu. Takisto je dôležité si uvedomiť prostredie scény, ktorým je hradná záhrada, čo rovnako, ako to bolo v prípade osoby Ľudovíta, nezodpovedá logike postupnosti scén. Takisto je tematicky možné chápať túto scénu ako súvis s vedľajšou, teda so zázrakom s krížom,²⁸² pretože obe scény Teodorik uvádza v 7. kapitole 2. knihy²⁸³ legendy. O strihaní vlasov píše: „*V honosnom oblečení tajne prichýlila chorého žobraka odpudzujúceho výzoru, ktorý trpel na bolesti hlavy. Hlavu mu pritúlila do svojho lona, ostrihala svojimi svätými rukami jeho rozstrapatené vlasy a na uzavretom mieste v skrytosti umyla chorému hlavu.*“²⁸⁴

Košické kompozičné riešenie scény je veľmi nápadité. Ťažiskom kompozície je pyramidálne zostavená skupina svätice a žobraka. Alžbeta je oblečená v honosnom brokátovom odevu v kontraste so sivomodrým šatom malomocného. Tým je ešte viac vyzdvihnutá sociálna priepasť, no Alžbeta ju svojimi milosrdnými skutkami premostňuje. Alžbetin výraz je veľmi ušľachtilý a nežný, žobrakoví sa v tvári zračí pokora a prijatie jej pomoci. Dvojica je teda zjednotená nie len geometrickou formou, ale i gesticko-mimickým prejavom postáv.²⁸⁵ Košická scéna je situovaná do exteriéru. To je originálnym prvkom v porovnaní s inými scénami. Môžeme menovať napríklad maľby špitála v Blaubeurene [30], kde sa scéna odohráva v interiéri či lübecký cyklus [31], kde jeho majster poňal pozadie ako hladkú plochu bez naznačenia priestoru. Košický majster šikovne vyplnil voľný priestor medzi figúrami zaujímavou tvarovanými stromami. Obraz stromov a rastlín v tomto výjave vypovedá o vzťahu maliara k prírode a svetu.²⁸⁶ Pozorovanie prírody sa však pre neho nestáva samoúčelnou aktivitou ako pre niektorých renesančných maliarov. Pozorovanie optickej skutočnosti využíva hlavne na to, aby vytvoril pestrejšie a zaujímavejšie tvary predmetov. Napriek tomu, že tvar stromu nemaľuje podľa nejakej symetrickej scény a rastliny pri zemi nemajú rovnaký tvar, sa nezaují-

²⁸¹ *O tom, ako využívala voľnosť, ktorú jej knieža doprialo.* MARSINA 1997, 157–158.

²⁸² GERÁT 2009, 66.

²⁸³ MARSINA, 152–161.

²⁸⁴ *Ibidem*, 157.

²⁸⁵ GERÁT 2002a, 59.

²⁸⁶ GERÁT 2009, 68.

ma o každú jednotne, ako je možné vidieť u mladších maliarov, ako napríklad u Albrechta Dürera. Ide mu hlavne o výber tvarov, ktoré budú obohacovať kompozíciu.²⁸⁷ Je možné, že majster alžbetínskych tabúl poznal diela grafiky, ako napríklad medirity majstra E.S.²⁸⁸ Na košickom obraze pozorujeme námet záhrady s priehľadom a architektúrou, známy práve napríklad z medirytov [32] spomínaného majstra E.S., ktorý košický majster veľmi dobre adaptoval.²⁸⁹

Pri tomto obraze je možné znova popremýšľať nad možnosťou spolupráce Hlavného a Pašiového majstra. Hlavného majstra je možno postrehnúť pri postave žobráka. Prepracovanie tváre opäť vykazuje znaky tvorby Hlavného majstra, pomerne veľké a vypuklé oči, plynulý oblý nadočnicový oblúk či deformácia tváre. Tieto znaky vykazujú i tváre Alžbety a jej slúžky. Ruku Pašiového majstra jasne vidíme pri pohľade na ruky Ľudovíta a slúžky, ktorých prstové články sú výrazne predĺžené. Takisto si všimnime rozdiel medzi pravou a ľavou rukou žobráka. Kým pravá je zrejme prácou Hlavného majstra, ľavá sa približuje práci Majstra pašiového cyklu. Na tomto obraze je viditeľná i názorná ukážka spôsobu, akým Hlavný majster vypracováva svoje drapérie, a to na postave sv. Alžbety. Tento zložitý záhybový systém rukávov sa na tabuľových maľbách objavuje často, videli sme ho už napríklad na postavách Gertrúdy v scéne narodenia a postave malej Alžbety v scéne jej stretnutia s Ľudovítom.²⁹⁰

Téme strihania vlasov malomocnému nechýba historická vierohodnosť. Nachádza sa už v najstarších a najautentickejších svedectvách o živote sv. Alžbety. Tradičná ikonografia je týmto obohatená o množstvo motívov, rozprávanie sa spestruje, no jeho základné štruktúry sa nemenia.²⁹¹

Scéna Alžbetinho milosrdenstva susedí s výjavom zázraku kríža a ruží [33]. V zobrazení zázrakov sa prejavuje jedna z najcharakteristickejších črt pristupu stredovekých kresťanov k svetu, a to viera a možnosť nadprirodzeného zásahu do kauzálnych reťazcov. Zázrak sa od obvyklej udalosti odlišuje tým, že príčinou vnímateľného účinku v ňom nie je prírodná sila, ale vôľa Božia. Zázraky svätcov sa totiž chápali ako činy samotného Boha. Zázrak v nejakej hagiografickej legende predstavoval Božiu moc, no zároveň svedčil o spojení svätcov s Bohom a dokazoval tým ich mimoriadnosť. Je napríklad zaujímavé, že pri úprave kanonizačných predpisov v 14. storočí sa formulovala požiadavka, aby spisy každého kandidáta na svätosť obsahovali kapitoly o jeho zázrakoch.²⁹²

Scéna zázraku kríža patrila v neskorom stredoveku medzi najčastejšie zobrazované výjavy zo života svätice. Z vyše 25 cyklov vzniknutých medzi rokmi 1235–1520 ju nachádzame v minimálne trinástich.²⁹³ Ako som spomínala už vyššie, tento príbeh je spomenutý i v Teodorikovom texte: „Alžbeta, milovníčka milosrdenstva, uložila istého malomocného po kúpaní na kniežacie lôžko. Keď to jej svokra zistila, chytla ruku svojho syna, priviedla ho k jeho posteli a vravela: „Uznaj, že takto akiste nakazí tvoju posteľ.““

²⁸⁷ GERÁT 2002a, 62.

²⁸⁸ dielu majstra E.S. sa venuje napr. GASSEN 1980 — Richard W. GASSEN: Druckgraphik des 15. Jahrhunderts – Der Meister E.S. und Martin Schongauer. Ludwigshafen am Rhein 1980.

²⁸⁹ TÖRÖK 2007, 405.

²⁹⁰ popis autorstva a rozsah poškodení počas 2. svetovej vojny je uvádza VAGASKÁ 2012, 37.

²⁹¹ GERÁT 2002a, 59–61.

²⁹² GERÁT 2002b, 83.

²⁹³ GERÁT 2002a, 65.

*No Boh otvoril kniežaťu vnútorný zrak a ono na lôžku uvidelo položený kríž.*²⁹⁴ Pri zhladnutí legendy a obrazu nám však iste neunikne rozdiel. Teodorik vo svojej legende o tomto zázraku hovorí len ako o zázraku kríža. Košický majster však zobrazuje legendu i s ružami. Tým pádom môžeme hovoriť o užití ikonografickej novinky v tejto scéne. Tento motív však nie je užitý v košickom obraze prvý krát. Známy je už napríklad z fresiek neapolského dómu Santa Maria Donna Regina z počiatku 14. storočia. V Košiciach takisto nebol použitý tento motív prvý raz. Z počiatku 15. storočia nachádzame zobrazenie zázraku kríža a ruží na portáli dómu [34]. Maliar tejto scény teda vychádzal z domácej tradície.²⁹⁵

Téma zázraku kríža je viazaná k vyvrcholeniu teologickej argumentácie v prospech milosrdenstva svätice, ktoré vyvolávalo pobúrenie šľachty. Chudobný, ktorý bol Alžbetou prichýlený do manželskej postele, sa vo vízii Alžbetinho manžela stotožňuje so samotným Kristom. Centrum kompozície tvorí kľáčiaci Ľudovít pred šikmo umiestnenou posteľou. Jeho pootvorené ústa a pozdvihnuté ruky prezrádzajú prekvapenie a údiv. Toto ikonografické riešenie však nebolo záväznou ikonografickou schémou. V Krumlovskom kódexe [35] obidvaja manželia stoja za posteľou a Ľudovít vlastnoručne odkrýva prikrývku. Na lübeckej scéne [36] kľáči Alžbeta, nie Ľudovít.²⁹⁶ V prípade košického obrazu je však situácia iná. Prikrývku odkrýva Ľudovítov sluha. Pod ňou leží Ukrižovaný medzi bielymi a červenými ružami. To, že sa jedná o nadprirodzenosť maliar ešte zvýraznil tým, že upravil mierku postavy Krista na neprimerane malú. Tento počin nebol v umení 15. storočia žiadnou novinkou. Na brvnách kríža či vrchnom ramene s tradičnou nápisovou páskou „INRI“ je vidieť zvyšky otesaných konárov. Kríž je teda vyrobený len z polovične opracovaného materiálu. Týmto spôsobom odkazuje na to, že bol niekedy stromom. Spôsob tohto riešenia niesol hlboké teologické významy. Kríž ako strom života je použitý už na severnom portáli košického dómu. V tabuľovom obraze však nejde o priamu inšpiráciu mystickej vízie krížom stvárneným ako *arbor vitae*, ale len o vplyv typu Ukrižovania na obraz Ľudovítovej vízie. Množstvo asociácií sa zvýšilo pridaním ďalšieho mystického motívu, ktorý pochádza z inej tradície, a to ruží. V niektorých nemeckých obrazoch, napríklad v Blaubeurene, knieža nachádza dokonca len ruže. To však stiera kristologickú významovú vrstvu. Košický majster mal teda záľubu v spájaní rôznorodých motívov.²⁹⁷ Ruže boli zvláštnym mystickým námottom. Do rozprávania o Alžbetinom živote sa najskôr dostali v iných súvislostiach, a to ako náhrada za jedlo, ktoré nosila chudobným. S víziou kniežaťa ju spájali aj neskoršie obrazy ako napr. triptych z Karlsruhe [37] či obraz z Laufenu [38].²⁹⁸

Zaujímavosťou, na ktorú by som chcela poukázať, je podobnosť kompozície zázraku kríža so scénou sväticiného narodenia. Na obidvoch scénach vidíme rovnako šikmo umiestnenú posteľ, nad ktorou visí baldachýn. Ďalej pozorujeme opakovaný motív karmínového vankúša, a veľmi podobne sú rozmiestnené postavy, či už kľáčiace alebo stojace za posteľou. Okrem iného za stojacimi postavami vidíme podobné riešenie pozadia. V pozadí baldachýn vytvára horizont a za ním sa rozvíja už tradične zlaté pozadie.²⁹⁹

²⁹⁴ MARSINA 1997, 157.

²⁹⁵ TÖRÖK 2007, 405–406.

²⁹⁶ GERÁT 2002a, 62–63.

²⁹⁷ GERÁT 2009, 109–110.

²⁹⁸ GERÁT 2002a, 65.

²⁹⁹ na podobnosť kompozície narodenia sv. Alžbety a zázraku kríža a ruží je poukázané v: VAGASKÁ 2012, 39.

Na tomto obraze však nastáva problém s identifikáciou postáv. Pred posteľou stojí z profilu zobrazená žena v brokátových šatách a bielym závojom na predklonenej hlave. Na základe honosného brokátového odevu a neprívetivého výrazu by sa mohlo jednať o matku Ľudovíta, Žofiu. Ivan Gerát uvádza, že pri detailnom pohľade si môžeme všimnúť svätožiariu okolo jej hlavy, ktorá sa zdá byť pôvodná. Tým by však bolo vyvrátené že sa jedná o Žofiu. Za posteľou medzi dvoma ďalšími postavami stojí so sklone- nou hlavou a rukou položenou na srdce žena, ktorej brokátové rúcho prekryva modrý plášť. Vzhľadom na jej mladú tvár sa pôvodne ona považovala za Alžbetu. Mária Spoločníková v postave mladej ženy vidí Alžbetinu svokru. Pri nej majú stáť jej deti Agnesa a Hermann. Ak by sa skutočne jednalo o Ľudovítových súrodencov, stala by sa ko- šická scéna ikonografickým unikátom.³⁰⁰

Reštaurátorská správa z roku 1955 uvádza skutočnosť, že hlava mladej ženy stojacej uprostred je celá prelepená. Karel Veselý³⁰¹ k tomu poznamenal: „*Snád' je poškodená, snád' sú tu uchované úlomky.*“ Obraz patrí svojím stavom medzi najviac poškodené obrazy, preto si myslím, že je možné, že svätožiara okolo hlavy ženskej postavy stojacej pred posteľou nemusí byť pôvodná. K chybnnej zámene žien by mohlo dôjsť napríklad pri pokusoch reštaurovania obrazov v 19. storočí neznámym reštaurátorom. Mladá žena stojaca v pozadí obrazu totiž podľa môjho názoru vykazuje veľké podobnosti s Alžbetou so scény zázraku na hostine, ďalšieho obrazu v poradí. Ženská postava záro- veň nesie známky mladosti, preto sa domnievam, že je nepravdepodobné aby maliar vymenil vek mladej Alžbety a jej staršej svokry a zvečnil Alžbetu ako staršiu ženu, keďže ani na jednom obraze z cyklu neprejavuje jej postava známky staršieho veku. Mimika tváre staršej ženy ukazuje istý negatívny prejav voči Ľudovítovi, zrejme výčit- ku. Zodpovedá tomu i text Teodorikovho diela: „*Keď to jej svokra zistila, chytla ruku svojho syna, priviedla ho k posteli a vravela: „Uznaj, že takto akiste nakazí tvoju pos- tel’.*“³⁰²

Na tabuli skutočne vidíme dialóg dvoch postáv. Zároveň mladá žena v pozadí, s ušľachtilým výrazom v tvári vyjadruje pokoru³⁰³ a nie výčitky Ľudovítovej matky. Nutné je ešte na koniec poukázať a zamyslieť sa nad odevom mladej ženy. Jej rúcho je modré. Pri pozornom prezretí všetkých scén alžbetínskeho cyklu je ľahko postrehnuteľ- né, že Alžbetu odel maliar do rúcha červenej alebo modrej farby, poprípade jej vytvoril rúcho skombinovaním oboch farieb. Červená a modrá sú tradičné mariánske farby. Domnievam sa preto, že je nutné ešte hlbšie pouvažovať nad týmito skutočnosťami. Identifikácii postáv by iste dopomohlo ak by bol obraz znovu dôkladne preskúmaný reštaurátormi a zistila sa pôvodnosť a vek spomínanej svätožiary staršej ženskej posta- vy.

Téma zázrakov pokračuje i na ďalšom obraze s námetom zázraku slávnostného rúcha [39]. Tento výjav sa odohral v čase sviatočnej hostiny na hrade Wartburg. Už z Alžbetinej legendy je istá skutočnosť, že Alžbeta odievala chudobných. V rámci al- žbetínskej ikonografie sa táto téma len zriedkakedy uplatnila samostatne. Vo forme vedľajších motívov sa toto riešenie presadilo už okolo roku 1340 na krídle oltára

³⁰⁰ GERÁT 2009, 110.

³⁰¹ VESELÝ 1955, nepag.

³⁰² MARSINA 1997, 157.

³⁰³ Mária Spoločníková toto gesto identifikovala ako *mea culpa* no sám Teodorik v legende ani raz neuviedol, že by Žofia oľutovala svoje zlé činy voči Alžbete. GERÁT 2009, 110.

z Altenbergu [40]. Scéna je podobná výjavom zo života sv. Martina, hlavne udalosti kedy sv. Martin daroval svoj plášť žobrákovi. Na Slovensku nachádzame takýto typ analógie v scénach oltára z Čerína [41]. Podobne ako tu, i v košickom obraze hrajú dôležitú úlohu anjeli. Anjeli totiž zabránili tomu, aby sa milosrdenstvo prejavilo nevhodným oblečením pri slávnosti, či už v liturgickej v prípade sv. Martina, alebo svetскеj ako u sv. Alžbety. Avšak obraz by nestratil na svojom náboženskom význame ani keby tam samotní anjeli neboli.³⁰⁴ Slávnostný tmavomodrý odev so zlatými výšivkami totiž maliar nepoužil ako prejav márnotrnosti, ale snažil sa vyjadriť Teodorikove slová³⁰⁵ z textu legendy: „*Takto teda nebeský otec vystrojil svoju ľaliu Alžbetu, že ani Šalamún vo svojej nádhere to nemohol dokázať.*“

Alžbeta prichádza na slávnostnú hostinu sprava, oblečená v sýtomodrom rúchu nesenom anjelmi, jej čelo zdobí vzácna ozdoba a hlavu má zahalenú závojom. Spod rúcha jej vytrčajú rukávy červenej farby, takže opäť môžeme vidieť použitie mariánskych farieb ako pri predchádzajúcom obraze. Jej príchod na hostinu však nevyjadruje len transcendentálnu odmenu za milosrdenstvo, ale zdôrazňuje aj svetský účinok jej výnimočného vzhľadu. Gestá a mimika pánov za stolom prezrádzajú úctu a rešpekt k nádhernému a vznešenému zjavu Alžbety ako „nebeskej ženy“. Na košickom oltári maliar vynechal obraz darovania plášťa. Na tabuli marburského oltára [42] je Alžbeta zobrazená na hostine, ale aj v exteriéri pri samotnom akte darovania plášťa žobrákovi a v interiéri pri rozhovore s anjelom. Táto scéna inšpirovala i autora bardejovského oltára sv. Alžbety, kde téma hostiny nebola vynechaná ako v prípade levočského oltára.³⁰⁶

Podľa názoru Roberta Suckaleho obraz vznikol spoluprácou pašiového a mariánskeho majstra. Druhému spomínanému pritom pripisuje minimálne autorstvo postavy sv. Alžbety.³⁰⁷ V postave svätice nachádzame výrazné podobnosti so sväticou z predchádzajúcej scény. Línie tváre sú prevedené veľmi jemne rovnako ako prepracovanie rúk. Nadočnicové oblúky sú menej výrazné v porovnaní s postavami, ktoré previedol Hlavný majster oltára. Rovnako sa odlišuje aj spôsob vypracovania nosa a tvaru očí, ktoré nie sú tak veľké, vypuklé a deformované. Je dôležité si všímať vypracovanie drapérie. Riešenie ľavého rukávu sv. Alžbety je nápadne podobné spôsobu, akým majster tvoril drapériu postave mladej ženy z predošlého obrazu. Majstra pašiového cyklu je možné pozorovať pri postavách mužov stojacich za stolom. Drapérie sú vypracované spôsobom aký vidíme u postáv na obrazoch pašiového cyklu. Pozornému oku neunikne podobnosť rysov muža stojaceho uprostred naľavo a muža v turbane zo scény Kladenie do hrobu na pašiovom cykle. Veľmi príbuzný je spôsob vypracovania drapérie, nadočnicových oblúkov či riešenie očí a úst. Je teda veľmi pravdepodobné, že by sa mohlo jednať o Majstra pašíi alebo jeho najbližšieho spolupracovníka.³⁰⁸

Scéna Alžbetinej rozlúčky s manželom [43] uzatvára nie len pravé krídlo, ale aj jej život v manželstve a pobyt na hrade Wartburg. Scéna sa odohráva tesne pred Ľudovítovým odchodom na križiacku výpravu, z ktorej sa už nikdy nevrátil. Ľudovít je zobrazený ako rytier v honosnom brnení, pričom ho maliar odlišil od ostatných vojakov použi-

³⁰⁴ GERÁT 2002a, 68.

³⁰⁵ MARSINA 1997, 159.

³⁰⁶ GERÁT 2009, 119.

³⁰⁷ SUCKALE 2003, 368–371.

³⁰⁸ VAGASKÁ 2012, 41–42.

tím zlatistej farby. Na jeho brnení však nevidno žiaden znak kríža³⁰⁹ ako to bolo u križiakov bežné. Maliar však v žiadnom prípade neurobil chybu. Pri maľovaní vychádzal práve z textu Teodorikovej legendy,³¹⁰ ktorá hovorí: „*Knieža si kríž vzápätí nepriplo na hrud', ako to bolo bežné.*“ Zároveň mohlo prispieť k nezobrazeniu kríža i to, že v tom čase už boli priame narážky na križiacke výpravy na ústupe.

Maliar nezobrazil Ľudovíta ako drsného Kristovho vojaka, ale ako upraveného rytiera s diadémom uprostred čela. To spolu s brnením poukazuje skôr na dvorskú eleganciu než na strohosť vojaka. Možné je i to, že maliar chcel krásou mladého krajinského grófa zvýšiť divákove precítenie nad veľkosťou Alžbetinej straty.³¹¹ Ľudovít a Alžbeta k sebe naťahujú ruky, pričom Ľudovít drží v rukách prsteň, ktorý odovzdáva manželke na rozlúčku. Sám Teodorik o ňom píše: „*Tento prsteň, sestra moja, má vyrytý obraz baránka Božieho s vlajkou, vnútri drahokamu je údaj týkajúci sa mojich nariadení, o mojom živote a príčine mojej smrti.*“³¹² Alžbeta je odetá v bohatom modrom rúchu, pričom jej postoj naznačuje podlamovanie kolien.³¹³

Maliar výborne pracoval aj s farebnými kontrastmi. Okrem spomínaného zlatistého brnenia Ľudovíta, ktoré kontrastuje s čiernymi brneniami vojakov, farebne odlišil aj čierne a hnedé kone v protiklade s Ľudovítovým bielym. Znázornenie odleskov svetla na brnení mohlo byť priamo či nepriamo inšpirované nizozemským maliarstvom. Kompozíciu na druhej strane vyrovnáva skupina troch žien. Mohlo ísť o dvorné dámy, či Alžbetine služobnice. Obraz mesta na horizonte pred zlatým pozadím je zriedkavým dokladom o krajinárskej schopnosti majstra. Košický majster alžbetínskeho cyklu v porovnaní s majstrom viedenského Schottenstiftu či Konrádom Witzom má podstatne menší záujem o realizmus.³¹⁴

Podľa môjho názoru je na obraze vidieť spoluprácu Pašiového a Hlavného majstra. Postava slúžky stojacej v popredí vykazuje ruku hlavného majstra. Tvár je tvorená plynulým nadočnicovým oblúkom, pomerne malým nosom a ústami, pričom je viditeľné jeho typické deformovanie očí či charakteristické prevedenie brady. Alžbeta je výrazne podobná Alžbete zo scény vízie. Bohužiaľ, maľba bola poškodená práve v miestach, ktoré by dopomohli k určeniu autora, ako je napríklad drapéria plášťa sv. Alžbety. Maľba bola v jeho dolných častiach vypadaná, boli prevedené retuše a plášť bol domalovaný.³¹⁵

Touto scénou maliar ukončil ľavé krídlo a Alžbetin pobyt na hrade Wartburg. Pravé krídlo obsahuje rozprávanie o jej utrpení, milosrdných skutkoch a predčasnom ukončení jej života.

Vyhnanie Alžbety z hradu Wartburg [44] je prvou scénou, ktorá otvára ďalšiu časť rozprávania o živote sv. Alžbety. Zároveň je možné, že táto scéna je predzvesťou nasledujúcej, kde bola Alžbeta vhozená nevďačnou ženou do blata. Svedčí preto hneď nie-

³⁰⁹ znak kríža je napríklad zobrazený na Ľudovítovej kapse na reliéfe v Marburgu. GERÁT 2002a, 70–71.

³¹⁰ MARSINA 1997, 170.

³¹¹ GERÁT 2009, 48.

³¹² MARSINA 1997, 172.

³¹³ GERÁT 2002a, 71.

³¹⁴ GERÁT 2009, 49–50.

³¹⁵ presný záznam a množstvo reštaurátorských zásahov obsahuje: VESELÝ 1955, nepag.

koľko faktorov. Maliar naznačil na obraze hradnú architektúru, pričom ňou vzbudzuje asociácie na postavy umiestnené pred ňou. Hradná brána je postavená z kamenných kvádrov, no ďalej pokračuje inak. Hradný múr za sv. Alžbetou pozostáva dolu ešte z kamenných kvádrov, ale do výšky postupne prechádza do jednoduchého tehlového muriva. Čo sa začína luxusne, končí skromne.³¹⁶ Tým sa maliar snažil poukázať na to, že hoci sa Alžbeta narodila v bohatstve, zomrela v chudobe. Ďalšou nadväznosťou na nasledujúci obraz je drevený most, pod ktorým je tmavé blato, ktoré pokračuje v kaluži na nasledujúcej scéne, kde je doň Alžbeta sotená.³¹⁷

Príbeh vyhnanca sa odohráva na šikmom mostíku, ktorý vystupuje z hradu. Pohyb postáv nadol umocňuje na scéne vyjadrenie odchodu. Alžbeta a jej deti odchádzajú z hradu so sklopeným pohľadom smerom dolu. V kontraste s predchádzajúcimi obrazmi je odetá v jednoduchom rúchu, bez známky naznačenia vznešeného pôvodu. Toto rúcho nás zároveň bude sprevádzať až do konca tejto časti obrazového cyklu. Rúcho je odkazom na prijatie františkánskych ideálov. Prítomnosť detí v tomto výjave mala zjavne posilniť súcit pozorovateľa, no zároveň protirečí slovám Teodorika, ktorý píše, že svätica odchádza z hradu sama s jej ľuďmi, pričom deti jej z hradu priniesli neskôr.³¹⁸ Jej ľudí, teda jej sprievod, však na obraze identifikovať nemôžeme, pretože gestá osôb stojacich v pozadí hovoria jasnou rečou. Žena za Alžbetou vystiera ruku, no muž vedľa ju zadržiava.³¹⁹

Po porovnaní scény vyhnanca a narodenia sv. Alžbety som došla k názoru, že tento obraz je prácou Hlavného majstra. Vykazujú to tváre rodičky vo výjave narodenia a tváre sv. Alžbety v tomto obraze. Podobnosti som našla i v prevedení rúk, kde sa opakuje typické „oddelenie prostredníka od prstenníka“. Robert Suckale³²⁰ pripisuje autorstvo takisto Hlavnému majstrovi oltára, bohužiaľ, svoje tvrdenie nijak neodôvodnil. Ako však sám píše, za typické znaky Hlavného majstra pokladá deformovanie, čo je v tomto prípade jasne viditeľné. Rovnako riešenie brady a drapérie napovedá, že sa jedná o prácu tohto majstra.

Košický obraz sa vyznačuje oproti iným³²¹ situovaním deja do reálnejšieho prostredia. Alžbeta neodchádza pokorne predklonená a svojou veľkosťou sa nijako nelíši od mierky ostatných postáv, ktoré stoja za ňou.³²²

Susedný obraz sa venuje krivdám a trepezlivosti sv. Alžbety [45]. Alžbeta je v tejto scéne už zobrazená ako chudobná žena, vyhnankyňa. Napriek nevďačnosti ľudí nestráca trepezlivosť a naďalej vytrváva v presvedčení o pomoci, ktorú poskytuje chorým a chudobným. Tejto téme venoval Teodorik³²³ dokonca samostatnú kapitolu s príznačným názvom *O istej bezočivej žene*.

V prvom pláne obrazu je zachytený okamih, kedy Alžbetu hádže žena do blatistej kaluže. Maliar veľmi dôvtipne vyriešil kompozíciu obrazu, pretože cez blato namaloval

³¹⁶ SUCKALE 2003, 368–369.

³¹⁷ podobný spôsob zobrazenia je použitý i na bardejovskom oltári.

³¹⁸ MARSINA 1997, 175.

³¹⁹ GERÁT 2009, 126–129.

³²⁰ SUCKALE 2003, 368–371.

³²¹ spomeňme napríklad lübeckú verziu scény či neapolský freskový cyklus.

³²² GERÁT 2002a, 74.

³²³ MARSINA 1997, 176.

úzky chodník, pokrytý kameňmi, čím si vytvoril dostatočný priestor pre pád svätice. Cestičku však jasne opisuje už Teodorik³²⁴ vo svojom diele: „*Povedľa sa tiahol úzky chodník, ktorý bol blatistý, a preto ho cestujúci pokryli kameňmi.*“ Alžbetin pád do blata pripomína na Kristov pád pod krížom. To sa stáva poukazom na životnú cestu svätice zameranú na napodobovanie Krista. Svätica však ukrýva akýkoľvek prejav utrpenia, jediným gestom sú pootvorené ústa. Tento výraz tváre kontrastuje s výrazom bezočivej ženy, ktorá sa drzo uškŕňa. Podľa Ivana Geráta sa reakcia Alžbety na nespravodlivý ústrk zásadne líši od typicky antického prístupu. Pokora svätice totiž predstavuje na výsosť kresťanskú črtu, inšpirovanú Kristovým prístupom k nevinnému utrpeniu.³²⁵

V druhom pláne obrazu sa týči gotická stavba kostola s vychádzajúcimi veriacimi a stredoveké mesto. Pred kostolom sa prechádzajú elegantné dámy, z ľavej budovy vychádzajú zrejme vyššie postavení páni, ktorí svojim zjavom predstavujú protiklad voči ústredným postavám obrazu. Ich elegantný odev kontrastuje s roztrhanými šatami nevďačnej ženy a jednoduchým Alžbetiným šatom. Táto scéna nie je ikonografickou novinkou. Bola zaradená už do cyklu v Lübecku [46]. Novinkou v Košiciach je však zasaďenie výjavu do mestského života, čo v starších maľbách chýba.³²⁶ Je možné, že gotický kostol je narážkou na košický, no v žiadnom prípade výjav mesta nemá topografickú funkciu. Jeho funkciou je len sprostredkovanie nálady stredovekého mesta.³²⁷ Bližším vzorom pre zobrazenie stredovekého mesta mohol byť obraz s výjavom Navštívenia na oltári viedenského Schottenstiftu [47].³²⁸

Výjav vznikol zrejme pod rukou Hlavného majstra. Už ako bolo spomenuté vyššie, tabuľa nadväzovala na vedľajší výjav, a to nie len architektúrou či blatom, ale aj farebným ladením obidvoch tabúľ. Postavy maliar umiestnil voľne, pričom na ich tvárach a telách sa črtá jeho rukopis.

Ďalší obraz nám svojim námetom predstavuje tematiku liečenia chorých [48]. Vyliečenia patrili v ranom stredoveku k najčastejšie zobrazovaným zázrakom. Ich korene nachádzame už v biblickej tradícii. V Starom zákone sa napríklad k vyliečeniu pridáva ďalšia súvislosť, keď sa hovorí o zázračnej liečivej sile Jordánu, ktorú prorok Elizeus využil pri liečení i presvedčaní malomocného sýrskeho generála Námana. V Námánovi bol totiž videný typ pohana očisteného vodou Jordánu nielen od lepry, ale i od svojich hriechov. Z tejto tradície teda pochádza spájanie liečení s konverziou a krstom. V neskorom stredoveku sa však zobrazovanie pomoci svätcov chorým neobmedzovalo len na zázračné vyliečenia. Maliar sa snažil na košickom obraze pripomenúť Alžbetinu pozemskú pomoc chorým. V spojitosti s Alžbetiným liečením sa v stredovekom výtvarnom umení najčastejšie vyskytuje výjav ako Alžbeta kúpe malomocného, schúleného v kadi. Svätica kladie ruky na jeho plecia, pomocníčka zozadu leje vodu. Vizuálne scéna pripomína obraz krstu. Umiestnením scény pred oltár maliar dodal výjavu zároveň duchovnú rovinu.³²⁹

³²⁴ MARSINA 1997, 176.

³²⁵ GERÁT 2002a, 75.

³²⁶ Ibidem, 75.

³²⁷ TÖRÖK 2007, 408.

³²⁸ GERÁT 2009, 132.

³²⁹ GERÁT 2002b, 86–88.

Obraz napriek nesprávnemu presunutiu iných tabúl zostal dodnes na svojom pôvodnom mieste. Jeho pozícia na ľavej strane je nesporná. Istotu nám ponúka obraz z druhej strany tabule s výjavom bičovania Krista, ktorý musí nasledovať až po sekvencii súdenia, takže nebolo možné ho presunúť.³³⁰

Zaradeniu scény kúpania do etapy po vyhnaní z hradu Wartburg jasne dopomáha Alžbetin jednoduchý šat. Dej sa odohráva v interiéri, zrejme v špitáli. Centrom kompozície je kad' s ukrčeným chorým, po pravej strane s Alžbetou s rukami na jeho tele, a na ľavej stojí pomocníčka s nádobou na vodu. Spodný okraj kade vytvára spolu so sklonenými ženami kruh, v ktorého strede je žobrákova hlava. Okolo tohto centrálného kruhu sa zoskupujú do ďalšieho vonkajšieho kruhu predmety a ďalšie postavy.³³¹

Na základe charakteristiky tvorby Pašiového majstra podľa Roberta Suckaleho³³² sa domnievam, že je možné, že maľba spomínanej tabule vyšla z ruky práve tohto maliara. Na maľbe zrejme spolupracoval s Hlavným majstrom a ďalšími pomocníkmi. Podobnosť s pašiovým cyklom nachádzame v kompozícii, ktorá je tvorená do polkruhu. Rovnako typ prevedenia tváre Alžbetinej pomocníčky zodpovedá tvorbe Majstra pašii, podobne ako prevedenie jej ruky s predĺženými prstami. To isté je možné povedať aj o prevedení drapérie. Znamky práce Hlavného majstra vidíme na prepracovaní Alžbetiných rúk.

Veľmi pútavá je postava žobráka sediaca pred oltárom. Zvláštny sklon hlavy v tomto prípade zaujímavým spôsobom dotvára kompozíciu. Oltárnu menzu, za ktorou sa rozprávajú dvaja muži, a ktorá je umiestnená pri ľavom okraji obrazu, vyvažuje na pravom okraji kompozície posteľ s chorým. Šikmo umiestnená posteľ druhého chorého za postavou sv. Alžbety vytvára protiváhu usporiadaniu hláv mužov za oltárom a zároveň aj naznačuje časť vonkajšieho kompozičného kruhu. Alžbetine telo podporuje zámer kompozície. Jej chrbát sa skláňa v smere spomenutých kompozičných kruhov, jej ruky smerujú k trpiacemu, do ústredného bodu obrazu. Rada by som upozornila na maliarov cit pre prácu s farbami. Žobrákova pokožka je posiatá ranami a vredmi, kým Alžbetina je belostná, čím autor vyzdvihol ušľachtilosť a urodzený pôvod. Na Alžbetinej tvári nevidieť žiadnu radosť, len pokojné prijatie údely a súcitu s ľudským utrpením. Celková nálada obrazu je veľmi pochmúrna.³³³

V najstarších cykloch z Alžbetinho života sa výjav kúpania chorého nevyskytuje. Napríklad v marburských obrazoch je jej starostlivosť o chorých vyjadrená scénou navštevovania nemocných. Tým, že tento výjav je v Košiciach zobrazený už na reliéfe severného portálu, môžeme uvažovať o tom, že tvorcovia oltára sv. Alžbety ho mohli považovať za tradičný.³³⁴ Téma starostlivosti však mala univerzálny význam. Na východoslovenských oltároch sa uplatňuje okrem košického i na oltári v Bardejove či Levoči.

Pôvodne susedným obrazom milosrdného skutku sv. Alžbety vo forme kúpania chorého bol obraz videnia sv. Alžbety [49]. Scéna vízie je dnes nesprávne umiestnená na

³³⁰ GERÁT 2009, 76.

³³¹ GERÁT 2002a, 76.

³³² SUCKALE 2003, 368–371.

³³³ GERÁT 2002a, 76–77.

³³⁴ Ibidem, 77.

ľavom krídle oltára. Pre toto tvrdenie svedčí hneď niekoľko skutočností. Prvou z nich je, že Alžbeta je odetá v jednoduchom rúchu, čo je nespojiteľné s vedľajším výjavom, kde Alžbeta strihá žobrákove vlasy. Ďalším dôvodom pre toto tvrdenie je to, že pravé krídlo je situované do obdobia Alžbetinho pobytu na Wartburgu, pričom dejiskom výjavu jej videnia je špitál. Tým sa scéna jasne spája so scénou kúpania chorého. Ivan Gerát³³⁵ postrehol veľmi zaujímavý odkaz oboch scén. Kým obraz milosrdného skutku kladie dôraz na *vita activa*, obraz jej vízie poukazuje na *vita contemplativa*.

Zobrazenie vízie poskytovalo príležitosť názorného potvrdenia kontaktu svätej osoby s transcendentálnym svetom. Myslitelia stredoveku totiž v duchu augustínovského novoplatonizmu popri videní očami uznávali nielen videnie duševné, ale aj videnie intelektuálne, založené na osvietení Duchom svätým. V živote sv. Alžbety nachádzame viacero zázrakov, ochraňujúcich sväticu pred výčitkami za prehnajú dobročinnosť. Fenomén vízie sa najvýraznejšie prejavuje pri zázraku s krucifixom v posteli, do ktorej Alžbeta uložila malomocného. Ako vieme, potom čo Ľudovít odkryl prikrývku, uvidel namiesto malomocného Ukrižovaného.³³⁶ Išlo teda o Ľudovítovu osobnú víziu. Čo sa týka zázraku vízie sv. Alžbety, Teodorik nespomína len túto jedinú víziu. Známa je napríklad vízia, ktorej venoval pozornosť Teodorik³³⁷ v 6. kapitole 3. knihy svojho diela s názvom *O ohromujúcom zjavení, nad ktorým žasli*. V tejto kapitole opisuje Alžbetinu víziu, keď počas omše na chvíľu odvrátila myseľ od Boha a zahľadela sa na svojho manžela. V tom však uvidela Ukrižovaného a po rukách kňaza slúžiaceho omšu stekala krv. Na košickom obraze však maliar znázornil iné zjavenie. Keď Alžbeta nekonala zbožné skutky, vracala sa k dlhým modlitbám a rozjímaniu. Teodorik opisuje, že v rozjímaní mala anjelské navštívenia a oslovenia, či mnohé zjavenia, ktoré tajila. Ďalej píše: „*Tvárou v tvár videla samého Pána Ježiša Krista s veľkým sprievodom anjelov, ktorý ju dobrotivo potešil a svojím zjavením posilnil.*“³³⁸

Kompozícia výjavu vychádza z trojuholníkovej schémy, ktorej základ tvoria postavy svätice a celebrujúceho kňaza. Mária Spoločníková³³⁹ považuje za kňaza Magistra Konrada. Vrcholom kompozície je zjavený Kristus. Miesto vízie logicky súvisí s jej obsahom – zobrazuje totiž nebeské kráľovstvo, ktoré prevyšuje všetko pozemské. Kristus už nie je trpiteľom, ale korunovaným kráľom. Po jeho bokoch sú v tesnej blízkosti Panna Mária a Ján Evanjelista. Za nimi sa vznášajú postavy štyroch anjelov. V pozadí obrazu kľáči žena pohrúžená do modlitieb a miništrujúci mladík.³⁴⁰ Mária Spoločníková sa domnieva, že by sa mohlo jednať o Alžbetinu spoločníčku Gudu.³⁴¹

Myslím si, že aj v prípade tohto obrazu je možné uvažovať nad činnosťou Pašiového majstra, keďže ruky Alžbety na obraze vízie sú zopäté blízko k sebe. Takisto Robert Suckale³⁴² pripisuje autorstvo tejto postavy Majstrovi pašii. Na postavách Krista, svätých a anjelov vidíme charakteristické už vyššie spomínané známky rukopisu Hlavného majstra, postrehnuteľné najmä na ich tvárach.

³³⁵ GERÁT 2002a, 77–78.

³³⁶ Ibidem, 88–89.

³³⁷ MARSINA 1997, 165–166.

³³⁸ Ibidem, 196–197.

³³⁹ SPOLOČNÍKOVÁ 2000, 48.

³⁴⁰ GERÁT 2002a, 79–80.

³⁴¹ SPOLOČNÍKOVÁ 2000, 48.

³⁴² SUCKALE 2003, 168.

Dôkladne premyslená kompozícia obrazu vízie v špitáli dokladá majstrovu zručnosť. Vedel vytvoriť jasne usporiadaný celok s premysleným a vyváženým vzťahom medzi zdôraznenými centrami i nenápadnými vedľajšími motívmi. Jeho umenie vyniká i v tom, že sa zrejme neopieral o tradovanú ikonografickú schému, pretože staršie znázornenie tejto témy nie je známe. Kompozičné východiská môžeme nájsť v obrazových legendách iných svätcov, ako napríklad v ilustrácii k Zjaveniam sv. Brigity [50]. Okrem tohto obrazu nachádzame časovo i geograficky bližšie analógie. Jedným z nich je v tejto práci už spomínaný obraz vízie sv. Imricha na oltári v Matejovciach. Jeho kompozícia je však oveľa jednoduchšia, chýbajú postavy chorých a celebrujúci kňaz.

Na záver je treba vyzdvihnúť prostredie, v ktorom je výjav umiestnený. Táto scéna sa totiž rovnako dobre mohla odohrávať v kostole, ako nám dokladajú i písomné pramene. V košickom obraze však nešlo len o samoučelné vyzdvihnutie Alžbetinho vzťahu k špitálom. Objednávateľ košického obrazu mal totiž osobitný záujem vyzdvihnúť myšlienku, že práve špitál môže byť vhodným miestom vízie. Takto koncipovaný výjav totiž pomáhal vytvárať žiaduci obraz mestom spravovanej inštitúcie a určite mohol ľudí povzbudiť k práci v špitáli.³⁴³

Posledná dvojica obrazov košického obrazového cyklu nám predstavuje posledné chvíle života sv. Alžbety. Maliar na prvom z dvojice obrazov zobrazil výjav jej smrti [51]. So smrťou sa podobne ako s narodením spájali rituály prechodu. Ich funkciou bola symbolická očista tela a duše, či rozlúčka so zosnulým a obnovenie normálneho priebehu života. Základom rituálov v rímskej cirkvi sa stali staršie praktiky a štruktúry prispôbené kresťanskému hodnotovému systému.³⁴⁴

Do scény sväticinho umierania preniklo hneď niekoľko transcendentných prvkov. Prvým z nich je zlaté pozadie scény, ktoré je vidieť i na iných scénach cyklu. Na ňom sa zjavuje oblak s postavou Krista so zástupom svätcov a anjelov, podobne ako na scéne videnia sv. Alžbety. Motív anjela sa okrem toho opakuje i za posteľou umierajúcej svätice. Dvaja anjeli držia v rukách sviece. Väčší z anjelov vkladá do Alžbetinej ruky zapálenú sviecu s pootvorenými ústami a pohľadom upreným do prázdna. Ordináriá predpisovali už v 14. storočí, aby sa umierajúcemu dala do ruky sviečka, alebo sa pred ním držala. Verilo sa v jej apotropejnú moc a pripomínala lampy múdrych panien z biblického podobenstva.³⁴⁵

Obraz anjelov za posteľou sv. Alžbety sa zrejme opieral o Teodorikov text: „*Podivná vec! V jej hrdle počuli sladké slová bez toho, žeby pohybovala perami. Okolo sediaci sa jej spýtali, čo to je, ona im odpovedala otázkou: „Vari ste ma počuli spievať?“ Tu nemôže nikto z veriacich pochybovať, že počula lúbezný chválospev nebeských zástupov očakávajúcich jej skon, ku ktorému sa pripojila a spievala s nimi na slávu Pána.*“³⁴⁶ Zobrazenie anjelov pri posteli zomierajúcich nachádzame často v podobe ilustrovaných drevorezov v blokových knihách *Ars moriendi*. Obraz smrti svätice vychádza zo známych scén Smrti Panny Márie. V 15. storočí ich nachádzame mnoho, veľmi zaujímavými vyobrazeniami smrti Panny Márie sú napríklad lept Martina Schongauera [52], či

³⁴³ GERÁT 2009, 94.

³⁴⁴ GERÁT 2002b, 110.

³⁴⁵ GERÁT 2002a, 82.

³⁴⁶ MARSINA 1997, 199.

tabuľa už spomínaného Majstra viedenského Schottenstiftu [53]. Kompozícia Alžbetinho umierania sa opierala o nové možnosti znázorňovania telies a figúr v priestore, ktoré sa v umení 15. storočia prejavili premenou tradičného ikonografického typu znázorňovania Smrti Panny Márie.³⁴⁷

Ikonografickým predchodcom košickej scény bol reliéf na Alžbetinom mauzóleu v Marburgu [54]. Uprostred reliéfu je ležiace telo mŕtvej svätice, za ktorým stojí rad postáv predstavujúci nebeskú spoločnosť svätcov a svätíc. Na tomto reliéfe použitý motív žehnajúcej ruky Krista obsahuje už najstarší obraz smrti Alžbety v chórovom okne marburského chrámu. Hlavný oltár kostola sv. Ducha v Talline obsahuje tiež tabuľu s výjavom Alžbetinho umierania. Štýlové príbuznosti medzi ňou a košickou tabuľou poukazujú na podobné umelecké poučenie, teda na nizozemský realizmus. Rozdielom však medzi nimi je, že na tallinskom oltári nenájdeme stopy po spievajúcich anjelských tónoch. Dôvodom môžu byť rozličné vizuálne i textové zdroje, ktoré na vznik diela mali vplyv, a teda mohlo dochádzať k rozličným výsledkom. Košický výjav vďaka za svoj vznik vedomej voľbe a pôvodnej tvorivej syntéze tradičných motívov.³⁴⁸

Táto scéna vznikla zrejme pod rukou Hlavného majstra. Na postavách Alžbety či anjela, ktorý jej podáva sviečky, sa nám opakujú tradičné prvky, ktoré Hlavný majster oltára opakovane používal. Znova pripomeniem, že sú to tvar očí, brady či typické prevedenie výrazného nadočnicového oblúku. Domnievam sa však, že na mnohých postavách nepracoval sám, pretože napríklad na prevedení rúk niektorých postáv sú viditeľné rozdiely, ktoré sa približujú skôr práci Pašiového majstra ako prevedeniu Majstra hlavného. Všimnime si napríklad ruky ženskej postavy stojacej v žltom rúchu v pozadí scény, či ruky vedľa stojaceho muža, ktoré v porovnaní s rukami sv. Alžbety nesú rukopis iného maliara. Takisto prevedenie drapérie na prikrývke sa odlišuje od prikrývky z obrazu narodenia svätice. Kým prikrývka zo scény narodenia je mäkkšia a záhyby sú prirodzene plynúce, drapéria na tomto obraze je tvrdšia.

Maliar posledného obrazu cyklu zvolil za jeho námet vyzdvihnutie ostatkov sv. Alžbety [55]. Centrom obrazu je mŕtve telo sv. Alžbety, ktoré pridržiavajú piati biskupi a dvaja rehoľníci nad hrobom z červeného mramoru. Legendy obsérne opisujú jej umieranie a pohreb, no udalosť vyzdvihnutia ostatkov opomínajú. Je nutné sa zamyslieť či sa skutočne jedná o vyzdvihnutie ostatkov alebo pohreb. Ak by sme sa priklonili k názoru, že sa jedná o pohreb, spôsobil by nám vážne ťažkosti motív relikviára umiestnený na centrálnu os obrazu, nad Alžbetin hrob. Košický tvorcovia relikviár vyzdobili sústavou dekoratívnych prvkov architektonického charakteru, a neprikláňali sa k skutočnosti, že relikviár je zdobený figurálnou výzdobou. O tom, že relikviár sa mal stať centrom kultu, ba i početných zázrakov, svedčí aj jeho umiestnenie na oltárnej menze prikrýtej vyšivávaným obrusom. Okolo stoja rehoľníci a diakoni v bielych liturgických rúchach. Kompozícia tohto obrazu prezentuje ich povýšenie v doslovnom i v metaforickom zmysle. Stojí na počiatku každoročne oslavovaného sviatku Vyzdvihnutia ostatkov sv. Alžbety. To že tento sviatok mal v Košiciach svoj význam, dokazuje i bula pápeža Bonifáca IX. z 1. marca 1402, podľa ktorej sa pútnikom, ktorí do košického dómu prídu v tento deň, udeľuje odpustok, ako keby absolvovali púť do Benátok či Assisi.³⁴⁹

³⁴⁷ GERÁT 2002a, 83.

³⁴⁸ Ibidem, 84–86.

³⁴⁹ Ibidem, 86.

Tumba z červeného mramoru je namaľovaná z mierneho nadhľadu, vďaka čomu je Alžbetino telo, odeté v tmavomodrom rúchu, veľmi dobre viditeľné. Prezentyujúci cirkevní hodnostári s pietnym výrazom v tvári sú v pokľaku. Symetricky vystavaná kompozícia vypovedá o vzťahu svetskej a duchovnej moci, a to tak, že cirkev uprostred, držiaca vzácne telo, je oprávnenou nositeľkou a správkyňou kultu. V tejto funkcii jej prislúcha väčší význam ako predstaviteľom svetskej moci.³⁵⁰

Okrem cirkevných hodnostárov vidíme na obraze i zástup ľudí. Naľavo od hrobu stojí cisár Fridrich II. s korunou na hlave, vedľa neho stojaca žena je zrejme švagriná Žofia a za nimi pravdepodobne stojí švagor Hermann. V pozadí vidíme mníchov a diakonov v bielych albách. Na druhej strane stoja zrejme deti sv. Alžbety. Syn Hermann zodpovedá postave dlhovlasého muža, a vedľa neho jeho sestry Gertrúda a Žofia.³⁵¹

Podľa môjho názoru je autorstvo obrazu možné pripísať predovšetkým Hlavnému majstrovi, nakoľko prevedenie rúk a drapérií je veľmi blízke jeho štýlu. Jasný znaky jeho ruky sú poznateľné na postavách sv. Alžbety alebo pri nej najbližšie stojacich osôb. Môžeme menovať napríklad mužskú postavu úplne napravo, zrejme syna sv. Alžbety Hermanna, alebo vedľa stojacu ženu, zrejme Alžbetinu dcéru. Myslím si však, že aj na tomto obraze pracovalo viac majstrov. Viditeľné rozdiely rukopisu sú patrne napríklad na postave Fridricha II. Pozorovať ich môžeme nielen v odlišnom zobrazení očí, ale podobnosti nevykazuje ani typický nadočnicový oblúk či brada. Ruky Fridricha II. sú bližšie skôr ruke Pašiového majstra. Pozoruhodné sú široké sánky mužských postáv, pretože takýto typ riešenia sa nachádza opäť na spomínanom pašiovom cykle.³⁵²

5.3 Oltár sv. Alžbety v Bardejove

Oltár sv. Alžbety v bazilike sv. Egídia v Bardejove [56] vznikol v rozmedzí rokov 1480–1490.³⁵³ Okolo tohto diela sa zrejme sústredil bardejovský cech krajčirov, čo sa odzrkadľuje i na tabuľových maľbách zo života titulárnej sväteice. V dnešných dňoch sa oltár nenachádza na pôvodnom mieste. V bardejovskom kostole sv. Egídia bol totiž na počesť sv. Alžbety postavený nie len oltár, ale i kaplnka. V zázname z kanonickej viziácie bardejovskej farnosti z roku 1813 sa píše, že v kostole sú štyri kaplnky a sú všetky opatrené „svojimi oltármi“. Na základe týchto slov sa môžeme domnievať, že oltár bol pôvodne umiestnený v kaplnke sv. Alžbety nad hlavným vchodom do kostola. Po reštaurovaní v 19. storočí bol umiestnený k východnej stene kaplnky sv. Ondreja a následne po reštaurovaní Máriou Spoločníkovou v rokoch 1958–1965 bol presunutý na svoje terajšie miesto.³⁵⁴

Archu krídlového oltára zdobí uprostred pod vyrezávaným baldachýnom socha sv. Alžbety,³⁵⁵ ktorá v rukách drží jej typické atribúty, tanier a džbán na vodu. Okolo sochy

³⁵⁰ GERÁT 2002a, 86.

³⁵¹ SPOLOČNÍKOVÁ 2000, 54.

³⁵² VAGASKÁ 2012, 51.

³⁵³ GERÁT 2003, 711.

³⁵⁴ BOŽOVÁ/ DROBŇIAK/ GUTEK 1998 — Jana BOŽOVÁ/ Gabriel DROBŇIAK/ František GUTEK: Kostol sv. Egídia v Bardejove. Bardejov 1998. 94–98.

³⁵⁵ výška je 125 cm. V staršej literatúre sa objavili úvahy, že socha sv. Alžbety je o 10–15 rokov staršia než sochy anjelov. Uvádza to CIDLINSKÁ 1989, 30., RADOCSAY 1955, 244. GERÁT 2003, 711. Dénes Radocsay pripisuje autorstvo postavy sv. Alžbety a predely Štefanovi Tamerovi, autorovi hlavnej skulptúry bardejovského oltára Veroniky Magerovej. RADOCSAY 1955, 244.

svätice sú v nikách umiestnené po stranách sochy 4 anjelov³⁵⁶ s nástrojmi Kristovho umučenia. Spojenie svätice s *Arma Christi* vybočuje za rámec ikonografických konvencií neskorého stredoveku. Na predele³⁵⁷ vidíme reliéf³⁵⁸ s námetom *Imago Pietatis*, čiže Krista v hrobe, ktorého pridržávajú anjeli a polopostavy Panny Márie a sv. Jána Evanjelistu.³⁵⁹ V štíte, zloženom z troch fialových vežičiek a sférických kružieb, sú postavy Svätej Panny³⁶⁰ a anjelov.³⁶¹ Maliarska výzdoba oltára pozostáva z ôsmich obojstranne maľovaných tabúl,³⁶² na ktorých maliar zobrazil výjavy zo života sv. Alžbety.

5.3.1 Obrazový cyklus zo života sv. Alžbety

Ako bolo spomenuté už vyššie, scény zo života sv. Alžbety sa rozvíjajú na ôsmich obojstranne maľovaných tabuliach. Ikonografické a kompozičné riešenie väčšiny výjavov cyklu vzniklo redukciami ikonografie košického alžbetínskeho cyklu. Ich autorom bol zrejme majster Severinus, ktorý sa pravdepodobne školil v tamojšej dielni.³⁶³ Jeho maliarsky prejav je oproti majstrovi košického cyklu podstatne hrubší³⁶⁴ a strnulejší. Martin Šugár³⁶⁵ vyslovil zaujímavú myšlienku. Jeho rukopis je strnulejší než rukopis košického majstra avšak nie formálny. Preto je možné hovoriť o majstrovej snahe dosiahnuť čo najvznešenejšiu atmosféru. Pri bližšom a podrobnejšom porovnávaní košických a bardejovských obrazov vystupuje do popredia určitá zhoda vo výtvarnom prejave. Zhodu môžeme nájsť v príbuznom riasení drapérie, či v tendencii k podobným fyziognomickým typom. To však nemôžeme pokladať za dôkaz dielenskej spolupatričnosti. Východisko bardejovského diela preto bude nutné hľadať v prostredí kde sa majster školil alebo pôsobil. Martin Šugár považuje za paralelu k tvorbe majstra bardejovských tabúl maľby Olkuškého polyptychu.

V 17. storočí došlo k premaľbám vnútornej strany krídel, ktoré vyšli spod ruky bardejovského maliara Mateja Grünwalda. Ten po sebe zanechal majstrovskú značku MGP – Matthias Grünwald Pinxit. V roku 1890 bol oltár reštaurovaný Móricom Hölzelom a v rokoch 1958–1965 ho reštaurovala Mária Spoločníková.³⁶⁶

Tabuľa so scénou Narodenia sv. Alžbety [57] je umiestnená v hornej časti na pôstnej strane ľavého oltárneho krídla. Maliar Alžbetino narodenie rozvinul podobným kompozičným riešením ako košický majster. Zopakoval motív šikmo umiestnenej postele a okolo nej rozostavil postavy, ktoré vítali malú Alžbetu na svete. Matka sv. Alžbety, Gertrúda, leží na posteli pod baldachýnom. Na hlave má jednoduchú bielu šatku, bez

³⁵⁶ výška je 41–44 cm. Ibidem, 711. Datovanie anjelov do rokov 1490–1500 potvrdzuje i DROBNIAK/ JIROUŠEK 1998—Gabriel DROBNIAK/Alexander JIROUŠEK: Chrám sv. Egidia v Bardejove. Košice 1998, 76.

³⁵⁷ oltár reštauroval v roku 1890 Móric Hölzel, pričom do novej predely osadil pôvodné reliéfy. Ibidem, 76.

³⁵⁸ rozmer reliéfu je 35 x 21 cm. GERÁT 2003, 711.

³⁵⁹ obidve postavy sú vysoké 32 cm. Ibidem, 711.

³⁶⁰ výška postavy je 55 cm. <http://www.arslexicon.sk/?registre&objekt=bocny-oltar-sv-alzbety>. Vyhľadane dňa 9.12.2013. Libuše Cidlinská určila túto postavu ako Alžbetu Starozákonnú. CIDLINSKÁ 1989, 30.

³⁶¹ DROBNIAK/ JIROUŠEK 1998, 76.

³⁶² rozmery tabúl sú 83 x 60 cm. CIDLINSKÁ 1989, 30.

³⁶³ za autora oltára považuje Majstra Severina už Dénes Radocsay, pričom mu prisudzuje i dva ďalšie oltáre v bazilike sv. Egidia v Bardejove, a to oltár Veroniky Magerovej a oltár sv. Anny. RADOCSAY 1955, 244.

³⁶⁴ GERÁT 2003, 711.

³⁶⁵ túto a ďalšie podnetné myšlienky vyslovil Martin Šugár v článku *Bočný Oltár sv. Alžbety Uhorskej v Bardejove* na internetovej stránke www.arslexicon.sk, ktorá je výsledkom projektu realizovaného Ústavom dejín umenia Slovenskej akadémie vied v spolupráci s Katedrou dejín umenia Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, Pamiatkovým úradom Slovenskej republiky a Slovenskou národnou galériou. Článok uverejnený na <http://www.arslexicon.sk/?registre&objekt=bocny-oltar-sv-alzbety>. Vyhľadane dňa 13. 12. 2013.

³⁶⁶ BOŽOVÁ/ DROBNIAK/ GÜTEK 1998, 98.

kráľovskej koruny, čím sa odlišuje od rodičky z košického obrazu. Kolmo na posteľ rodičky je umiestnená malá postieľka novorodenca. V prvom pláne obrazu stojí chrbtom obrátená ženská postava, ktorá ukazuje malú Alžbetu otcovi a jeho družine. Ondrej II. stojaci so zástupom mužov za posteľou je odetý v čiernom plášti a jeho hlavu zdobí kráľovská koruna. Oproti košickému dielu bardejovskému oltáru chýba prevedenie bohatých brokátových látok, ktoré boli v Košiciach použité napríklad na prikrývke Alžbetinej matky, či na závese v pozadí obrazu. Do brokátovej látky bola v košickom obraze zabalená i novonarodená Alžbeta. Brokátové zdobenie dopĺňalo na košickej scéne zlaté pozadie, a tým pôsobil obraz na diváka ešte slávnostnejšie a bohatšie.

V bardejovskom obraze sa nám opäť opakuje ikonografická tradícia, ktorá začala zrejme už v Krumlovskom kódexe, a postupne prenikala do ďalších diel s alžbetínskou tematikou, akými boli napríklad scény v Lübecku či košický oltár. Sú to práve spomínané postavy kráľa stojaceho za posteľou či slúžka ukazujúca novonarodenú Alžbetu pred lôžkom.³⁶⁷

Bardejovská scéna narodenia svätice sa odlišuje od košickej i tým, že maliar ju nesiťuje do priestoru so zláteným pozadím. Pozadie obrazu tvorí nebo, pričom namiesto brokátového závesu použil za stojacimi postavami múr z kamenných kvádrov. Maliarovi však zrejme robilo problémy použitie perspektívy, čo je jasne zreteľné pri pohľade na prevedenie podlahových dlaždíc. Tie pôsobia akoby sa vlnili, čím v niektorých častiach obrazu vytvárajú dojem skreslenosti.

Situácia sa však celkom zmenila v nasledujúcom obraze, ktorého výjavom bolo Zasnúbenie sv. Alžbety [58]. Obrazové rozprávanie pokračuje v hornej časti pravého oltárneho krídla.

Centrom výjavu zasnúbenia sú Alžbeta a jej budúci manžel Ľudovít. Medzi nimi stojí biskup, ktorý pridržiaava ich ruky. Za postavou maloletej Alžbety stojí jej otec, kráľ Ondrej II., s korunou na hlave a žezlom v ruke. Za ním sú členovia uhorskej družiny, ktorí so záujmom sledujú priebeh deja. Na strane ľavej pozoruje výjav durínska delegácia, kde za postavou Ľudovíta stojí zrejme jeho otec, Hermann. Kým na košickom obraze, kde sa krajinský gróf skláňa pred sv. Alžbetou a spolu s ňou tvorí ťažisko výjavu, je Ľudovít umiestnený do pozadia, maliar bardejovského oltára vymenil ich úlohy a do centra k sv. Alžbete umiestnil mladého Ľudovíta. Bohatý brokátový odev sv. Alžbety mal upomínať na jej urodzený pôvod. Napriek nízkemu veku maliar zobrazil Alžbetu ako malú kráľovnú, podobne ako to urobil maliar košického oltára.

Oproti košickému obrazu stretnutia snúbencov pri príležitosti ich zasnúbenia však nachádzame na bardejovskom obraze aj výrazné odlišnosti. V prvom rade je treba spomenúť, že dej sa neodohráva v exteriéri, ale v interiéri, zrejme v gotickej kaplnke. Pri zjednodušení bardejovskej kompozície oproti košickej však vypadlo drobnopisné riešenie pozadia, ktoré v Košiciach inšpirovala tvorivá recepcia nizozemských podnetov.³⁶⁸ Originálnym motívom sa stáva účasť biskupa pri stretnutí snúbencov. Do sféry historick-

³⁶⁷ GERÁT 2002a, 57.

³⁶⁸ GERÁT 2009, 37.

kej fikcie v tomto výjave patrí postava otca sv. Alžbety, kráľa Ondreja II., keďže svoju dcéru do Durínska nesprevádzal.³⁶⁹

Obrazové rozprávanie pokračuje scénou Kúpania chorého [59] v ľavom hornom registri na sviatočnej strane oltára. Na tomto obraze autor zobrazil konkrétnu pozemskú pomoc svätice, tak ako to opisoval už Teodorik. Hneď na prvý pohľad je možné pozorovať zmenu spôsobu, akým maliar riešil pozadie. To je zlaté, čo budeme pozorovať i na ostatných obrazoch sviatočnej strany oltárnych krídel. Scéna sa odohráva zrejme v špitáli, kde Alžbeta ošetrovala chorých. Centrom výjavu je Alžbetina postava, odetá v jednoduchých červených šatách, cez ktoré má previazanú bielu zásteru a hlavu pokrýva jednoduchá biela šatka. Červené šaty môžu odkazovať na prejavenu lásku k bližnému.³⁷⁰ Maliar zachytil moment, kedy sa Alžbeta skláňa k nemocnému v kadi, aby mu umyla chrbát pokrytý vredmi. Je zaujímavé, že maliar, podobne ako autor košického obrazu kúpania chorého, výborne znázornil rozdiel medzi Alžbetou a žobrákom. Kým Alžbeta je zobrazená s belasou pokožkou, telo chorého je pokryté vredmi a jeho tvár je znetvorená. Alžbete pri kúpaní pomáha jej slúžka, ktorá drží v rukách nádobu na vodu a tanier s jedlom. V pozadí obrazu sú umiestnené postele, jedna s nemocným a druhá prázdna. Za posteľami je vidieť nevysoký hradbový múr.

Kapitolu Alžbetiných zázrakov uviedol majster výjavom Zázrak kríža a ruží [60] v hornom registri pravého krídla na vnútornej strane. Tento motív sa opäť ako predošlé vyskytuje i na košickom obrazovom cykle. Scéna sa vyvíja, podobne ako všetky obrazy vnútornej strany krídel, na zlátenom pozadí. Bardejovský obraz zázraku s krížom nadväzuje zrejme na tradíciu zradného sluhu.³⁷¹ Oproti košickej scéne však nachádzame mnoho odlišností.³⁷² Alžbeta odetá v bohatom rúchu, cez ktoré ma prehodený tmavomodrý plášť, je jedinou ženskou postavou na obraze. Maliar umiestnil jej postavu do prvého plánu obrazu. Postava Alžbetinej svokry Žofie v tomto obraze celkom chýba. Rozdiel medzi košickým a bardejovským obrazom je jasný v prípade postavy Ľudovíta. Kým na košickom obraze postava Ľudovíta kľací pred posteľou, na bardejovskom oltári je Ľudovít so zopätými rukami za posteľou. Keďže mu nevidieť nohy, nie je jasné v akej polohe sa nachádza. Ľudovítovo umiestnenie za posteľou s Ukrižovaným však nebolo na bardejovskej scéne novinkou. Podobné zobrazenie môžeme vidieť už napríklad v Krumlovskom kódexe,³⁷³ kde sú zobrazené len dve postavy. Na ľavo stojí so zopätými rukami Alžbeta Durínska a vedľa nej odkrýva Ľudovít prikrývku, pod ktorou nachádza krucifix.³⁷⁴ Za postavou Ľudovíta stoja tri navzájom komunikujúce postavy. Tie sa však dodnes nepodarilo s presnosťou identifikovať, preto nasledujúca myšlienka je len hypotézou, ktorú vyslovil vo svojej publikácii Ivan Gerát: „*Dvojica mužských postáv v popredí by mohla predstavovať výčitku vznešeného muža zradnému sluhovi, ktorý si s ľútosťou prikladá ruku k tvári.*“³⁷⁵ Autor bardejovskej scény však opakoval zobrazenie červených a bielych ruží v posteli, tak ako to bolo na košickej scéne.

³⁶⁹ GERÁT 2003, 711.

³⁷⁰ Ibidem, 711.

³⁷¹ GERÁT 2009, 112.

³⁷² Otázka týkajúca sa priradenia ženskej postavy sv. Alžbete na košickom obraze už bola vyslovená už v predchádzajúcej kapitole.

³⁷³ fol. 93r.

³⁷⁴ GERÁT 2009, 105.

³⁷⁵ Ibidem, 112.

V nasledujúcej scéne maliar pokračoval v zobrazovaní zázrakov, tentoraz v scéne Zázraku so slávnostným rúchom [61]. Rovnakú následnosť by sme mohli vidieť v Košiciach avšak iba vtedy, keby boli oltárne tabule na svojich pôvodných miestach. Dejiskom výjavu je hostina na hrade Wartburg, ktorú maliar znázornil na zlatom pozadí, pričom sa opäť v treťom pláne obrazu črtá hradbový múr. Silnou odlišnosťou oproti košickej scéne je výrazná redukcia počtu postáv. Kým na košickom obraze je možné pozorovať až deväť postáv, na bardejovskom autor ich počet znížil na štyri, pričom znížil i počet anjelov z troch na dvoch. Na tabuli bardejovského oltára prichádza sv. Alžbeta zľava. Maliar ju namaloval v prekrásnom brokátovom rúchu, pričom tmavomodrý plášť, nesený dvoma anjelmi, zobia zlaté hviezdy [62]. Zlaté dekorácie sú znázornené i na plášti sv. Alžbety na košickom oltári. Poukaz na prekrásne vyzdobené šaty sv. Alžbety nachádzame i v texte Teodorikovej legendy,³⁷⁶ ktorá hovorí o inom zázraku rúcha: „*Hľa, zjavilo sa znamenie z neba a svätá žena bola pred všetkými odetá do šiat hyacintovej farby, ozdobených drahocennými perlami.*“ Alžbetinu hlavu opäť pokrýva rúško bielej farby. Za sv. Alžbetou sa nachádza bohato prestretý slávnostný stôl, za ktorým stoja tri mužské postavy. Domnievam sa, že v prípade muža napravo sa jedná o osobu Alžbetinho manžela Ľudovíta. Všimnime si čelenku v Ľudovítových vlasoch napríklad na obraze rozlúčky manželov pred odchodom na krížovú výpravu, či zázraku kríža a ruží, ktorá presne zodpovedá čelenke na obraze zázraku na slávnostnej hostine. Okrem tohto detailu typ postavy zodpovedá typu postavy Ľudovíta na celom obrazovom cykle. Dve mužské postavy vedľa neho sú zrejme vznešenými pánmi, ktorých spomína mních Teodorik³⁷⁷ vo svojom diele.

Poslednou scénou vnútorného krídla je Rozlúčka s manželom Ľudovítom [63], ktorá podobne ako v prípade košického cyklu zároveň ukončuje jej manželský život a pobyt na Wartburgu. Maliar bardejovského obrazu sa opäť zrejme inšpiroval maľbou košického oltára. Napriek tomu, že osoby v kompozícii scény rozmiestnil podobným spôsobom, vyskytujú sa v nej určité rozdiely.

Centrom výjavu sú sv. Alžbeta a Ľudovít, ktorý jej na rozlúčku odovzdáva prsteň, pričom svojou ľavou rukou drží obe Alžbetine ruky. Na oboch tvárach je pritom možné vnímať sústredené pohľady. Postavy sú navzájom k sebe bližšie, ako na scéne košickej tabuli, čím chcel možno maliar vystupňovať vzájomný vzťah postáv. Alžbeta je odetá v brokátových šatách, ktoré má prekryté tmavomodrým plášťom, ktorý je pridržiavaný menšou postavou v červenom rúchu. Hlavu pokrýva biele rúško zdobené na čele šperkom. Pravú stranu výjavu vyriešil maliar podobným spôsobom akým ju vyriešil autor košickej scény. Za postavou Ľudovíta v brnení je jeho družina na koňoch. Jediným rozdielom v brnení družiny a Ľudovíta je zlaté zdobenie na pleciach, lakťoch, stehnách a kolenách. Jeho polodlhé kučeravé vlasy sú previazané podobne ako na iných obrazoch cyklu, ozdobnou čelenkou so šperkom uprostred čela. Bardejovský maliar, sa rovnako ako spomínaný košický, pridržiaval Teodorikovej legendy³⁷⁸ a nezobrazil na postave Ľudovíta žiaden odkaz na krížiacku výpravu. Na strane pravej však vidíme neprehľadnu-

³⁷⁶ Teodorik rozpráva o zázraku s plášťom hneď v dvoch po sebe nasledujúcich kapitolách. Kým prvá hovorí o tom ako nebola vo chvíli kedy prišli magnáti a šľachtici k jej manželovi vhodne oblečená, no keď predstúpila pred ich zraky, Pán ju čarovne ozdobil. Práve druhý prípad zázraku s rúchom, viažuci sa k bardejovskému výjavu, hovorí o jej milosrdenstve, ktoré vykonala keď darovala plášť žobrákovi pred konajúcou sa sviatočnou hostinou. Keď meškala na hostinu šiel ju privolať jej manžel, v tom sa plášť zázračne objavil na jej vešiaku. MARSINA 1997, 158–159.

³⁷⁷ Ibidem, 159.

³⁷⁸ Ibidem, 171.

teľný rozdiel, ktorým je absencia postáv jej sluľobníc. Nenachádzajú sa tu ľiadne postavy plačúcich ľien ako na koľickej tabuli. Napriek tomu, ťe scéna sa odohráva v exteriéri, chýba tu pohľad na mesto či prírodu. Horizont krajiny naznačuje len zelený pás trávnatej plochy.

V spodnom registri vonkajšej strany ľavého krídla je umiestnený výjav Vyhnaní sv. Alľbety z hradu Wartburg [64]. Alľbeta odchádza z hradu so sklonenou hlavou, odetá v karmínových ľatách prikrytých jednoduchým tmavomodrým plášťom. Jej vdovstvo je jasne naznačené i jej odevom, a to tým, ťe na hlave má biele rúľko, ktoré je zavinuté pod bradou okolo krku. Za ruku pritom drťí svojho prvorodeného syna Hermanna a v náruči nesie dcéru Ťofiu.³⁷⁹ Z hradu ju odvádzajú dve osoby, ako sme mohli vidieť už na koľickom obraze. Otázkou vľak zostáva, či sa jedná o ľudí, ktorých Teodorik³⁸⁰ v legende opisoval ako „jej ľudí“ takto: „*A tak kráľovská dcéra zostupuje smutná a s plačom so svojimi ľudmi.*“ Je dôleľité sa nad touto pasážou legendy zamyslieť, pretože kým na koľickom obraze je jasne viditeľné ako muž zastavuje ťenu, ktorá sa Alľbety drťí, v bardejovskom obraze naznačujú gestá postáv jej nasledovanie. Nesúlad s legendou vľak tvoria opäť postavy jej detí, ktoré jej podľa Teodorika³⁸¹ mali dovieľť k Alľbete až neskôr. V pozadí obrazu sa črtajú stredoveké hradbové múry. Skupina postáv vychádza z brány v tvare oslieho chrbta. Za hradbovými múrmi je naznačená dľalšia architektúra. Pozadie výjavu už netvorí zlatenie, ale jednoduché modré alebo s bielymi obláčikmi.

Na poslednej scéne, ktorá uzatvára obrazový cyklus ľivota sv. Alľbety v Bardejove, je namaľovaná udalosť Vhodení sv. Alľbety nevďačnou ťenu do blata [65]. Centrom obrazu je dvojica ťenských postáv. Maliar zachytil okamih sväticinho pádu do blata. Oproti koľickému obrazu je vľak pád v Bardejove trochu strnulejší a menej prirodzený. Obraz sa opäť viaťe k textu Alľbetinej legendy³⁸² a vykresľuje Alľbetinu trpezlivosť i napriek tomu, ťe jej bolo nespravodlivo ublížené. Maliar sa vľak už nedirťí Teodorikovho popisu chodníka pokrytého kameňmi. Chodník namaľoval len v náznak v pravom dolnom rohu obrazu a svoju pozornosť venoval radšej blatistej kaluľi. V tvári sv. Alľbety sa odzrkadľuje jej vnútorný pokoj, ktorý popisuje i Teodorik.³⁸³ Za postavami v prvom pláne obrazu sa črtá stredoveké mesto. Maliar bardejovskej tabule vľak zredukoval počet postáv obyvateľov mesta len na jednu, ktorú je možné vidieť napravo za múrikom, pred vchodom do kostola.

Scénou Alľbetinho pádu do blata je ukončený celý bardejovský obrazový cyklus sv. Alľbety. Obrazy jej smrti či vyzdvihnutia ostatkov zostali opomenuté. Ivan Gerát v tejto súvislosti vyslovil veľmi dôleľitú myľlienkú, a to, ťe bardejovský príbeh na rozdiel od koľického ostáva neuzavretý.³⁸⁴

Zaujímavým momentom v oltárnom cykle je i na prvý pohľad možno chaotické rozloťenie oltárnych scén, ktoré začína scénou narodení na pôstnej strane oltára a prechádza jednotlivými etapami príbehu cez sviatočnú stranu oltára späť k pôstnej,

³⁷⁹ tretia dcéra Ťofia sa narodila sa až po Ľudovítovej smrti. MARSINA 1997, 139.

³⁸⁰ Ibidem, 175.

³⁸¹ Ibidem, 175.

³⁸² Ibidem, 176.

³⁸³ Ibidem, 176.

³⁸⁴ GERÁT 2003, 711.

kde končí svoje rozprávanie scénou vzhodenia do blata nevďačnou ženou, pod počiatočnou témou narodenia sv. Alžbety. Toto rozloženie príbehu však zapríčiňuje fakt, ktorý zmieňuje Martin Šugár.³⁸⁵ Podľa neho sa maliar snažil vytvoriť koncepciu špecifickú tým, že zo života svätice vybral udalosti vždy po dvoch tak, aby vznikla určitá dialektika medzi príjemnými a bolestnými okamihmi. Na vnútornej strane krídel môžeme takto pozorovať výjav Alžbetinej milosrdnej činnosti v podobe scén umývania chorého a zázraku s krucifixom, kým na spodných tabuliach vyznieva krása mladej ženy a jej láska k manželovi v scénach zázraku s rúchom a rozlúčky s manželom. Na zatvorenom oltári sú bolestné chvíle zobrazené v spodnom registri a to v scéne vyhnanja z hradu Wartburg a pádom do blata následkom sotenia bezočivou ženou. V kontraste k nim sú na horných tabuliach namaľované radostné momenty jej narodenia a zasnúbenia.

Napriek tomu, že v odbornej literatúre sa nachádzajú zmienky o tom, že bardejovské scény sú len redukciami košických, nie je tomu tak úplne. V skutku je pravda, že niektoré scény vychádzajú z košických kompozícií, nachádzame v nich však i výrazné odlišnosti nie len čo sa týka kompozície, ale aj ikonografie. V tej súvislosti je názorným príkladom scéna Zasnúbenia sv. Alžbety, ktorej bol priestor venovaný už vyššie. Takisto maliar pristupoval vlastným štýlom aj k riešeniu pozadia jednotlivých scén. Kým nad tromi scénami pôstnej strany oltára sú namaľované modré nebo a oblaky,³⁸⁶ vnútorná strana krídel je zdobená zlateným pozadím. Svojím *claritas et splendor*, teda jasom a leskom, oslavuje sväticu poukazovaním na nadprirodzený význam jej života i skutkov.³⁸⁷

5.4 Oltár sv. Alžbety v Levoči

Vznik oltára sv. Alžbety z kostola sv. Jakuba v Levoči [66] je kladený do roku 1493. Toto datovanie sa nachádza v koloipse svätožiari sv. Štefana na ústrednej tabuli oltárneho celku.³⁸⁸ Pôvodné umiestnenie oltára však bolo v inom kostole. Gotické tabuľové maľby boli vytvorené pre hlavný oltár kostola sv. Alžbety Durínskej. Tento kostol bol postavený pri jednej z pôvodných levočských osád v polohe Pri Podkove. Na tomto území sa okolo polovice 13. storočia usadili nemeckí kolonisti a kostol zasvätili svojej obľúbenej patrónke. Táto stavba istý čas vykonávala aj funkciu kaplnky malomocných, no postupom času strácala na svojom význame. Po vysídlení dediny ostal kostol mimo mestského opevnenia nového mesta. Z bezpečnostných dôvodov bol zbúraný 7. júna 1532. Po tejto udalosti sa tabuľové maľby dostali do farského kostola sv. Jakuba, kde určitý čas tvorili oltár, no neskôr sa prestali používať.³⁸⁹

Tabule boli znovuobjavené v roku 1857 Václavom Merklasom na korvínovskom oratóriu vo farskom kostole sv. Jakuba. Podľa jeho návrhu³⁹⁰ bola pre ne v roku 1861 zhotovená neogotická oltárna architektúra. Jeho zhotovenie financoval spišský biskup Zábojský.³⁹¹ Oltár znovu reštauroval Bohuslav Slánský v roku 1937.³⁹² Naposledy bol

³⁸⁵ <http://www.arslexicon.sk/?registre&objekt=bocny-oltar-sv-alzbety>. Vyhľadane dňa 16. 12. 2013.

³⁸⁶ štvrtá scéna sa odohráva v gotickej kaplnke.

³⁸⁷ GERÁT 2003, 711.

³⁸⁸ ŽELINSKÁ 2013 — Jana ŽELINSKÁ: Maliarske triptychy spišského regiónu z konca 15. storočia. In: Fórum pro konzervátory-restaurátory: konference konzervátorů-restaurátorů. Brno 2013. 54.

³⁸⁹ ŠPALEKOVÁ 2008b, 77.

³⁹⁰ zhotovili ho miestny stolár Jozef Schmiet a jeho tovariš Valent Sirokofský. Oltár polychrómovala Merklasova dcéra Matilda. ŽELINSKÁ 2013, 54.

³⁹¹ ŠPALEKOVÁ 2008b, 77.

³⁹² VÉGH 2003d, 724.

oltár reštaurovaný Rudolfom Borošom v rokoch 2005–2007.³⁹³ Dnes je oltárny celok umiestnený v juhozápadnej, tzv. Krstnej kaplnke farského kostola sv. Jakuba v Levoči.

Oltárna architektúra je zostavená v duchu neogotiky druhej polovice 19. storočia. Oltárny celok je umiestnený na murovanej menze. Predela je bohato zdobená zlátenou rezbou štylizovaných akantových rozvilín. Stred predely je prerušený otvorom pre úschovu relikvií. V ľavej časti predely sa nachádza uhorský erb, v pravej erb mesta Levoča. Uprostred niky v predele bola umiestnená socha³⁹⁴ sv. Floriána. Socha sv. Floriána nepatrí do súboru oltárneho celku. Je mladšia a bola do niky osadená sekundárne. Na predele je umiestnené retabulum komponované výhradne z maliarskej výzdoby. Súbor gotických tabuľových malieb je ukončený nadstavcom v podobe štítu. V jeho architektonickej výstavbe je použitý motív gotického lomeného okna s kružbami, fiálami, krabami a rastlinnou ornamentikou. V osi štítu je umiestnená plastika Madony s Ježiškom, ktorá korešponduje s neogotickou výzdobou oltárnej architektúry. Reštaurátorský prieskum ukázal, že plastika Ježiška a koruna boli pôvodne vytvorené pre inú sochu Madony. Súčasná socha Madony bola upravovaná a zrejme došlo k zmene ikonografického typu plastiky. Je možné, že sa v minulosti jednalo o sochu sv. Alžbety alebo inej svätice. Pod postavou Madony sa nachádza tretí erb oltára a to biskupa Záboyského.³⁹⁵

5.4.1 Tabuľové maľby oltára sv. Alžbety v Levoči a problematika ich autorstva

Ikonografický program oltárneho triptychu je vybudovaný na osobách svätcov, ktorí svoj život zasvätili dobročinnosti, starostlivosti o chorých, chudobných, žobrákov a ktorí žili v dobrovoľnej chudobe, čiže tých, ktorí uctievali františkánske ideály. Je možné, že duchovnú starostlivosť o chudobných obyvateľov tejto oblasti mohli vykonávať samotní františkáni, čo naznačuje prítomnosť sv. Alžbety a sv. Bernardína v ikonografii triptychu. Oltár sa skladá z ústrednej tabule a dvoch bočných pohyblivých krídel.³⁹⁶

Zatvorený oltár nám predvádza na štyroch tabuliach³⁹⁷ maľby svätcov, ktorí svoj život zasvätili už vyššie spomenutým františkánskym ideálom. Sú to vľavo hore sv. Bernardín, dole sv. Hedviga [67], vpravo dole sv. Helena a nad ňou sv. Alexius.³⁹⁸ Po otvorení oltára sa nám naskytne pohľad na ústrednú tabuľu³⁹⁹ s postavami troch svätcov [68]. Stredná postava znázorňuje sv. Alžbetu Durínsku. Po jej pravej ruke stojí protomartýr Štefan a po jej ľavej ruke sa nachádza sv. Florián. Pri detailnejšom pohľade na hornú časť obrazu nám neuniknú svätožiari okolo hláv postáv s nápismi, ktoré obsahujú ich mená a údaje zo života. V nimbe sv. Štefana [69] čítame nápis spájajúci sa s dátumom vyhotovenia oltára: „*Sanctus Steffanus. vidit. c[oe]los. apertos. vidit. Et. Introivit. 1493.*“ V nimbe sv. Floriána [70] stojí: „*In. Floriano. latuit. sub. militari. clamide. xpi [Christi]. tiro. qui. patuit. domino.*“ Nimbus sv. Alžbety [71] obsahuje

³⁹³ ŽELINSKÁ 2013, 54.

³⁹⁴ v čase mojej návštevy kostola vo februári 2013 sa tam však socha nenachádzala.

³⁹⁵ ŠPALEKOVÁ 2008b, 77–78.

³⁹⁶ Ibidem, 79.

³⁹⁷ rozmery vonkajších tabuľ sú 76 x 59 cm. VÉGH 2003d, 724.

³⁹⁸ Ibidem, 724.

³⁹⁹ jej rozmery sú 160 x 133 cm. Ibidem, 724.

nápis: „*Letare. germania. claro. felix. germine. nascentis. Elizabeth. ex. regali. semine.*“⁴⁰⁰

Vnútrotná strana bočných krídel rozpráva príbehy dvoch svätcov – sv. Štefana na ľavom krídle a sv. Alžbety na pravom. Na ľavom krídle vidíme v hornej časti výjav Zajatie sv. Štefana [72] a pod ním scénu Ukameňovania sv. Štefana [73]. Na pravom krídle sa rozvíja na hornej tabuli scéna Zázrak križa a pod ním sv. Alžbeta prináša jedlo chudobným.⁴⁰¹

V spojitosti s autorstvom spomína oltár Václav Merklas⁴⁰² a zaraďuje ho do okruhu Mikuláša z Levoče. Arnold Ipolyi⁴⁰³ sa s týmto názorom stotožňuje len v prípade vonkajších tabúl. Kornél Divald⁴⁰⁴ a Vladimír Wagner⁴⁰⁵ sa pripájajú k týmto názorom. Vladimír Wagner dokonca nazýva tento oltár najkrajším od Majstra Mikuláša. István Genthon⁴⁰⁶ ako prvý uvažoval o možnosti že štýl pochádza z Norimbergu. Erich Wiese⁴⁰⁷ spája maliara s tirolským umením a Pacherovým okruhom. Anton Cyril Glatz⁴⁰⁸ sa v 80. rokoch vracia k Wieseho názoru, avšak ako jeho východisko považuje dielo Majstra z Uttenheimu.

Ani najnovšie reštaurovanie neprinieslo také poznatky či skutočnosti, ktoré by upresnili autorské zaradenie tabuľových malieb v kontexte gotického tabuľového maliarstva na Spiši. Nadalej pretrváva názorová rozdielnosť v otázke autora⁴⁰⁹ a vplyvov, ktorá bola uvedená v návrhovej dokumentácii k reštaurovaniu. Avšak bližšie štúdium malieb počas reštaurovania napomohlo zisteniu nových súvislostí, vďaka ktorým je možné konštatovať nové skutočnosti. V návrhovej dokumentácii uvedený názor, že po maliarskej stránke sú tabuľové maľby oltára sv. Alžbety rozdielne a nevyšli z ruky jedného autora je možné zamietnuť, nakoľko bolo zistené, že sú dielom jedného majstra, resp. dielne, ktorej vedúca osobnosť dala triptychu jednotný ráz. Odlišnosť v znázornení porcií a postáv hlavnej tabule a obrazov na bočných krídlach je pravdepodobne dôsledkom snahy o vyjadrenie protikladu nebeskej žiary a nevládnosti pozemského bytia a tmavé tóny vonkajších výjavov mali tvoriť kontrast so žiarivosťou výjavov na sviatocnej strane.⁴¹⁰

⁴⁰⁰ VÉGH 2003d, 724.

⁴⁰¹ SPALEKOVÁ 2008b, 78.

⁴⁰² MERKLAS 1860 — Václav MERKLAS: Die mittelalterlichen Kunstwerke der Jakobskirche in Leutshau. In: Mitteilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 5/1860, 290.

⁴⁰³ IPOLYI 1878 — Arnold IPOLYI: A beszterczebányai egyházi műemlékek története és helyreállítása. Budapest 1878. 80.

⁴⁰⁴ DIVALD 1905–1907 — Kornél DIVALD: Szepesvármegye művészeti emlékei I/ III. Budapest 1905–1907. 37. DIVALD — Kornél DIVALD: A Szepesség régi művészete. In: A Szepesség emlékkönyve. Budapest 1926. 163.

⁴⁰⁵ WAGNER 1930 — Vladimír WAGNER: Dejiny výtvarného umenia na Slovensku. Trnava 1930. 106.

⁴⁰⁶ GENTHON 1932 — István GENTHON: A régi magyar festőművészet. Vác 1932. 70–71.

⁴⁰⁷ SCHÜRER/ WIESE 1938, 99, 222–223.

⁴⁰⁸ GLATZ 1983 — Anton Cyril GLATZ: Gotické umenie v zbierkach Slovenskej národnej galérie. Bratislava 1983. 107–108.

⁴⁰⁹ uvažuje sa o Majstrovi Mikulášovi, Majstrovi Martinovi, Majstrovi tabuľ zo Spišského Podhradia atď. SPALEKOVÁ 2008b, 79.

⁴¹⁰ Ibidem, 79.

5.4.2 Osoba Alžbety Durínskej na tabuľových maľbách levočského oltára

Osobu Alžbety Durínskej spodobil maliar levočského oltára na troch tabuľových maľbách. Hneď pri prvom pohľade na oltár upúta diváka jej postava na ústrednej tabuli oltára [74]. Samotná maľba centrálnej tabule svojím charakterom a precíznym spracovaním predstavuje vrcholnú ukážku gotickej tabuľovej maľby. Alžbeta tu zaujíma miesto medzi sv. Štefanom Prvomučeníkom a sv. Floriánom. Svätica stojí spolu s menovanými svätcami na holej zemi, za ňou je zlaté pozadie. Zaujímavým prvkom, ktorý sa opakuje i na tabuliach s výjavmi zo života sv. Štefana, sú okrúhle a voľne položené kamene [75]. Tieto kamene je možné vidieť i na jednotlivých scénach spišskokapitulského oltára Korunovania Panny Márie [76], ale i na tabuľových maľbách oltára sv. Mikuláša v Spišskej Sobote a na tabuliach hlavného oltára zo Spišského Podhradia. Práve s týmito tabuľami zo Spišského Podhradia⁴¹¹ vykazujú veľmi blízku štýlovú príslušnosť. Vidíme to v typológii postáv, riešení interiéru, použití motívu okrúhlych kameňov, rovnako tvarovaných schodov atď. Majstrovi Martinovi a Spišskopodhradskému Majstrovi sa pripisuje pomerne veľký počet diel, preto je pravdepodobné, že ich dielne spolupracovali.⁴¹²

Alžbeta je odetá v tmavomodrom plášti zopnutom pri krku, pod ktorým je možné vidieť zlaté brokátové šaty a jednoduché bielosivé rukávy. Jej hlavu pokrýva čepiec so sponou nad čelom. V tvári sv. Alžbety sa zračí pokoj a pokora, jej pohľad smeruje k žobrákovi, ktorému podáva pravou rukou strapec hrozna. Žobráka namaľoval autor v drobnom merítke, nesiahá sv. Alžbete ani do polovice tela. Tým ešte vygradoval význam Alžbety a oboch svätcov. V ľavej ruke, ukrytej pod bielosivým rukávom, drží tanier s hroznom a kusom chleba.

Pre maľbu hlavnej tabule oltára je charakteristické to, že v detailoch nerešpektuje pôvodný zámer v proporciách a vykazuje tiež dielenský charakter, čiže oddelenú prácu pozlacovača, autora podkresieb a maliara. Alžbetina tvár vychádza s trojuholníkovej formy tváre s typickou modeláciou čelústí, ktorú maliar použil i na ostatných tabuliach oltára. Rovnako podobné sú formy brady, lícných kostí, či typicky modelované oči guľatého tvaru so zaguľatenými hornými viečkami. Výrazný je prechod línie obočia do koreňa nosa a modelácia úst.⁴¹³ Podobný typ tváří nachádzame i na strednej tabuli arnuttovského triptychu Tróniacej Madony so sv. Alžbetou a sv. Hedvigou, ktorého autorom je Majster Martin.⁴¹⁴

Na pravom krídle maliar znázornil na dvoch tabuliach zázrak a milosrdenstvo sv. Alžbety. Horná tabuľa zobrazuje scénu Alžbetinho zázraku s krížom [77]. Na levočskom obraze je však scéna zázraku spracovaná iným spôsobom ako to bolo na košickej a bardejovskej tabuli. Levočský výjav zázraku sa odohráva podobne ako predošlé v interiéri, presne tak ako o tom hovorí Teodorik vo svojej legende. Najvýraznejšou zmenou oproti spomínaným obrazom je zmena kompozície. Posteľ nie je kladená ako to bolo v prípade Košíc či Bardejova šikmo, ale je do scény umiestnená vodorovne. Takisto zmenu vidíme v redukcii postáv na obraze. Kým v Košiciach bolo postáv šesť,

⁴¹¹ datované do 90. rokov 15. storočia. SPALEKOVÁ 2008b, 80.

⁴¹² Ibidem, 80.

⁴¹³ hlavne sa jedná o postavu sv. Alžbety, sv. Štefana Prvomučeníka a sv. Floriána na centrálnej tabuli, a postava sv. Bernardína a sv. Hedvigy na zadnej strane krídel. Ibidem, 80.

⁴¹⁴ Ibidem, 80.

v Bardejove zas päť, v Levoči maliar počet postáv znížil len na štyri. Dôležitá je však skutočnosť vyplývajúca z posledného reštaurovania,⁴¹⁵ a to odhalenie podkresieb, na ktorých je v pozadí viditeľná piata ženská postava. Maliar teda zmenil svoj pôvodný zámer až počas samotného priebehu maliarskych prác.

Ľudovít prichádza k posteli sprava, pričom sám odhŕňa prikrývku. To, že stojí pred posteľou však nie je žiadnou novinkou. To isté miesto zaujímal Ľudovít už aj na košickom oltári. Hlavu Ľudovíta zdobí bired s ozdobnou sponou na čele. Je oblečený v zelenom plášti s hnedou kožušinou na obrube pod krkom a pri nohách. V ľavej ruke drží červenú prikrývku postele. Gesto pravej ruky a jeho pohľad smerujú k Alžbete. Kým v Košiciach i v Bardejove boli na posteli pod krucifixom ruže, tento motív sa na levočskom obraze neopakuje. Ukrižovaný leží na jednoduchej bielej plachte a dvoch vankúšoch, ktorých farby korešponujú s farbou plášťov Ľudovíta a jeho sluhu.

V zadnej časti výjavu, za posteľou, stoja 3 postavy. Na ľavej strane stojí sv. Alžbeta s rukami zopätými k modlitbe a sklonenou hlavou. Jej pohľad smeruje k posteli s Ukrižovaným. Hlavu sv. Alžbety pokrýva jednoduchý biely čepiec, okolo ktorého svieti svätožiara. Telo je zahalené do karmínových šiat s viazaním na prsiach, rukávy sú čiernej farby. Na pravej strane obrazu vidíme dve zvyšné postavy, jednu mužskú a jednu ženskú. Muž, ktorý stojí pred ženou, je zrejme Ľudovítov sluh. Je oblečený v karmínovom plášti pri krku s bielou obrubou. Na hlave má klobúk čiernej farby. Na otázku čo chce vyjadriť gestom ruky je ťažké odpovedať. Za postavou sluhu stojí mladá žena. Hlavu má ovinutú v rúsku bledoružovej farby a je oblečená vo svetlozelených šatách, ktoré však prekrýva telo muža stojaceho pred ňou. Ivan Gerát⁴¹⁶ ženu identifikoval ako Ľudovítovu matku Žofiu. Ostáva však otázkou či sa naozaj jedná o Ľudovítovu matku, nakoľko ju maliar zobrazil ako mladú ženu. Mohla by však tomu napovedať skutočnosť, že jej hlavu pokrýva rúsko s podvikou, ktoré je symbolom vdovy.

Dolný obraz obsahuje výjav Alžbetinho milosrdenstva v podobe kŕmenia hladných [78]. Tento motív sa nevyskytuje v rozprávacích cykloch košického a bardejovského oltára, no na levočskom oltári⁴¹⁷ sa vyskytuje hneď dva krát. V prvom prípade sa objavil na centrálnej tabuli, kde je Alžbeta medzi sv. Štefanom a sv. Floriánom s tanierom v ruke a žobrákom pri nohách, druhý krát tento výjav vidíme práve na obraze bočného krídla. Tento námet však nie je novinkou, vyskytuje sa v dvoch podobách na marburskom relikviári sv. Alžbety [79]. Na prvej marburskej scéne stojí Alžbeta s miskou v jednej ruke priamo v centre medzi žobrákmi a pomocou lyžice ich sýti. Na ďalšom výjave relikviára Alžbeta napája smädných, pričom sa táto scéna spája s vyjadrením pokory svätice prostredníctvom motívu umývania nôh chudobným.⁴¹⁸

Maliar umiestnil scénu do interiéru, je možné že sa odohráva v špitáli. Alžbeta s tanierom v rukách prichádza k stolu sprava. Šaty, ktoré má na sebe, sú totožné so šatami s predchádzajúceho obrazu. Za prestretým stolom sedia traja muži. Smerom k divákovi je otočený starší bradatý muž v hnedom rúchu s kapucňou na hlave. Muž v popredí vľavo má na sebe pútnickú tašku, vpravo sedí muž zobrazený z profilu, aby

⁴¹⁵ SPALEKOVÁ 2008b, 80.

⁴¹⁶ GERÁT 2009, 112.

⁴¹⁷ levočský výjav kŕmenia hladných stručne spomína Ibidem, 74–75.

⁴¹⁸ scény marburského relikviára uvádza Ibidem, 54–55.

tak lepšie vynikla jeho deformovaná tvár a zranená noha. S mužmi, o ktorých sa Alžbeta stará, sa tak mohli identifikovať rovnako žobraví mnísi, ako aj pútnici a chorí bedári.⁴¹⁹

Pre maľby bočných krídel sú typické výrazné posuny v podkresbe, ktoré svedčia o zmenách finálnej kompozície [80]. Celkový charakter maľby je triezvy, jednoduchý a mierne schematický. Oproti pôvodným podkresbám boli maľby kompozične a obsahovo mierne zjednodušené, vo výtvarnom prevedení sú si však maľby oltárneho triptychu podobné, napríklad v spomínaných trojuholníkových formách tváre a modelovaní očí, brady a úst. Maliar dokonca použil analógiu typu tváre sv. Hedvigy na zadnej strane oltárneho krídla aj na ženskej postave v pozadí výjavu zázraku s krížom a v prípade postavy sv. Alžbety na scéne kde kŕmi hladných. Zaujímavým je fakt, že rovnaká typológia tváre sa objavuje i na tabuli Klaňanie troch kráľov vo Východoslovenskom múzeu v Košiciach, kde je použitá v prípade postavy Panny Márie.⁴²⁰

⁴¹⁹ GERÁT 2009, 74.

⁴²⁰ SPALEKOVÁ 2008b, 80.

6. Oltárne obrazy s postavami arpádovských dynastických svätcov

Okrem naratívnych oltárnych cyklov zo života sv. Alžbety a mužskej vetvy arpádovských dynastických svätcov sa v rozmedzí druhej polovice 15. a prvej polovice 16. storočia objavujú na východnom Slovensku i samostatné obrazy na oltároch so zobrazením ich osobnosti. Ich počet je vyšší ako počet dochovaných oltárnych cyklov. V rámci východného Slovenska nachádzame najväčší počet týchto obrazov v regióne Spiša. Dôležité miesto zastáva samotná Spišská kapitula, kde v katedrále sv. Martina nachádzame hneď niekoľko skutočne zaujímavých prípadov zobrazenia arpádovských dynastických svätých. Bohužiaľ, existujú i prípady oltárov, ktoré dnes už nie sú v slovenských zbierkach, a ktoré v dnešných časoch patria do maďarských zbierok,⁴²¹ hlavne do zbierok Maďarskej národnej galérie v Budapešti.

6.1 Tabuľa z oltára sv. Ondreja v Bardejove

Prvým príkladom zo spomínanej skupiny obrazov je tabuľa so sv. Alžbetou a sv. Agnesou Rímskou na oltári sv. Ondreja v Bardejove [81]. Oltár sv. Ondreja z kostola sv. Egídia v Bardejove patrí k najstarším oltárom v kostole. Jeho vznik je možné datovať rokmi 1440–1460. S istotou oltár existoval už v roku 1482, kedy sa začalo s výstavbou kaplnky sv. Ondreja. Po jej dokončení bol umiestnený na východnú stenu kaplnky, kde stojí dodnes. Výzdoba oltára pozostáva výhradne z maľovaných tabúl. Oltár obsahuje 26 obrazov s rôznymi biblickými výjavmi a hagiografickými motívmi. Vďaka tomuto nezvyčajne vysokému počtu zobrazených svätcov a svätíc sa niekedy označuje aj ako Oltár Všetkých svätých. Autorom výzdoby oltára je anonymný maliar činný okolo polovice 15. storočia, ktorý čerpal z mnohých zdrojov, hlavne však z Norimbergu. Medzi jeho diela však nepatria dva prostredné štíty z oltárneho nadstavca, pretože tie sú prácou Matejovského majstra, o ktorom bola reč už v predchádzajúcich kapitolách.⁴²²

Oltár bol opravovaný v roku 1890 dielňou Mórica Hölzela. Toto reštaurovanie zabezpečilo vyčistenie obrazov, boli vymenené spráchnivené časti rámov a všetky rámy boli pozlátané. V roku 1930 oltár reštauroval František Ženíšek. V roku 1937 bol oltár vystavovaný v Prahe na výstave Staré umění na Slovensku.⁴²³

Tabuľa,⁴²⁴ ktorá je záujmom tejto práce, je umiestnená na vnútornej strane oltárnej archy. Maliar na tabuľu umiestnil dve svätice. Vpravo stojí sv. Agnesa Rímska a vľavo sv. Alžbeta Uhorská [82]. Podľa dejiska scény môžeme predpokladať, že maliar umiestnil svätice do hradnej záhrady, nakoľko ich vidíme stáť pred múrikom a zem pod ich nohami je dekorovaná rastlinnou výzdobou. Pozadie je tvorené hladkým zlatením.

Postava sv. Alžbety stvárňuje sväticino typické zobrazenie pre samostatné oltárne obrazy predstavujúce jej osobnosť. Maliarove riešenie ikonografie obrazu v tomto prípade nebolo žiadnou novinkou. Alžbeta na obraze vykonáva milosrdenstvo v podobe kŕmenia chorého. Je zobrazená ako vdova, o čom svedčí jej pokrývka hlavy v podobe

⁴²¹ problematike rozdelenia umeleckého pamiatkového fondu bývalej rakúsko-uhorskej monarchie sa venuje CIULISOVÁ 2011 — Ingrid CIULISOVÁ: Dejepis umenia na Slovensku: vybrané kapitoly. Bratislava 2011. 93–136.

⁴²² BOŽOVÁ/ DROBNIAK/ GUTEK 1998, 89–90.

⁴²³ Ibidem, 90.

⁴²⁴ rozmery tabule sú 48, 5 x 34, 5 cm. RADOCSAY 1955, 264.

rúška s podvikou. To pokrýva kráľovská koruna, ktorá odkazuje na Alžbetin urodzený pôvod. Jej telo je zahalené červeným plášťom, spod ktorého je v prednej časti vidieť bohaté brokátové rúcho. V pravej ruke drží tanier, z ktorého ľavou rukou podáva jedlo chorému, bez použitia lyžice. Nemocného zobrazil maliar z profilu, ako kľáči pred sv. Alžbetou, pričom je dobre vidieť jeho obe chýbajúce nohy, čo ešte stupňuje Alžbetino milosrdenstvo.

6.2 Tabule z katedrály sv. Martina v Spišskej Kapitule

Spišská kapitula spolu s katedrálou sv. Martina tvoria významnú zastávku v problematike arpádovských dynastických svätých a ich podoby v tabuľovej maľbe na východnom Slovensku. Vznik Spišskej kapituly siaha do 12. storočia. V staršej literatúre bol so vznikom spišského prepoštvá spojený rok 1198. So stavbou dnešnej katedrály sa začalo v roku 1245.⁴²⁵ Pápež Pius II. potvrdil v roku 1458 spišským prepoštom zvrchované právomoci vo vzťahu k ostrihomskému arcibiskupstvu a jeho nástupca Sixtus IV. povolil v roku 1472 používať biskupské insígnie. A práve táto udalosť sa stala rozhodujúcim impulzom na dokončenie dlhšie pripravovanej neskorogotickej prestavby tamojšieho kolegiálneho chrámu. Táto prestavba úzko súvisela aj so vznikom oltárov, ktorými sa v nasledujúcich kapitolách budeme zaoberať. Spomedzi oltárov uvedených v konsekračnej listine z roku 1478 vieme mnohé stotožniť s dodnes existujúcimi, ale na jej základe ich nemožno datovať.⁴²⁶

6.2.1 Tabuľa z oltára sv. Martina

Oltár sv. Martina [83] je hlavným oltárom rovnomenného katedrálneho kostola. Jeho vznik je staršou literatúrou⁴²⁷ kladený do obdobia rokov 1470–1478. Je však možné datovať oltár i do 90. rokov 15. storočia, nakoľko štýl malieb zodpovedá práve maľbám tohto obdobia. Zasvätenie sv. Martinovi iste nie je náhodné, nakoľko sv. Martin bol jedným z patrónov Uhorska, ktorého si vyvolili samotní Arpádovci.

Pri obnove svätyne v rokoch 1888–1889 odstránili barokový hlavný oltár z roku 1680 a nahradili ho neogotickým, do ktorého podľa nápisu na pamätnej tabuli nad dverami do sakristie použili obrazy a tri sochy zo starého oltára. Neogotickú architektúru zhotovil budapeštiansky stolár Karol Ruprich.⁴²⁸ Literatúra⁴²⁹ ďalej uvádza, že bol reštaurovaný Jozefom Hanulom, ale neuvádza rok, v ktorom sa k tomuto reštaurovaniu pristúpilo.

Dnes neogotický oltár pozostáva z oltárnej skrine so sochami sv. Martina, sv. Mikuláša, Madony s Ježiškom a dvoch bočných pohyblivých krídel. Zatvorený oltár poskytuje veriacim pohľad na 8 pašiových scén. Za výzdobou zatvoreného oltára však nezaostávajú vnútorné tabule krídel. V hornej časti vľavo vidíme zobrazených troch arpádovských svätých sv. Ladislava, sv. Imricha a sv. Štefana. Pod nimi sú zobrazené tri sväti-

⁴²⁵ PUŠKÁROVÁ/ PUŠKÁR 1981 — Blanka PUŠKÁROVÁ/ Imrich PUŠKÁR: Spišská Kapitula: pamiatková rezervácia. Bratislava 1981, 28.

⁴²⁶ VÉGH 2003a, 364.

⁴²⁷ SCHÜRER/ WIESE 1938, 223., RADOCSAY 1955, 437., PUŠKÁROVÁ/ PUŠKÁR 1981, 63., CIDLINSKÁ 1989, 77.

⁴²⁸ CIDLINSKÁ 1989, 77.

⁴²⁹ RADOCSAY 1955, 437., CIDLINSKÁ 1989, 77.

ce, a to sv. Apolónia, sv. Margita a sv. Dorota.⁴³⁰ Na protiľahlom krídle je tabuľa, na ktorej anonymný maliar zobrazil ďalších troch svätých kráľov, tentoraz sv. Osvalda, biskupa sv. Ľudovíta z Toulouse a sv. Ľudovíta. Pod touto tabuľou sú znovu vyobrazené svätice – sv. Katarína, sv. Barbora a sv. Uršula.⁴³¹

Autor oltára nie je známy, avšak zrejme nadviazal na multscherovský okruh. Anton Cyril Glatz⁴³² dokonca rozoznal na oltári dvoch hlavných maliarov. Maliarovi „A“ pripísal tabule Krista na Olivovej hore, Krista pred Pilátom, Nesenie kríža, Ukrižovanie, Kladenie do hrobu a tabule so sväticami. Ostatné oltárne tabule, a hlavne pre túto prácu najdôležitejšie tabule s postavami troch uhorských kráľov, sú prácou Majstra „B“. Podľa názoru Martina Šugára maliar poznal diela švábskych majstrov. Paralely môžeme nájsť už v traktovaní drapérie či samotnej postavy, alebo na detailoch, ako sú tvarovanie vlasov, fyziognómia tváří, tvary rúk a prstov či ozdoby na odevoch. V našom prostredí je dielo tohto majstra bez odozvy a jeho východisko nie je možné doložiť ani v staršej spišskej tvorbe. Preto existuje možnosť, že sa v prípade tohto oltára jedná o dielo cudzieho umelca, ktoré mohlo vzniknúť v Spišskej Kapitule, alebo sem mohlo byť importované.⁴³³

Tabuľa⁴³⁴ so sv. Ladislavom, sv. Imrichom a sv. Štefanom [84] patrí k typickým ukázkam tzv. troch svätých kráľov. Je umiestnená na ľavom pohyblivom oltárnom krídle, teda na heraldicky dôležitejšej strane. Nápadný uhorský štátno-dynastický akcent tejto ikonografickej zostavy je rozšírený o tradíciu západoeurópskeho vladárstva na pravej strane. Francúzski svätí [85] tu totiž potvrdzujú právnu legitimitu uhorských kráľov, pretože ju pripomínajú ako dedičov neapolských Anjouovcov a oslavujú ako zbožných a múdrych vládcov. Tematika panovníkov nie je v Spišskej Kapitule žiadnou novinkou, nakoľko sa tu nachádza nástenná maľba z roku 1317 so scénou Korunovania Karola Róberta z Anjou za uhorského kráľa, nad ktorým drží korunu ostrihomský arcibiskup a za samotným kráľom kľáči zrejme kastelán Spišského hradu.⁴³⁵ Takisto je treba spomenúť, že zobrazenie arpádovských svätých nie je jedinou ukázkou svätých kráľov v katedrále sv. Martina. Svoje miesto si našli aj na troch ďalších oltároch, a to na oltári Kľánania troch kráľov, Smrti Panny Márie, na oltári Korunovania Panny Márie a na tabuľovom obraze⁴³⁶ s postavou sv. Štefana.

Pred zlatým pozadím stojí trojica svätcov, ktorí sú zobrazení vedľa seba, každý so svojimi atribútmi a s uhorskými erbmi pri nohách. Napravo sa nachádza sv. Štefan, tradične zobrazený ako starší muž, odetý v bohato zdobenom brnení, cez ktoré má prehodенý nádherne dekorovaný plášť. V ľavej ruke drží kráľovské jablko a v pravej žezlo. Na hlave má, prirodzene, kráľovskú korunu. Vedľa neho stojí jeho syn, mladý kráľovič Imrich, ktorý drží v rukách ľaliu a meč. Jeho dlhé vlasy sú previazané zlatou čelenkou so šperkom nad čelom. Oblečený má červený plášť so zlatými dekoráciami. Okolo jeho krku vidíme zlatý náhrdelník s kruhovým medailónom. Chronologicky vedľa neho stojí

⁴³⁰ Libuše Cidlinská ju mylne považovala za sv. Alžbetu. CIDLINSKÁ 1989, 77.

⁴³¹ Ibidem, 77.

⁴³² GLATZ 1975, 39.

⁴³³ <http://www.arslexicon.sk/?registre&objekt=hlavny-oltar-sv-martina-1>. Vyhľadane dňa 23. 1. 2014.

⁴³⁴ rozmery tabule sú 138 x 163 cm. CIDLINSKÁ 1989, 77.

⁴³⁵ FAJT 2003a, 401–402.

⁴³⁶ obraz je dnes umiestnený nad vchodom do sakristie.

v zelenom plášti sv. Ladislav s ríšskym jablkom a sekerou v ruke. Je zobrazený ako rytier v zbroji s kráľovskou korunou na hlave.

Na záver je nutné sa zamyslieť nad osobou objednávateľa tohto oltára. Blanka Puškárová a Imrich Puškár⁴³⁷ uvádzajú, že objednávateľom oltára bol pravdepodobne vzdelaný prepošť Gašpar Back, hoci sú známe správy, že pomerne značnými finančnými čiastkami obdaroval katedrálu i prepošť Ján Stock. Hradili sa z nich výdavky na stavbu a zrejme i vybavenie samotného chrámu. Je však dôležitý fakt, že uhorský kráľ prostredníctvom ostrihomského arcibiskupa menoval spišských prepošov. Tí zastávali vysoké funkcie pri kráľovskom dvore.⁴³⁸

Vyššie vyslovené informácie nasvedčujú, že objednávateľom mohol byť kráľ, k čomu prispievajú i ďalšie skutočnosti. Zvýšená fundátorská aktivita Mateja Korvína v 70. rokoch 15. storočia súvisela s jeho snahou čo najlepšie doložiť všetkými možnými prostriedkami oprávnenosť vlastných mocenských nárokov. Okázalým prihlásením sa k tradícii európskych panovníckych domov nahrádzal potom chýbajúci rodokmeň. Toto tvrdenie podporuje i postava sv. Osvalda, ktorý je po uhorských svätcoch na najčestnejšej pozícii. Osvald nesie na ruke čierneho havrana. Vysvetlenie tejto ikonografickej zvláštnosti nachádzame práve v osobe Mateja Korvína. Taliansky kronikári, ktorí mali preukázať jeho vznešený pôvod, došli vo svojich konštrukciách k rodovému znaku Huňadyovcov, ktorým bol havran s prsteňom. Z latinského názvu havrana, *corvus*, vznikol jeho prívlastok, ktorý zároveň odkazoval na starý rímsky rod *Corvini*. Oltár sv. Martina mal teda oslavovať kráľovský majestát.⁴³⁹ Zasvätenie sv. Martinovi, jednému z patrónov Uhorska, či tabule s tematikou arpádovských a francúzskych svätých kráľov potvrdzujú štátno-dynastický akcent a zároveň tým poukazujú i na osobu objednávateľa.⁴⁴⁰

6.2.2 Tabule oltára Smrti Panny Márie

Vznik oltára Smrti Panny Márie [86] kladie väčšina odbornej literatúry do rokov 1470–1478. Toto datovanie sa totiž spája i so zmieňovanou vysviackou kostola a konsekráčnou listinou z roku 1478, kde už je oltár spomínaný. Z ikonografických dôvodov je však nutné toto datovanie zamietnuť. Na oltárnych tabuliach bočných krídel totiž vidíme postavu Jána Almužníka s tromi arpádovskými svätcami. Táto zostava však bola možná až po roku 1489. V tom roku sa totiž relikvia svätca dostala do Budína, a tým pádom aj maľba mohla vzniknúť až po tomto roku.⁴⁴¹

Tak ako aj ostatné spišsko-kapitulské oltáre, prešiel aj oltár Smrti Panny Márie neogotickou úpravou. Z druhej polovice 19. storočia pochádzajú predela, štít a sochy sv. Petra a sv. Pavla na vonkajších stranách štítu.⁴⁴² Oltár je umiestnený v čele južnej lodi pri triumfálnom oblúku. Pôvodná neskorogotická oltárna skriňa nesie reliéf Smrti Panny Márie s postavami apoštolov. V hornej časti je za ornamentálnym baldachýnom reliéf Boha Otca s Pannou Máriou na rukách a po stranách sú plastiky dvoch vznášajúcich sa

⁴³⁷ PUŠKÁROVÁ/PUŠKÁR 1981, 64.

⁴³⁸ FAJT 2003a, 402.

⁴³⁹ Ibidem, 402.

⁴⁴⁰ nesmieme zabúdať, že objednávateľom oltára sv. Alžbety v Košiciach bol zrejme takisto kráľ Matej Korvín a zasvätenie sv. Alžbete súvisí zároveň s osobou jeho matky Alžbety. SUCKALE 2003, 364.

⁴⁴¹ VÉGH 2003b, 384–385.

⁴⁴² CIDLINSKÁ 1989, 77–78.

anjelov. Na zatvorených pohyblivých krídlach sú na neutrálnom pozadí znázornení štyria svätci, ktorými sú sv. Juraj, sv. Krištof, sv. Barbora a sv. Alžbeta Durínska. Na pevnej strane oltárnych krídel sú sv. Blažej, sv. Vojtech a výjavy Navštívenia a Zvestovania s pohľadom do jednoduchého interiéru.⁴⁴³ Na otvorenom oltári vidíme štyri tabuľové maľby s postavami na zlatenom brokátovom pozadí. Znázorňujú osoby sv. Štefana, sv. Ladislava, sv. Imricha a sv. Jána Almužníka. Oltár reštaurovala Mária Spoločníková v rokoch 1973–1974. Práce však boli prerušené a v odbornej literatúre sa nenachádzajú zmienky o ich opätovnom začatí a pokračovaní.⁴⁴⁴

Tabuľa s postavou sv. Alžbety [87] umiestnená na vonkajšej strane krídel je tak ako i ostatné zobrazená na neutrálnom pozadí. Je oblečená v jednoduchých šatách červenej farby, ktoré pokrýva biely plášť so zlatým lemom. Na hlave má biele rúško s podvikou. V rukách drží džbán na vodu a tanier plný jedla. Tento krát sa pri jej nohách nevyskytuje žobrák, ktorého by nakŕmila. Je zobrazená v dôstojnom postoji a sama, ako i ostatní svätci tejto strany oltárnych krídel.

Vzhľad tabuľ vnútorných krídel sa však podstatne odlišuje od výzdoby zatvoreného oltára. Prevláda tu zlatenie na pozadí s naturalistickým dekórom, čím pôsobí táto strana krídel slávnostnejšie. Okrem toho je každá postava umiestnená pod plastickým vyrezávaným baldachýnom a stojí na zemi posiatej rastlinami. V hornej časti ľavého pohyblivého krídla je umiestnená postava kráľa, sv. Štefana [88]. Kráľ Štefan je tu zobrazený, tak ako je tomu obvykle, ako starší muž, s kráľovskou korunou na hlave. Vo svojich rukách drží jablko a žezlo, ktoré symbolizovali jeho kráľovskú moc. Celá postava sv. Štefana je zahalená do červeného plášťa s hnedou kožuštinovou obrubou.

Pod tabuľou so sv. Štefanom je umiestnená tabuľová maľba, tentoraz so sv. Ladislavom [89]. Ten je tradične zobrazený ako rytier v zbroji, čomu zodpovedá i spišskokapitulský obraz. Sv. Ladislav je tu zobrazený ako hrdý rytier v čiernom brnení a červenom rozvratom plášti. Jeho hlavu pokrýva kráľovská koruna, ktorá tak odkazuje na jeho kráľovský pôvod a moc. V rukách nesie jeho atribúty, halapartňu a štít, na ktorom je vyobrazený dvojkriž, znak Uhorska.

Horná tabuľa pravého krídla predstavuje postavu sv. Imricha [90], pod ktorým stojí postava sv. Jána Almužníka. Tak ako predošlé, i postava sv. Imricha je namaľovaná na zlatom pozadí s naturalistickým dekórom pod vyrezávaným baldachýnom a rastlinami pokrytej zemi. Maliar zobrazil Imricha ako mladého muža, v zelenom plášti s bielou kožuštinovou obrubou, pričom pod krkom je možné vidieť i červený spodný odev. V rukách drží ľaliu na znak svojho panictva a meč odkazujúci na slovo Božie.

Zdá sa, že vonkajšie i vnútorné tabule sú dielom jedného majstra. Všetky postavy vykazujú podobnosti v jemnej modelácii rúk, v typoch tvárí a pomerne veľkých očiach s výraznými hornými a dolnými viečkami. Takisto drapéria na postavách je v záhyboch lámaná rovnakým spôsobom.

O objednávateľovi oltára nie sú známe žiadne správy. Problematikou možného objednávateľa sa bude zaoberať nasledujúca kapitola.

⁴⁴³ PUŠKÁROVÁ/PUŠKÁR 1981, 125.

⁴⁴⁴ CIDLINSKÁ 1989, 78.

6.2.3 Tabule z oltára Klaňania Troch kráľov

Oltár Klaňania troch kráľov [91] vznikol podobne ako dva predošlé približne okolo roku 1490, hoci je spomínaný už v súvislosti s vysvätením kostola v roku 1478. Vieme, že oltár bol reštaurovaný v rokoch 1639⁴⁴⁵ a 1888–1889.⁴⁴⁶ Oltár je umiestnený na východnej stene severnej lodi. Centrom oltárnej skrine je vysoký reliéf Klaňania troch kráľov. Na bočných pohyblivých krídlach sú maľby svätcov⁴⁴⁷ stojacich na zemi s jednoduchou vegetáciou, pričom pozadie tvorí zlátene s brokátovou výzdobou. Dôležitejšia pre túto prácu je však v tomto prípade pôstna strana oltárnych krídel, ktorú tvoria tabuľové maľby⁴⁴⁸ so svätými,⁴⁴⁹ pričom pozadie tvorí hviezdna obloha [92]. Oltár sa vyznačuje i zachovanou pôvodnou gotickou predelou s maľbou Bolestného Krista s dvoma anjelmi, na okrajoch s polopostavami Panny Márie a Jána Evanjelistu. V neogotickom nadstavci je skupina Kalvárie.⁴⁵⁰ Hlavnou charakteristikou malieb je grafické podanie a nizozemský štýl. Majstrov pôsobiacich v Spišskej kapitule môžeme označiť za skutočne moderných.⁴⁵¹

Podľa názoru Libuše Cidlinskej sú na tabuľových maľbách zatvoreného oltára maľby troch arpádovských svätcov. Podľa môjho názoru však toto tvrdenie nie je tak celkom správne. Libuše Cidlinská totiž pripísala postavu ľavej hornej tabule [93] pravého krídla osobe sv. Štefana. Spomínaná autorka zrejme nadviazala na výsledky bádania Ericha Wieseho a Oskara Schürera,⁴⁵² ktorí rovnako považujú postavu na tabuli za sv. Štefana. Oproti tomu Blanka Puškárová a Imrich Puškár pokladajú postavu svätca za sv. Bernarda. Podľa môjho názoru však ani jedno zo spomínaných určení nie je správne. Postava sa totiž vyznačuje biskupskými insígniami ako je napríklad mitra a barla. Všimnime si taktiež, že maliar na všetkých obrazoch hornej rady zobrazil biskupov, čím by sv. Štefan do tohto zoskupenia nezapadal.

Dolný sled tabuľových obrazov ukazuje postavy štyroch svätcov. Dva prostredné predstavujú osoby sv. Ladislava a sv. Imricha. Ich spoločné zobrazenie je síce menej časté, avšak atribúty v Ladislavových rukách, halapartňa a jablko, svedčia jasne v jeho prospech. Neznámy maliar zobrazil sv. Ladislava ako staršieho mocného muža s bradou [94]. Na jeho hlave spočíva kráľovská koruna a v ľavej ruke vladárske jablko, ktoré mali symbolizovať jeho vládu. Pravou rukou drží jeho typický atribút, halapartňu. Telo sv. Ladislava je odeté do zlatého plášťa, pod ktorým je možné vidieť jednoduchý sivý šat. Pod zvrchným odevom mal zrejme rytierske brnenie, čo je možné vidieť na nohách, hoci v tejto časti je maľba silne poškodená.

Maliar pôvodne umiestnil postavu sv. Ladislava, tak ako i ostatné postavy na tabuliach zatvoreného oltára, na jednoduché zlaté pozadie. To je možné pozorovať na odkrytých častiach niektorých tabúľ, ako napríklad hneď vedľajšej tabuli so sv. Jánom Almužníkom [95]. Modré pozadie s hviezdikami je zrejme mladšieho dáta, avšak bližšie

⁴⁴⁵ tento dátum je známy z nápisu pod štítom. CIDLINSKÁ 1989, 78.

⁴⁴⁶ PUŠKÁROVÁ/PUŠKÁR 1981, 130.

⁴⁴⁷ sv. Salvátor, sv. Ján Krstiteľ, sv. Peter a sv. Pavol. Ibidem, 130.

⁴⁴⁸ rozmery tabuľových malieb sú 82 x 71 cm. CIDLINSKÁ 1989, 78.

⁴⁴⁹ sv. Martin, sv. Ján Almužník, sv. Mikuláš, sv. Ladislav, sv. Anton, sv. Imrich, neznámy svätec a sv. Bernardín. Ibidem, 78.

⁴⁵⁰ PUŠKÁROVÁ/PUŠKÁR 1981, 130.

⁴⁵¹ VÉGH 2003b, 385.

⁴⁵² SCHÜRER/WIESE 1938, 224.

informácie ani reštaurátorské záznamy mi nie sú známe. Zem, na ktorej postavy stoja, spodobuje jednoducho. Na niektorých obrazoch je možné vidieť pokus o znázornenie krajiny či kameňov, avšak ostatné prírodné motívy vynecháva.

Anonymný majster veľmi zaujímavo zobrazil postavu sv. Imricha [96]. Imrich stojí ako mladý kráľovič, s pohľadom upreným na diváka, podobne ako je to u ostatných zobrazených svätcov. Na hlave má bohato zdobenú čiapku červenej farby, s bielym kožušinovým lemom po obvode. Totožnej farby je i plášť s bielou kožuštinovou obrubou. Pod plášťom je oblečený v bledozelenom odeve, spod ktorého je vidieť topánky červenej farby. V ľavej ruke drží atribút svojej čistoty, ľaliu. Netypickým predmetom v jeho pravej ruke je kniha. Kniha mohla v tomto prípade zrejme odkazovať na jeho vysoké vzdelanie nadobudnuté pod vedením sv. Gerarda, alebo by dokonca mohla byť upomienkou na Knihu mravných ponaučení sv. Štefana. Možné je, že postava sv. Imricha sa vzťahuje na osobu Imricha Zápoľského.⁴⁵³ Možnému vzťahu týchto osôb budú venované nasledujúce riadky.

O objednávatel'ovi oltárov Smrti Panny Márie a Klaňania troch kráľov nie sú známe žiadne správy. Vieme, že Imrich Zápoľský sa stal pánom Spiša roku 1465. V tom čase prebiehala prestavba dnešnej katedrály a zároveň sa rozširovala svätyňa. Toto rozširovanie prevádzala dielňa, ktorá poznala košickú architektúru, a ktorá neskôr pracovala pre Zápoľských. Okrem toho je nám známa možnosť, že v tomto prostredí bola založená rezbárska dielňa, ktorá pracovala na reliéfe Smrti Panny Márie a Klaňania troch kráľov. Ďalšou dôležitou informáciou je tvrdenie Blanky Puškárovej a Imricha Puškára, podľa ktorých je oltár Korunovania Panny Márie objednávkou rodiny Zápoľských,⁴⁵⁴ čo by svedčilo pre možnosť, že oltár Smrti Panny Márie a Klaňania Troch kráľov mohla objednať tá istá rodina.

Vybudovanie pohrebnej kaplnky Zápoľských je dôležitou kapitolou v dejinách katedrály sv. Martina. S prestavbami kostola súviselo i jeho nové vybavenie. Prvá pohrebna kaplnka bola vybudovaná v Spišskom Štvrtku.⁴⁵⁵ Je možné, že v nej bola pochovaná prvá manželka Štefana Zápoľského. Smrť Imricha dala Štefanovi podnet na stavbu nového rodového pohrebiska.⁴⁵⁶ Druhá pohrebna kaplnka teda začala vznikáť v Spišskej kapitule na mieste kaplnky Božieho Tela. Základný kameň pre novú kaplnku bol položený 23. apríla 1488, čiže rok po smrti Štefanovho brata Imricha Zápoľského. Dokončená bola s určitosťou najneskôr na konci 90. rokov, pretože Štefan bol v nej pochovaný už koncom roku 1499. O tom, že kaplnka bola v tom čase už dokončená, sa dozvedáme z jeho testamentu spísaného 1. septembra 1499 v Pape.⁴⁵⁷

V prospech donácie Zápoľskovcov by mohol svedčiť aj fakt, že sv. Štefan a sv. Imrich boli patrónmi bratov Zápoľských.⁴⁵⁸ Tým pádom by prichádzala do úvahy možnosť, že traja arpádovskí svätci z oltára Smrti Panny Márie by mohli odkazovať na pre-

⁴⁵³ Imrich Zápoľský patril v 15. storočí medzi tenkú vrstvu uhorskej šľachty, ktorá mala vyššie vzdelanie. CHALUPECKÝ 2005b — Ivan CHALUPECKÝ: Zápoľskí a Spiš do roku 1523. In: CHALUPECKÝ 2005a, 38.

⁴⁵⁴ PUŠKÁROVÁ/PUŠKÁR 1981, 55. Zároveň to potvrdzuje i FAJT 2003a, 407.

⁴⁵⁵ V literatúre však vznikli dohady či sa nejedná o fundáciu Turzovcov, avšak nie sú k tomu doložené silnejšie argumenty. Ak by sa teda jednalo o fundáciu Zápoľských, bol by jej vykonávateľom Imrich. FAJT 2003a, 405.

⁴⁵⁶ Ibidem, 407.

⁴⁵⁷ CHALUPECKÝ 2005b, 49.

⁴⁵⁸ FAJT 2003a, 408.

pojenie medzi členmi arpádovského rodu a príslušníkmi rodu Zápoľských. A tak by mohol sv. Štefan upomínať na osobu Štefana Zápoľského, sv. Imrich na jeho súrodenca Imricha a sv. Ladislav na ich otca, Ladislava Zápoľského. Zdôraznenie tradičných uhorských patrónov malo zároveň stelesňovať mocenské ambície rodu Zápoľských. Je známe, že im nemohla byť cudzia ani osoba Alžbety Durínskej, ktorá je zobrazená na ztvorenom oltári Smrti Panny Márie. Po roku 1465 totiž dostal Imrich Zápoľský od Mateja Korvína Spišský hrad, ktorý prestaval a vybudoval novú gotickú kaplnku⁴⁵⁹ zasvätenú práve Alžbete Durínskej.

Vyššie menovanými skutočnosťami by prichádzala do úvahy možnosť, že objednávatelmi oltárov mohli byť vskutku Zápoľskovci, čo by objasnilo i menej bežné spojenie sv. Imricha a sv. Ladislava na oltári Kľaňania troch kráľov. Dôvodom objednávky oltára mohla byť smrť Imricha Zápoľského roku 1487. Je možné, že na jej popud dal jeho brat Štefan zhotoviť na pamiatku zosnulého Imricha a ich otca Ladislava nový oltár, pričom do jeho ikonografie boli zahrnutí práve títo dvaja arpádovskí svätci ako odkazy na ich pamiatku. Problematika možných objednávatel'ov spišsko-kapitulských oltárov je veľmi zložitá, avšak zaujímavá a určite by si zaslúžila v umelecko-historickej literatúre a bádani väčšiu pozornosť. Katedrála sv. Martina v Spišskej Kapitule počtom zachovaných malieb s postavami arpádovských dynastických svätcov na jednotlivých oltároch len potvrdzuje ich význam vo vtedajšom Uhorsku.

6.3 Tabule s postavami arpádovských dynastických svätcov z oltárov vyhotovených Majstrom Martinom

Nasledujúca kapitola je venovaná dielam s tematikou arpádovských dynastických svätcov, ktorých nachádzame zobrazených na tabuľových maľbách prisúdených Majstrovi Martinovi. Predpokladá sa, že tento majster vyšiel z dielne Majstra Jána. V tejto dielni bol zrejme školený a Majstrovou tvorbou bol i značne ovplyvnený. V tejto dielni sa vyučil asi v 70. rokoch 15. storočia a v 80. rokoch už začínal tvoriť samostatne. Dôkazom školenia v spomínanej dielni sú mnohé príbuznosti a detaily, ako sú podobnosti v štýle prevedenia vlasov, typika ženských tvárí či užívanie obdobnej kompozičnej a ikonografickej náplne malieb.⁴⁶⁰

O Majstrovi Martinovi existuje množstvo štúdií a rovnako mnoho názorov ohľadom autorského prisúdenia jednotlivých diel. Kým maďarskí historici umenia chápali jeho dielo vo všeobecnosti skôr úzko, Alfred Stange, Erich Wiese a značná časť slovenských bádateľov považovali mnohé obrazy za jeho vlastnoručnú prácu. Anton Cyril Glatz sa pokúsil o veľmi precízne rozdelenie diel Majstra Martina, jeho spolupracovníkov či z neho vychádzajúcich vplyvov.⁴⁶¹ Spomínaný autor zaradil medzi jeho diela Tabuľu z Jánoviec, vnútorné tabule arnutovského oltára Panny Márie, tabuľu zo Spišskej Novej Vsi, oltár sv. Mikuláša z Veľkej Lomnice, oltár sv. Mikuláša v Mlynice a oltár sv. Kataríny zo Spišského Štvrtka (dnes v Turanoch) a ďalšie, zaradené medzi práce jeho a jeho dielne.⁴⁶²

⁴⁵⁹ CHALUPECKÝ 2005b, 41.

⁴⁶⁰ GLATZ 1975, 35.

⁴⁶¹ VÉGH 2003b, 388.

⁴⁶² GLATZ 1975, 35–37.

6.3.1 Triptych Panny Márie v Arnutovciach

Oltár Panny Márie pochádza z kostola sv. Heleny v Arnutovciach. Anton Cyril Glatz⁴⁶³ kládol vznik oltára do konca 80. rokov 15. storočia, Libuše Cidlinská⁴⁶⁴ udáva rok 1485, no podľa novej literatúry⁴⁶⁵ vznikol oltár v 90. rokoch 15. storočia. Libuše Cidlinská zrejme vychádzala z názoru Ericha Wieseho,⁴⁶⁶ ktorý upozornil na fakt, že v roku 1486⁴⁶⁷ boli Štefan Zápoľský a Hedviga Tešínska zosobášení, čo môže súvisieť so zobrazením sv. Hedvigy a sv. Alžbety na oltári. Keď však uvážime, že zobrazovanie týchto svätíc nebolo v prostredí tabuľovej maľby žiadnou novinkou, je veľmi prekvapujúce, že viacerí bádatelia považovali tento dátum určujúci v spojitosti so vznikom oltára.⁴⁶⁸

Ústredná tabuľa⁴⁶⁹ oltárneho triptychu nesie námet tróniacej Madony s Ježiškom medzi sv. Alžbetou a sv. Hedvigou [97]. Na otvorených krídlach⁴⁷⁰ vidíme štyroch svätých. Na ľavom krídle je zobrazený sv. Rochus a sv. Agnesa, na pravom sv. Šebastián a pod ním sv. Lucia. Zatvorené krídla nesú tabuľové obrazy [98] s postavami sv. Martina, sv. Štefana, sv. Vojtecha a sv. Imricha. Zadná strana oltára teda silne prízvukuje uhorskú tematiku. Oltár reštaurovali v rokoch 1966–1967 Eva Kaiserová a Ľudovít Pišár.⁴⁷¹ V dnešných časoch je oltárny triptych bez predely.

Ako bolo spomenuté už vyššie, centrálna tabuľa predstavuje Pannu Máriu sediacu na kamennom tróne. Celý námet strednej tabule sa odohráva na zlátenom pozadí s brokátovým vzorom. Po jej pravej ruke stojí sv. Hedviga nesúca vojvodský klobúk s modelom kostola. Postava stojaca po jej ľavej ruke patrí sv. Alžbete Durínskej,⁴⁷² ktorá je oblečená v zelených šatách, ktoré prikrýva červený plášť. Jej hlava je zahalená do bieleho rúška s podvikou, pričom maliar umiestnil nad čelo svätice zlatý šperk. V rukách drží jej typické atribúty, džbán na vodu a tanier s jedlom, čiže predmety, ktorými krmila chudobných, a ktoré poukazujú na jej milosrdenstvo.

Všimnime si, že kým na otvorených krídlach sú výjavy zamerané na milosrdné zapatrienie blížnych v chudobe a núdzi, zatvorené krídla predvádzajú uhorskú tematiku.⁴⁷³ Okrem sv. Štefana a sv. Imricha nachádzame na oltári ešte dvoch svätcov, sv. Martina a sv. Vojtecha. Sv. Martina prijímali Arpádovci za svojho patróna, nakoľko ešte nemali žiadnych vlastných. Okrem toho, k uctievaniu a zobrazovaniu sv. Martina iste prispel i jeho kráľovský charakter, keďže Martin bol patrónom Merovingovcov.⁴⁷⁴ S osobou sv. Vojtecha sa spája samotný kráľ Štefan a pokresťančovanie pohanského uhorského obyvateľstva. Podľa názoru Bálintha Hómana strávil sv. Vojtech po svojom druhom odchode z Prahy niekoľko mesiacov v Ostrihome. Tam posilňoval vo viere rodinu veľkoknie-

⁴⁶³ GLATZ 1975, 35–37.

⁴⁶⁴ CIDLINSKÁ 1989, 25.

⁴⁶⁵ VÉGH 2003, 725.

⁴⁶⁶ SCHÜRER/ WIESE 1938, 226–227.

⁴⁶⁷ staršie bádanie vrátane menovaných autorov uvádzalo chybné roky 1483 či 1485.

⁴⁶⁸ VÉGH 2003, 726.

⁴⁶⁹ rozmery tabule sú 160 x 120 cm. Ibidem, 725.

⁴⁷⁰ rozmery tabuľ bočných krídel sú 80 x 60 cm. Ibidem, 725.

⁴⁷¹ CIDLINSKÁ 1989, 25.

⁴⁷² ŽELINSKÁ 2013, 53.

⁴⁷³ GLATZ 1975, 41.

⁴⁷⁴ HUDÁK 1984, 22.

žať a Gejzu a kristianizoval tamojšie obyvateľstvo. V tom čase mali na sv. Štefana veľký vplyv jeho ponaučenia a zdá sa, že sám sv. Vojtech ho aj pokrstil.⁴⁷⁵

Neznámy majster zobrazil svätcov z rodu Arpádovcov v jednoduchej krajine, bez výraznej vegetácie. To je jeden z výrazných rozdielov oproti vnútornej strane krídel, kde sú svätci zobrazení pred zláteným brokátovým pozadím. Na tabuliach s uhorskou tematikou je teda pozadie nahradené sivomodrou oblohou. Ťažko a veľkoryso riasená drapéria spája figúry s pôdou. Výstižná je aj charakteristika hláv s pokročilými prostriedkami neskorogotického fyziognomického analytizmu, podobne i ruky s dlhými článkovanými prstami, ktoré sa jasne črtajú pod rukavicou. Maliar dokonca dôsledne užíval vrhnutý tieň.⁴⁷⁶ Obaja svätci stoja na cestičke pokrytej kameňmi, natočení k sebe, pričom ich jasne rozpoznávame podľa typických atribútov. Starší, bradatý kráľ Štefan s korunou na hlave, drží v rukách vladárske jablko a žezlo. Oproti nemu stojaci syn, mladý Imrich, má v rukách meč a ľaliu.

Zadné tabule nie sú dielom Majstra Martina, ale maliara, ktorý sa zameriaval viac na zobrazenie skutočnosti. Postavy pripomínajú vonkajšie tabule levočského oltára sv. Alžbety, takže sa v prípade tohto triptychu nejedná o prácu jednej umeleckej osobnosti.⁴⁷⁷ Anton Cyril Glatz označuje maliara zadnej strany oltárnych krídel za kvalitnejšieho než bol sám Majster Martin.

Vráťme sa však k otázke objednávateľa oltára, ktorá bola naznačená už v úvode tejto kapitoly. O možnosti rodiny Zápoľských ako donátoroch oltára písal už Jiří Fajt,⁴⁷⁸ ktorý uvažuje o svadbe Hedvigy Tešínskej a Štefana Zápoľského ako o bezprostrednom podnete k fundovaniu oltárneho triptychu. Ak by tomu tak v skutočnosti bolo a rodina Zápoľských by bola objednávateľom oltára, bol by to zároveň hmatateľný dôkaz o tom, že nemali svojho obľúbeného maliara, a museli objednávať u miestnych majstrov. V prospech donácie svedčí i samotné zobrazenie arpádovských svätcov sv. Štefana a sv. Imricha, nakoľko bratia Zápoľskí boli nositeľmi tých istých mien a menovaní svätci boli zároveň aj ich patrónmi. Štefan a Imrich Zápoľskí si rovnako ako Matej Korvín uvedomovali ich neurodzený pôvod a umeleckými objednávkami sa snažili dokazovať svoju prestíž a postavenie v krajine.

Význam arpádovských dynastických svätcov dokazuje i fakt, že ich podoby nachádzame aj na ďalších oltárnych zákazkách, na ktorých Majster Martin pracoval.

6.3.2 Tabuľa z Jánoviec

Tabuľa z Jánoviec [99] pôvodne pochádza z kostola Narodenia Panny Márie v Jánovciach, kde bola centrálnou tabuľou hlavného oltára, ktorý bol koncom 17. storočia nahradený novým. Neskôr slúžila ako bočný oltár kostola. Táto tabuľa bola v roku 1934 zakúpená Slovenským vlastivedným múzeom v Bratislave. Do zbierok Slovenskej národnej galérie bola prevedená v roku 1957 prevzatím od maliara Petra Kerna z Liptovského Mikuláša, kde bol obraz pravdepodobne reštaurovaný.⁴⁷⁹

⁴⁷⁵ MARSINA 2011 — Richard MARSINA: Sv. Vojtech a Ostrihom. In: KOŽIAK/ NEMEŠ 2011, 11–22.

⁴⁷⁶ GLATZ 1975, 41.

⁴⁷⁷ ŽELINSKÁ 2013, 53.

⁴⁷⁸ FAJT 2003a, 410.

⁴⁷⁹ GLATZ 1983, 107.

Objaviteľom a zároveň prvým autorom, ktorý poznatky o tabuli publikoval, bol Kornél Divald. Upozornil na spojitosti s oltárom z Arnutoviec, avšak túto tabuľu pripísal Majstrovi Mikulášovi z Levoče, o ktorom uvažoval ako aj o autorovi strednej tabule oltára z Arnutoviec, oltára sv. Alžbety z Levoče a dokonca aj levočského oltára Vir dolorum.⁴⁸⁰ Jan Hofman⁴⁸¹ spájal Jánovce s Madonou s Popradu. V Mikulášovi z Levoče nevidel autora obrazu, ale donátora oltára. Jánovský oltár a popradskú Madonu spája s Madonou z Umelecko-priemyselného múzea vo Vroclave a s Madonou z hellentreuterského oltára.

Veľká pražská výstava v roku 1938 priniesla nový objav. Počas reštaurovania Bohuslavom Slánskym v roku 1937 bol objavený nápis na zadnej strane, ktorý objasňoval datovanie a autora tabule. Signatúra na zadnej strane rámu znie: *Martin[us] 1497 pictor in vigilia nativitat[is]*.⁴⁸² Došlo však k chybe v čítaní a namiesto letopočtu 1497 sa čítal ako rok 1491. Tento omyl sa tradoval až do roku 1966. K objavu tohto omylu došlo pri reštaurovaní Alžbetou Darolovou v rokoch 1963–1964.⁴⁸³ Až Anton Cyril Glatz uverejnil nové, tento krát správne datovanie tabule. Maliara úzko spája s Majstrom Jánom, pričom vyzdvihuje ostré grafické podanie formy, silné farby a predstavuje nám ho ako vedúcu osobnosť dielne.⁴⁸⁴

Tabuľa z Jánoviec nesie podobne ako stredná tabuľa arnutovského triptychu námet Tróniacej madony medzi dvoma sväticami, tentoraz medzi sv. Katarínou, a znovu sa opakujúcou sv. Alžbetou. Zamerajme sa však na postavu sv. Alžbety. Pozornému oku neunikne výrazná podobnosť s Alžbetou na triptychu v Arnutovciach. Postava sv. Alžbety je až na malé výnimky takmer identická s arnutovskou Alžbetou. Majster Martin ju opäť odel do červeného plášt'a, tentoraz však vyzdobil lem slávnostnejšou zlatou farbou. Zamenil farbu šiat sv. Alžbety, a to tak, že zo zelených sa stávajú zlaté, zdobené brokátom. Zobrazenie hlavy sv. Alžbety je však rovnaké. Hlavu pokrýl jednoduchým bielym rúškom, pričom vynechal akékoľvek dekorácie. Do rúk sv. Alžbety znovu umiestňuje tanier s ovocím a krčah s vodou. Jediným rozdielom je len pridanie bielej textilie pod tanier s ovocím.

Majster Martin maľoval vajcovité tváre s malou bradou. Oči majú mierne privreté horné viečka, pričom ešte charakteristickejšie je pre neho prevedenie spodných viečok, ktoré sú akoby podliate či opuchnuté. Vlasy maľuje ostrým štetcom. Drapéria v jeho podaní je ostro lomená, pri klesaní lemov vytvára ostré hrany a charakteristické tvary, pričom v celku pôsobí plechovo. Typické je pre neho zároveň zdôraznenie kresebnosti obrysovej línie.⁴⁸⁵

6.3.3 Tabule z oltára sv. Kataríny v Turanoch

Oltár sv. Kataríny Alexandrijskej [100] je dnes hlavným oltárom v kostole sv. Gála v Turanoch. Pôvod oltára však nie je tunajší, pochádza zrejme zo Spišského Štvrtku. Do kostola bol vraj privezený na plti po Váhu v roku 1806, ako dar spišského biskupa Jána

⁴⁸⁰ VÉGH 2003c, 726.

⁴⁸¹ HOFMAN 1930 — Jan HOFMAN: Staré umění na Slovensku. Praha, 1930. 44.

⁴⁸² VÉGH 2003c, 726.

⁴⁸³ GLATZ 1983, 108.

⁴⁸⁴ VÉGH 2003c, 726.

⁴⁸⁵ GLATZ 1975, 35.

Révaya. Pôvodný gotický oltár, zrejme so zasvätením sv. Gálovi, zhorel roku 1636. Oltár sv. Kataríny je datovaný do konca 15. storočia.⁴⁸⁶

Pri konzervovaní oltára v roku 1944 objavil Peter Mendel nápis „*Vincentius*“ na chrúbte archy, a uvažoval nad tým, či toto meno označuje maliara alebo sochára. Až Anton Cyril Glatz⁴⁸⁷ prvý krát poznamenal, že štýl maľby zodpovedá Majstrovi Martinovi a maľby tohto oltára mu pripísal. Posledné reštaurovanie oltára prebehlo v rokoch 2006–2009 v Štátnych reštaurátorských ateliéroch v Bratislave.

V arche oltára je umiestnená socha sv. Kataríny, v nikách po bokoch sú sochy sv. Barbory, sv. Margity, sv. Doroty a sv. Uršule. Na tabuliach⁴⁸⁸ pohyblivých krídel sú maľby zo života sv. Kataríny. Pre nás momentálne zaujímavejšia je zadná strana pohyblivých krídel,⁴⁸⁹ kde sa v hornom rade nachádza výjav Zvestovanie Panne Márii na dvoch tabuliach [101]. V spodnom rade maliar znázornil troch mužských arpádovských svätcov. Na ľavej tabuli sú zobrazení sv. Vojtech so sv. Ladislavom [102]. Libuše Cidlinská⁴⁹⁰ pripísala postavu biskupa sv. Mikulášovi, domnievam sa však, že by sa mohlo jednať o sv. Vojtecha alebo sv. Gerarda, ktorí by s arpádovskou tematikou priamo súviseli. Ako bolo spomenuté už v predchádzajúcich kapitolách, sv. Štefan bol podľa legendy sv. Vojtechom birmovaný. Zároveň do úvahy pripadá i možnosť, že sa jedná o sv. Gerarda, ktorý bol prvým csanádkym biskupom a vychovávateľom mladého Imricha.

Ladislav je zobrazený ako mladý muž s bradou, v zelenom plášti a brnení. Na hlave má kráľovskú korunu a v pravej ruke drží jablko na znak moci. V jeho ľavej ruke spočíva sekera.

Na vedľajšom obraze nachádzame sv. Štefana so synom Imrichom vo zvyčajných podobách [103]. Sv. Štefana namaľoval Majster Martin ako staršieho bradatého muža s korunou na hlave. Sv. Štefan je na tejto tabuli odetý do červeného plášťa s kožušinovou obrubou. V rukách drží žezlo a jablko. Sv. Imrich je podobne ako sv. Ladislav zahalený do zeleného plášťa, a v rukách drží meč a ľaliu, ako znaky Božieho slova a jeho čistoty.

Povšimnime si typické znaky, ktoré Majster Martin opäť uplatnil. Zagul'atené oči s výraznými spodnými viečkami, ostro maľované vlasy, okrúhle hlavy s malými bradami, či plechová drapéria s ostro lomenými záhybmi. Zároveň na tomto oltári maliar uplatnil už použité tváre. Na tabuli so scénou Umučenia sv. Kataríny [104] vidíme v pozadí ženskú tvár manželky cisára Maxentia, ktoré je totožná s tvárou sv. Alžbety z oboch vyššie spomínaných oltárov z dielne Majstra Martina.

Osoba objednávateľa zatiaľ nie je známa. Bolo by však možné opäť uvažovať nad rodom Zápoľských, nakoľko vieme, že Štefan a Imrich Zápoľskí vyplatili kapitánom Kežmarku Mikulášovi Bartošovi a Brcalovi 16 000 zlatých, za ktoré dostali 4 mestá a menšie mestecká Provincie 11 spišských miest, medzi ktorými bol práve Spišský Štvr-

⁴⁸⁶ CIDLINSKÁ 1989, 87., BURICA/ MENDEL — Dušan BURICA/ Peter MENDEL: Sedemsto rokov Turian. Martin 1968. 116.

⁴⁸⁷ GLATZ 1975, 37.

⁴⁸⁸ rozmery tabúl sú 86 x 68 cm. CIDLINSKÁ 1989, 87.

⁴⁸⁹ rozmery tabúl zadnej strany pohyblivých krídel sú 86 x 68 cm. Ibidem, 87.

⁴⁹⁰ Ibidem, 87.

tok, čiže možné miesto vzniku nášho oltára. Okrem toho, už ako bolo vyššie spomenuté, vybudoval Štefan v Spišskom Štvrtku rodovú pohrebnú kaplnku. Na Zápoľských ako donátorov oltára by mohlo odkazovať i prepojenie s arpádovskou tematikou, presnejšie s postavami sv. Štefana, sv. Imricha a sv. Ladislava, ktorými chceli demonštrovať svoju moc a chýbajúci rodokmeň. Domnievam sa, že téma umeleckých objednávok rodiny Zápoľských by si zaslúžila väčšiu pozornosť a hlbšie prebádanie, nakoľko spomínané oltáre jasne vykazujú možnosť, že by sa mohlo jednať skutočne o ich donácie.

6.4 Tabuľa z oltára sv. Anny z Radačova

Jedným z východoslovenských oltárov, ktoré sú dnes v zbierkach Maďarskej národnej galérie v Budapešti je oltár sv. Anny [105]. Pochádza z farského kostola z Radačova alebo Bzenova. Oltár mohol byť do Maďarska prevezený koncom 19. storočia, počas ktorého bolo do Budapešti sústreďovaných mnoho oltárov kvôli reštaurovaniu, čoho je príkladom reštaurovanie sabinovských oltárov, či oltára v Košiciach.⁴⁹¹

Oltár vznikol asi okolo roku 1500. Dnes pozostáva len z maliarskej výzdoby. Predela oltára sa do dnešných dní nedochovala.⁴⁹²

Na centrálnej tabuli⁴⁹³ vidíme tri ženské stojace postavy pod nízkym zláteným ažúrom s kružbovými motívami. V strede stojí sv. Anna v náručí s Pannou Máriou a malým Ježiškom. Po jej pravej ruke stojí Mária Magdaléna, po ľavej Alžbeta Durínska. Tabule⁴⁹⁴ vnútornej strany oltárnych krídel nesú postavy sv. Heleny, sv. Márie Egypťskej, sv. Žofie a sv. Hedvivy. Zatvorený oltár poskytuje pohľad na štyri tabule s maľbami Anjela zo Zvestovania Panne Márii, Bolestnej Panny Márie, Zvestovania Panne Márii a Bolestného Krista.⁴⁹⁵

Postava Márie Egypťskej bola v minulosti chybné identifikovaná ako Alžbeta Durínska. Bádateľov zrejme zmiatli chleby v rukách, ktoré považovali za milosrdné dary, ktoré Alžbeta Durínska poskytovala chudobným. Chleby sú však atribútom Márie Egypťskej. Okrem toho je nepravdepodobné, že by svätica bola na oltári zastúpená dva krát.⁴⁹⁶ Túto chybnú identifikáciu uvádza i Libuše Cidlinská.⁴⁹⁷

Postava Alžbety Durínskej, umiestnená na centrálnej tabuli vpravo, stojí natočená k postave sv. Anny. Jej telo je zahalené do tmavomodrého plášťa. Na jej hlave spočíva biele rúško s podvikou. V rukách drží Alžbeta tradične misu, tento krát s lyžicou, čo je ojedinelým motívom v tabuľovom maliarstve východného Slovenska. Lyžica ako atribút odkazuje na kŕmenie chudobných a vyskytuje sa už na scéne Kŕmenia chudobných vo vitráži v Marburgu. Na území Slovenska nachádzame v tabuľovom maliarstve Alžbetu s lyžicou ako kŕmi chudobného na tabuli z Bratislavy z doby okolo roku 1430.⁴⁹⁸ Takisto lyžicu ako svoj atribút drží socha sv. Alžbety z hlavného oltára dómu sv. Alžbe-

⁴⁹¹ CIULISOVÁ 2011, 98.

⁴⁹² TÖRÖK 2005, 122.

⁴⁹³ rozmery tabule sú 144 x 103 cm. CIDLINSKÁ 1989, 66.

⁴⁹⁴ rozmery tabúľ sú 69 x 46, 5 cm. Ibidem, 66.

⁴⁹⁵ TÖRÖK 2005, 122.

⁴⁹⁶ MOJZER 1984 — Miklós MOJZER: Ungarische Nationalgalerie. Budapest 1984.nepag.

⁴⁹⁷ CIDLINSKÁ 1989, 66.

⁴⁹⁸ TÖRÖK 2007, 402.

ty v Košiciach. V tabuľovom maliarstve v oblasti východného Slovenska sa motív lyžice viac krát nevyskytol.

6.5 Tabuľa z oltára sv. Anny v Spišskej Sobote

Oltár sv. Anny [106] pochádza z kostola sv. Juraja v Spišskej Sobote. Umeleckohistorická literatúra⁴⁹⁹ v minulosti jeho vznik dotovala do roku 1520. Podľa údajov v *Historii Domus* bol oltár objednaný v roku 1503.⁵⁰⁰ Je však možné, že vznikol v roku 1508, nakoľko je v mestskom Marckbuchu zaznamenaná suma 80 florénov ako čiastka vyplatená za oltár. Anton Cyril Glatz poznamenal, že v ikonografii oltára dominujú ženské svätice a dokonca i Kristus či ostatné mužské postavy hrajú len sekundárnu úlohu. Práve to je nutné brať do úvahy pri hľadaní potenciálneho objednávateľa. Možným objednávateľom mohol byť kolektív bratstva sv. Anny, ktoré malo sociálnu a charitatívnu funkciu,⁵⁰¹ alebo niektorá či niektoré z finančne dobre situovaných sobotských mešťaniek.⁵⁰²

Oltár bol pôvodne určený pre kaplnku sv. Anny, ktorá bola pristavená na severnej strane kostola. V 18. storočí bol však premiestnený k bočnej stene a po zemetrasení roku 1813 bol oltár prenesený na čelo severnej lode. Tabuľové maľby boli reštaurované v rokoch 2002–2003 Norou Hebertovou, Máriou Bidelnicovou, Miroslavom Bezákom a Alenou Kubovou.⁵⁰³

Oltár sv. Anny pozostáva z gotickej oltárnej skrine, ktorej stred tvorí reliéfna skupina⁵⁰⁴ tvorená sv. Annou, Pannou Máriou a malým Ježiškom. Oltár ďalej tvoria dve pevné a dve obojstranne maľované krídla, ktoré spolu tvoria dvanásť tabúľ.⁵⁰⁵ Na zatvorenom oltári môžeme vidieť podobizne Kristovho príbuzenstva.⁵⁰⁶ Na krídlach otvoreného oltára maliar zobrazil štyri svätice. Tabuľové obrazy ľavého krídla poskytujú pohľad na dve svätice. Prvou z nich je Mária Magdaléna, pod ktorú umiestnil sv. Alžbetu Durínsku. Na tabuliach pravého krídla stojí postava sv. Apolónie, pod ktorou sa nachádza sv. Helena. Fiálový štít pochádza z 20. storočia.⁵⁰⁷

Tabule⁵⁰⁸ oltára sv. Anny sú výtvorom maliara, ktorý sa vyučil na Spiši a pôsobil samostatne v Spišskej Kapitule v prvých dvoch deceniách 16. storočia. Je u neho zaznamenaný vplyv starších spišskokapitulských maliarov z konca 15. storočia, ale i obdobné ponímanie krajiny ako u Majstra svätoantonskej legendy. Umelec so svojou dielňou sídlil zrejme v Kežmarku. Anton Cyril Glatz upozorňuje, že je možné, že pre-

⁴⁹⁹ SCHÜRER/ WIESE 1938, 226–227., RADOCSAY 1955, 449., CIDLINSKÁ 1989, 83.

⁵⁰⁰ RADOCSAY 1955, 449., CIDLINSKÁ 1989, 83.

⁵⁰¹ GLATZ 2001 — Anton Cyril GLATZ: Kostol sv. Juraja v Spišskej Sobote. Košice 2001. 34–37.

⁵⁰² BOŘUTOVÁ 2003, 735.

⁵⁰³ Ibidem, 735.

⁵⁰⁴ rozmery strednej časti oltárnej skrine sú 146 x 131 cm. CIDLINSKÁ 1989, 83.

⁵⁰⁵ GLATZ 2001, 34.

⁵⁰⁶ Dcéra sv. Anny z manželstva s Kleofášom, sv. Mária Kleofášova, jej manžel Alfeus, deti, neskorší apoštolovia sv. Jakub Mladší, sv. Šimon, sv. Juda Tadeáš a Jozef Spravodlivý, sv. Anna, sv. Joachim, Kleofáš, Salome, sv. Rodina, dcéra sv. Anny z manželstva so sv. Joachimom, Panna Mária s Ježiškom a Jozefom, sv. Mária Salome, Zebedeus, sv. Jakub Starší, sv. Ján Evanjelista, Emmerentiana a Stolanus so sv. Annou a Esmeriou, Esmeria s manželom Efraimom, Eliud a Alžbeta Biblická so sv. Jánom Krstiteľom, Eliud s manželkou a ich deti Emin a sv. Maternus, Emin, Memelia, sv. Servác. GLATZ 2001, 38–39.

⁵⁰⁷ BOŘUTOVÁ 2003, 734.

⁵⁰⁸ rozmery tabúľ sú 98 x 61 cm. CIDLINSKÁ 1989, 83.

cestoval oblasť Porýnia, a nevyklučuje možnosť, že poznal dielo Bernského majstra.⁵⁰⁹ Z jeho dielne poznáme niekoľko ďalších oltárov. Pre nás je zaujímavý napríklad oltár sv. Anny z Ľubice, ktorému bude venovaný priestor v nasledujúcej kapitole.⁵¹⁰

Tabuľa so sv. Alžbetou [107] umiestnená na ľavom krídle dole nesie scénu Alžbetinej milosrdnej pomoci, ktorú poskytovala v podobe krmenia chudobných a nemocných. Maliar umiestnil sv. Alžbetu na plastické zlatené brokátové pozadie s motívom viniča, pričom múrik na tabuliach vonkajšej strany krídel tu nahradila tmavá plocha s brokátovaním vytvoreným šablónou. Nápadným motívom na otvorenej strane oltára je množstvo drobných kvetov, v ktorých môžeme identifikovať ľalie, plnokveté ruže, pamajorán, fialky či klinčeky.⁵¹¹ Práve tento detail môže súvisieť s poznaním diela Bernského majstra, nakoľko ten označoval svoje diela kvietkami klinčekov, ktoré rozkladal po pavimentoch obrazov.⁵¹² Maliar vynikal aj svojím detailným prístupom k odevu. Každá postava má na sebe originálne oblečenie, ktoré sa neopakuje.

Sv. Alžbeta je oblečená v honosnom tmavomodrom plášti, zopnutým pod krkom pomocou bohato zdobenej zlatej spony. Spod plášťa je možné vidieť bledoružové šaty. Hlava je zahalená do bieleho rúška s podvikou, na znak jej vdovstva. V rukách drží opäť tanier s jedlom, pričom podáva ľavou rukou žobrákovi strapec hrozna, tak ako sme to mohli vidieť už na levočskom oltári. Okolo jej nôh vidíme množstvo spomínaných drobných kvietkov. Takmer identický typ zobrazenia svätice nachádzame i na ďalšom oltári z dielne tohto anonymného majstra, a to na oltári sv. Anny z Ľubice.

6.6 Oltár sv. Anny z Ľubice

Oltár sv. Anny [108] patrí do súboru oltárov, ktoré dnes patria do zbierok Maďarskej národnej galérie v Budapešti. Ako už bolo spomenuté v predchádzajúcej kapitole, jeho autorom bol anonymný majster, tvorca oltára sv. Anny v Spišskej Sobote. Určite nie je náhoda, že sa opäť jedná o anenský oltár, toto dielo je totiž jasne inšpirované spišsko-sobotským oltárom sv. Anny. Oltár je v staršej literatúre datovaný do rokov 1510–1520,⁵¹³ Dana Bořutová informuje, že na predele je datovaný rokom 1523.⁵¹⁴ Oltár bol reštaurovaný Kálmanom Némethom v roku 1952–1953.⁵¹⁵

Ikonografický program ľubického oltára zodpovedá programu oltára sv. Anny zo Spišskej Soboty. V strede oltárnej archy pod plastickým baldachýnom s kružbovou výzdobou sa nachádza postava sv. Anny Samotretej. Námety tabuľových malieb⁵¹⁶ rovnako zodpovedajú ikonografickému programu spišsko-sobotských malieb. Na zatvorenom oltári môžeme vidieť tematiku Kristovho príbuzenstva.⁵¹⁷ Tabuľové maľby otvoreného

⁵⁰⁹ GLATZ 2001, 36–37.

⁵¹⁰ dnes v Maďarskej národnej galérii v Budapešti.

⁵¹¹ BOŘUTOVÁ 2003, 734.

⁵¹² GLATZ 2001, 36–37.

⁵¹³ v publikácii SCHÜRER/ WIESE 1938, 229. oltár datovaný 1521, RADOCSAY 1955, 364. oltár datuje rokom 1521, CIDLINSKÁ 1989, 57. uvádza dátáciu 1510–1520.

⁵¹⁴ <http://arslexicon.sk/?registre&objekt=bocny-oltar-sv-anny-zv-tiez-oltar-kristovho-pribuzenstva-oltar-sv-rodiny>. Vyhľadane dňa 15. 1. 2014.

⁵¹⁵ CIDLINSKÁ 1989, 57.

⁵¹⁶ rozmery tabuľových malieb sú 84 x 48, 5 cm. TÖRÖK 2005, 126.

⁵¹⁷ sv. Anna, Salomas, sv. Joachim, Kleofáš, Esmeria, Efraim, sv. Alžbeta, Eliud, Panna Mária a sv. Jozef s Ježiškom, Eliud, Emerentia, Enim, Mária Kleofášova, sv. Šimon, sv. Jakub Mladší, sv. Juda Tadeáš, sv. Jozef, Alfeus, Emeren-

oltára predstavujú maľby štyroch svätíc, sv. Uršule a sv. Alžbety Durínskej naľavo a sv. Apolónie a sv. Márie Magdalény⁵¹⁸ napravo. V predele oltára sa nachádzajú reliéfy s polopostavami Krista, Panny Márie a sv. Jána Evanjelistu. V štíte sa nachádza v strede postava sv. Jána Almužníka po stranách so sv. Krištofom a neznámym svätcom.⁵¹⁹

Tabuľa s postavou sv. Alžbety Durínskej⁵²⁰ [109] je umiestnená na spodnej tabuli ľavého krídla, presne ako to bolo v prípade tabule so sv. Alžbetou na spišsko-sobotskom oltári. Tento obraz, tak ako i ostatné tabuľové maľby, pochádzajú z ruky neznámeho maliara, ktorý bol autorom oltára v Spišskej Sobote a ďalších.⁵²¹ Tabuľa so sv. Alžbetou z ľubického oltára je takmer identická so sv. Alžbetou z oltára v Spišskej Sobote. Maliar opäť použil zlaté brokátové pozadie tvorené viničovými rozvilinami. Postavu svätice umiestnil pod plastický dekór, tvorený vínnymi úponkami. Tentoraz vynecháva prostrednú tmavú plochu s brokátovaním. Všimnime si, že na zemi sú opäť rozmiestnené drobné kvietky. Sväticina hlava je zahalená do bieleho rúška s podvikou, jej telo je zahalené znovu do tmavomodrého plášt'a. tento krát však maliar vymenil bledoružovú farbu šiat za červenú. Je treba pripomenúť, že modrá a červená sú typické mariánske farby. Týmito farbami chcel majster zrejme upozorniť na prímer s Matkou Božou.⁵²² Postoj sv. Alžbety zodpovedá postoju sv. Alžbety zo spomínaného spišsko-sobotského oltára. Alžbeta drží v pravej ruke tanier s obživou, ľavou rukou podáva žobrákovi pri jej nohách stravec hrozna. Znova je teda užitý výrazný poukaz na jej milosrdné skutky, ktorým Alžbeta zasvätila svoj život.

6.7 Oltár sv. Štefana a sv. Valentína v Sabinove

Oltár sv. Štefana a sv. Valentína pochádza z kostola sv. Jána krstiteľa v Sabinove. Jeho vznik je vo väčšine literatúry⁵²³ kladený do rokov 1500–1505. Podľa názoru Martina Šugára⁵²⁴ vznikol až v druhom decéniu 16. storočia. Zasvätenie tohto oltára je jedným z problémov historikov umenia. Kým Oskar Wiese⁵²⁵ či Dénes Radocsay⁵²⁶ uvádzajú, že oltár je zasvätený sv. Štefanovi a sv. Stanislavovi, Libuše Cidlinská⁵²⁷ sa domnieva, že je oltár zasvätený sv. Štefanovi a Valentínovi.

Oltár je dnes vložený do neogotickej architektúry, ktorá má na pevných krídlach reliéfy. Okrem toho je oltár tvorený výhradne maliarskou výzdobou. Na centrálnej tabuľi⁵²⁸ [110] sa nachádzajú titulárne postavy sv. Štefana a sv. Valentína (či Stanislava). Bočné krídla nesú tabuľové maľby s postavami sv. Leonarda a sv. Krištofa na ľavom

tiana, Stollanus, sv. Anna, Esmeria, Mária Salomas, Zebedeus, sv. Ján Evanjelista, sv. Jakub Starší, Enim, Menelia, sv. Servác. CIDLINSKÁ 1989, 57.

⁵¹⁸ RADOCSAY 1955, 364., CIDLINSKÁ 1989, 57. identifikujú postavu ako sv. Barboru. TÖRÖK 2005, 126. postavu určuje ako sv. Máriu Magdalénu.

⁵¹⁹ TÖRÖK 2005, 126.

⁵²⁰ rozmery tabule 96, 7 x 60, 4 cm. Ibidem, 126.

⁵²¹ Dana Bořutová anonymovi prisudzuje okrem ľubického oltára sv. Anny i Retabulum dvoch biskupov z tamojšieho kostola. BOŘUTOVÁ 2003, 734.

⁵²² SUCKALE 2003, 368.

⁵²³ Podľa SCHÜRER/ WIESE 1938, 230. oltár vznikol v roku 1510. RADOCSAY 1955, 355. a CIDLINSKÁ 1989, 68. datujú oltár rokmi 1500–1505.

⁵²⁴ <http://arslexicon.sk/?registre&objekt=oltar-sv-stefana-a-sv-valentina>. Vyhľadane dňa 1. 2. 2014.

⁵²⁵ SCHÜRER/ WIESE 1938, 230.

⁵²⁶ RADOCSAY 1955, 355.

⁵²⁷ CIDLINSKÁ 1989, 68.

⁵²⁸ rozmer tabule je 149 x 102 cm. CIDLINSKÁ 1989, 68.

a sv. Eustacha a sv. Erazma na pravom krídle.⁵²⁹ Čo sa týka ikonografického programu oltára, maliar vybral menej frekventovaných svätých, až na výnimku postavy sv. Štefana, ktorého nachádzame v tabuľovom maliarstve východného Slovenska pomerne často. Maľby oltára sú dielom anonymného maliara, ktorého zaradenie je veľmi problematické. Tabuľové maľby sú vo veľmi zlom stave a o ich reštaurovaní nie sú žiadne záznamy. Napriek tomu ich Martin Šugár považuje za jeden z príkladov prenikania podunajskej školy na Spiš počas druhej dekády 16. storočia.⁵³⁰

Anonymný maliar zobrazil sv. Štefana ako staršieho bradatého muža s kráľovskou korunou na hlave. V pomerne malých rukách ukazuje znaky svojej moci – žezlo a vladárske jablko. Je oblečený v tmavozelenom plášti s čiernou obrubou na rukávoch a pod krkom. Majster umiestnil postavy oboch svätcov na jednoduchú zem, bez zobrazenia vegetácie. Pozadie nie je zlaté ako na väčšine vyššie spomenutých príkladov tabuľ s postavami arpádovských svätých, ale tvorí ho hladká šedá plocha, s naznačením výklenku v strede obrazu. Nie je však možné presne určiť, či tomu tak bolo aj na pôvodnej tabuli, nakoľko sú viditeľné silné premaľby. Podobne, ako tomu bolo v katedrále sv. Martina v Spišskej Kapitule, i v sabinovskom kostole sv. Jána Krstiteľa je sv. Štefan zobrazený hneď niekoľko krát. Nachádzame ho i na kópii hlavného oltára sv. Jána Krstiteľa, ktorého originál je dnes uchovávaný v Maďarskej národnej galérii.

6.8 Tabuľa z oltára Margity Antiochijskej v Mlynici

Oltár sv. Margity Antiochijskej [111] z kostola sv. Margity v Mlynici vznikol v období okolo rokov 1515–1520. Za objednávateľov oltára sú tradične považovaní Thurzovci, avšak malo by sa v prvom rade uvažovať o Zápoľských, pretože v prvých desaťročiach 16. storočia patrilo podacie právo na mlynický kostol práve im. Súčasne pre Zápoľských hovorí i skutočnosť, že maliarska dielňa pracujúca na výrobe a výzdobe tohto oltára by sa neobjavila v ich objednávkach po prvý raz. Znamená to, že maliarsky štýl majstra zodpovedal ich predstavám o osobnej reprezentácii a zároveň i estetickým nárokom.⁵³¹

Väčšinu scén vytvoril hlavný majster tohto oltára. Literatúra uvádza meno Hans T. Pomáhal mu však maliar, dobre oboznámený s dobovou podunajskou tvorbou Majstra Historiae Friderici et Maximiliani, čo je viditeľné v hornom rade vonkajšej strany. Ikonografia oltára sa orientuje na úctu k sv. Margite a ostatným sväticiam – mučeníckam. V oltárnej skrini sa nachádza socha sv. Margity,⁵³² vytvorená v dielni Majstra Pavla z Levoče. Po jej stranách sú umiestnené dve nad sebou maľované tabule. Oltár s jedným pevným a jedným párom pohyblivých krídel predstavuje štyri scény legendy sv. Margity⁵³³ na otvorenom oltári. Zatvorené oltárne krídla predstavujú osem tabuľovým malieb so zobrazením ďalších svätých.⁵³⁴ Predela oltára obsahuje výjav múdrych a pochabých panien a uprostred Krista Spasiteľa.

⁵²⁹ CIDLINSKÁ 1989, 68.

⁵³⁰ <http://arslexicon.sk/?registre&objekt=oltar-sv-stefana-a-sv-valentina>. Vyhľadane dňa 1. 2. 2014.

⁵³¹ FAJT 2003b, 752.

⁵³² výška sochy je 159 cm. sochu reštauroval Karel Veselý v rokoch 1970–1972. Reštaurovanie tabuľových malieb z tohto obdobia nie je známe. CIDLINSKÁ 1989, 37. V roku 2011 ukončil reštaurovanie oltára František Šmigrovský.

⁵³³ sv. Margita pasie ovce, Mučenie sv. Margity, sv. Margita premáha krížom diabla, Sťatie sv. Margity. rozmery tabuľových malieb sú 231 x 87 cm. Ibidem, 37.

⁵³⁴ sv. Kristína, Desiat tisíc mučeníkov, sv. Lucia, Smrť sv. Uršule, sv. Mária Magdaléna, sv. Marta, sv. Apolónia, sv. Genová. CIDLINSKÁ 1989, 37.

Sochu sv. Margity po stranách sprevádzajú vždy dve nad sebou maľované tabule so sväticami. Ich identifikácia však prináša mnoho rozporov. Dodnes nie sú bližšie identifikované svätice s nahým dieťaťom pri nohách na horných tabuliach. Nejednotný názor pretrváva aj pri svätici na ľavom dolnom obraze. Tú staršia literatúra⁵³⁵ identifikovala ako Alžbetu Durínsku. Jirí Fajt⁵³⁶ však vyslovil myšlienku, že by sa mohlo jednať i o Hedvigu Sliezsku, osobnú patrónku predpokladanej fundátorky mlynického oltára sliezskej kňaznej Hedvivy Tešínskej, vdovy po Štefanovi Zápoľskom. Na protíahlom obraze je svätica, identifikovaná ako sv. Barbora, ktorá by mohla byť alúziou na najstaršiu Hedviginu dcéru Barboru.

Podľa môjho názoru sa však v prípade ľavej dolnej tabule jedná o osobu Alžbety Durínskej. Skutočnosť, že má na hlave korunu, nie je ničím neobvyklým. S korunou na hlave ju nachádzame už v Košiciach, na obraze Stretnutia snúbencov, rovnako v Bardejove na oltári sv. Ondreja a tabuli s výjavom Zasnúbenia z oltára sv. Alžbety. Koruna na hlave mala upomínať na jej kráľovský pôvod a zároveň na korunu večného života. Motív koruny večného života sa objavil už na jej sarkofágu v Marburgu. Alžbeta s korunou na hlave sa objavuje i na mnohých objednávkach františkánskeho rádu. Tento motív má v tomto prípade zdôrazňovať fakt, že františkánske cnosti sa stali ideálmi i pre kráľovskú dcéru Ondreja II.⁵³⁷

Maliar zobrazil Alžbetu [112] ako kŕmi žobráka, čo je typickým námetom zobrazenia sv. Alžbety na oltárnych tabuliach tohto typu. Alžbeta stojí v pokojnom postoji so sklonenou hlavou a zrakom smerujúcim k žobrákovi. V ľavej ruke drží tanier s jedlom, pravou rukou ho podáva žobrákovi pri nohách. Má oblečené zlaté šaty, čo môže opäť odkazovať na jej kráľovský pôvod. Šaty sú zahalené červeným plášťom. Maliar umiestnil sv. Alžbetu, podobne ako aj ostatné svätice, na zlaté brokátové pozadie, pričom v dolnej polovici obrazu je možné vidieť šedý múrik.

Oltár v Mlynici je ikonograficky nápadný svojím panovníckym akcentom a očividnou snahou vyzdvihnúť kráľovskú hodnosť, ktorej vonkajším znakom bola koruna. Nápadne veľké ľaliovité koruny nesú na mlynickom oltári skoro všetky svätice, okrem spomínaných dvoch tabúl s neznámymi sväticami po stranách ústrednej sochy.⁵³⁸

Myslím si, že postavy neznámych ženských svätíc by mohli viesť k osobe objednávateľa, a preto by bolo vhodné ešte dôkladnejšie preskúmanie tabuľových malieb a prebádanie historických záznamov o oltári.

⁵³⁵ CIDLINSKÁ 1989, 37.

⁵³⁶ FAJT 2003b, 753.

⁵³⁷ PROKOPP 2007, 413.

⁵³⁸ FAJT 2003b, 753.

7. Záver

Arpádovskí dynastickí svätci mali veľmi silné zastúpenie medzi tzv. uhorskými svätcami. Ich dôležitosť je samozrejme prezentovaná v umení a patrocíniách, čo som sa pokúsila dokázať aj vo svojej diplomovej práci. Osoby sv. Štefana, sv. Imricha, sv. Ladislava a sv. Alžbety patria medzi časté patrocíniá kostolov či kaplniek a ich život a postavy sú často zobrazované nie len na tabuliach oltárov, ale nachádzame ich aj vo väčšom či menšom počte na nástennej maľbe a v sochárstve. Opačným prípadom je osoba sv. Margity Uhorskej, ktorej prípady zobrazenia v tabuľovej maľbe v 15. a na počiatku 16. storočia nenachádzame. Tento fakt zrejme súvisel s tým, že Margita Uhorská bola vyhlásená za svätú až v roku 1943.

Mojim zámerom bolo vypracovať prácu zaoberajúcu sa osobami arpádovských dynastických svätcov a na názorných príkladoch vybraných umeleckých diel ukázať ich význam a v niektorých prípadoch i prepojenie so šľachtickými objednávkami. V prvej časti práce som sa zaoberala patrocíniami, pričom som sa snažila poukázať na to, aký vplyv mali arpádovskí svätci na vývoj názvov miest, či zakladanie kostolov a kaplniek.

V druhej, hlavnej časti práce, som sa venovala všetkým oltárnym cyklom na území východného Slovenska zo života sv. Alžbety a jedinému cyklu zo života sv. Štefana a sv. Imricha v Matejovciach. Priestor je samozrejme venovaný i jednotlivým samostatným tabuľovým obrazom východoslovenských oltárov z obdobia druhej polovice 15. a počiatku 16. storočia, na ktorých nachádzame arpádovských dynastických svätých pomerne často.

Sv. Alžbeta býva na samostatných oltárnych tabuľových obrazoch, až na jednu výnimku, zobrazovaná pri vykonávaní milosrdných skutkov v podobe kŕmenia chudobných. Nachádzame ju zobrazenú s tanierom a džbánom na vodu, pričom pri jej nohách v niektorých prípadoch kľáčí chudobný alebo nemocný. V takejto podobe ju nachádzame na oltári sv. Ondreja v Bardejove, na tabuli z oltára Smrti Panny Márie v katedrále sv. Martina v Spišskej Kapitule, na tabuli oltárneho triptychu v Arnutovciach, a od toho istého majstra pochádzajúcej tabule z Jánoviec. Toto zobrazenie sa opakuje i na oltári sv. Anny zo Spišskej Kapituly, tou istou dielňou vyhotovenom oltári sv. Anny z Ľubice a oltári sv. Margity Antiochijskej z Mlynice. Jedinou výnimkou je oltár sv. Anny z Radačova, kde je sv. Alžbeta zobrazená z lyžicou v ruke.

V prípade mužskej vetvy arpádovských svätcov nachádzame takisto značne podobné zobrazenie. Sv. Štefan, zobrazovaný ako starší bradatý muž, nesie zvyčajne na hlave kráľovskú korunu, v rukách žezlo a vladárske jablko, symbolizujúce jeho moc. Ikonografia sv. Imricha na tabuľových maľbách je pestrejšia. Hneď na prvom a jedinom oltárnom cykle sa postava sv. Imricha vymyká bežnému zobrazeniu. Kým jeho najobvyklejšími atribútmi sú ľalia a meč, odkazujúce na jeho čistotu a Božie slovo, na oltári v Matejovciach nesie vo svojich rukách kopiju a meč. To miatlo mnohých historikov umenia, ktorí jeho postavu spájali so sv. Ladislavom. Ďalším zvláštnym prípadom jeho zobrazenia bola taktiež tabuľová maľba z oltára Kľaňania troch kráľov z katedrály sv. Martina v Spišskej Kapitule, kde je zobrazený s ľaliou a knihou v rukách, ktorá by podľa môjho názoru mohla byť odkazom na Knihu desiatich mravných ponaučení Štefana kráľa kráľovičovi Imrichovi. Zároveň by mohla existovať i možnosť, že sa spája s osobou možného, na tú dobu vzdelaného objednávateľa, Imricha Zápoľského. Sv. La-

dislav býva na väčšine tabuľových malieb zobrazovaný ako rytier v zbroji, s halapartňou a sekerou v rukách, niekedy so štítom s uhorským znakom pri nohách. V prípade jeho zobrazenia som na tabuľových maľbách východného Slovenska nenašla výraznejšie zvláštnosti.

Dôležitým faktorom v oblasti umeleckých objednávok, vďaka ktorým oltáre vznikali, bola samozrejme osoba objednávateľa. Môžeme menovať napríklad osoby Štefana a Imricha Zápoľských. Výber patrocína sv. Štefana a sv. Imricha nemohol byť náhodný, nakoľko bratia Zápoľskí boli ich menovcami a chceli mocným rodom Arpádovcov demonštrovať svoju moc a postavenie. Často zobrazovaná postava sv. Ladislava v dielach s možnou donáciou Zápoľských zrejme upomínala na postavu otca Štefana a Imricha Zápoľských, Ladislava Zápoľského.

Ďalším z príkladov donátorov bol i kráľ Matej Korvín, ktorý bol zrejme objednávateľom oltára sv. Alžbety v Košiciach. Je možné zároveň uvažovať o tom, že objednal i oltár sv. Martina v katedrále sv. Martina v Spišskej Kapitule. Na jeho možnú objednávku odkazuje postava sv. Osvalda nesúca znak havrana, s ktorým sa Matej Korvín sám stotožňoval.

Bohužiaľ, tejto problematike je v odbornej umeleckohistorickej literatúre venovaný len veľmi malý priestor. Zmienky o možnom donátorstve Zápoľských v prípade niektorých oltárov nachádzame v publikácii Blanky Puškárovej a Imricha Puškára, a krátko sa k problematike donácie Mateja Korvína a Zápoľských zmieňuje Robert Suckale a Jiří Fajt. Inak je táto téma opomenutá. Myslím si, že táto téma je natoľko zaujímavá, že by si zaslúžila omnoho väčšiu pozornosť. Preto by som sa jej veľmi rada venovala aj v budúcnosti.

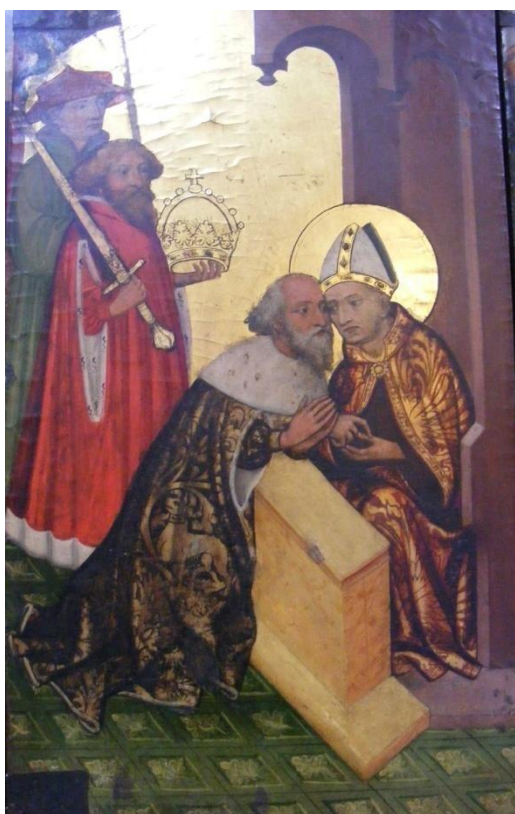
8. Obrazová príloha



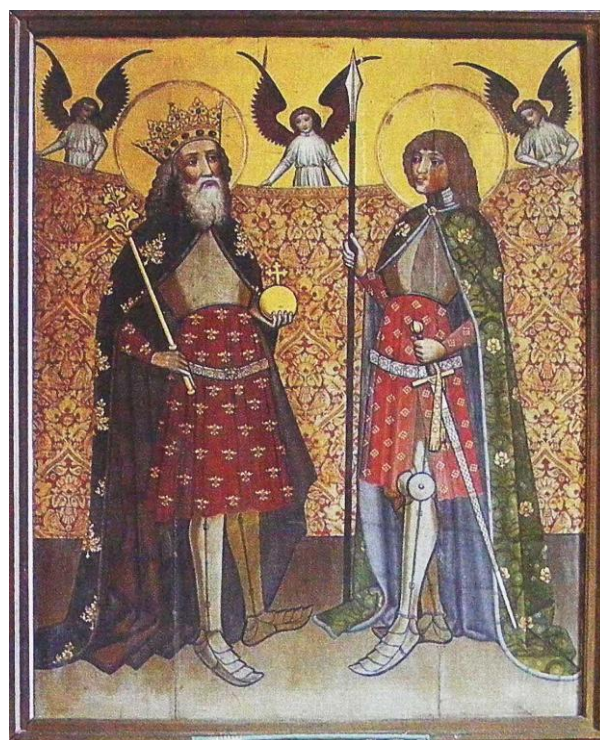
1. Oltár sv. Štefana a sv. Imricha, po 1453, drevo, tempera, 237 x 312 cm. Matejovce, farský kostol sv. Štefana



2. Svätci so súborom nástrojov Kristovho umučenia, oltár sv. Štefana a sv. Imricha, po 1453, drevo, tempera, 200 x 160 cm. Matejovce, farský kostol sv. Štefana



3. Karol Veľký sa spovedá Deokarovi (detail), Deokarov oltár, okolo 1437, drevo, tempera, zlatenie. Norimberg, kostol sv. Vavrince



4. Sv. Štefan a sv. Imrich, oltár sv. Štefana a sv. Imricha, oltár sv. Štefana a sv. Imricha, po 1453, drevo, tempera, 200 x 160 cm. Matejovce, farský kostol sv. Štefana



5. Sv. Štefan odpúšťa svojmu vrahovi (detail), oltár sv. Štefana a sv. Imricha, po 1453, drevo, tempera, 100 x 76 cm. Matejovce, farský kostol sv. Štefana



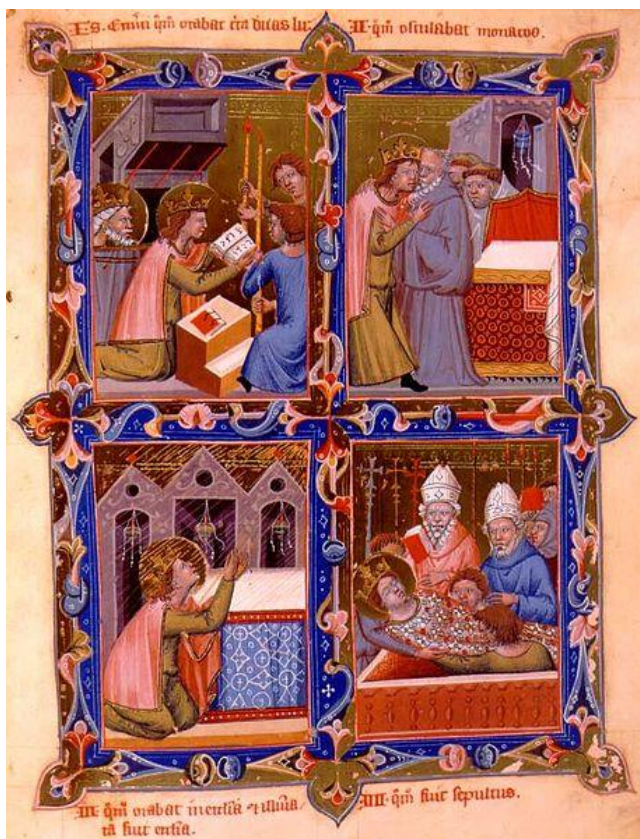
6. Smrť sv. Štefana (detail), oltár sv. Štefana a sv. Imricha, po 1453, drevo, tempera, 100 x 76 cm. Matejovce, farský kostol sv. Štefana



7. Vízia sv. Imricha (detail), oltár sv. Štefana a sv. Imricha, po 1453, drevo, tempera, 100 x 76 cm. Matejovce, farský kostol sv. Štefana



8. Vízia sv. Imricha (detail), oltár sv. Štefana a sv. Imricha, po 1453, drevo, tempera. Matejovce, farský kostol sv. Štefana



9. Anjouvské legendárium, Cod. Lat. 8541, fol. 78r, okolo 1335. Vatikán, Bibliotheca Vaticana



10. Vízia sv. Imricha (detail), oltár sv. Štefana a sv. Imricha, po 1453, drevo, tempera. Matejovce, farský kostol sv. Štefana



11. Smrť sv. Imricha (detail), oltár sv. Štefana a sv. Imricha, po 1453, drevo, tempera. Matejovce, farský kostol sv. Štefana



12. Hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477, drevo, polychrómia, zlatenie, 12,60 x 8,10 m. Košice, dóm sv. Alžbety



13. Ústredná skriňa na krídlach s alžbetínskym cyklom (detail), oltár sv. Alžbety, 1474–94, drevo, polychrómia, zlatenie, striebrenie, olejovo-živcová a temperová farba na dreve, terakota, 12,60 x 8,10 m. Košice, dóm sv. Alžbety



14. Mariánsky cyklus, hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-živcová a temperová farba na dreve, zlatenie. Košice, dóm sv. Alžbety



15. Pašiový cyklus, hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-živcová a temperová farba na dreve, zlatenie. Košice, dóm sv. Alžbety



16. Prevedenie rúk u Pašiového majstra (details)



17. Prevedenie rúk u Hlavného majstra (details)



18. Prevedenie rúk u Mariánskeho majstra (details)



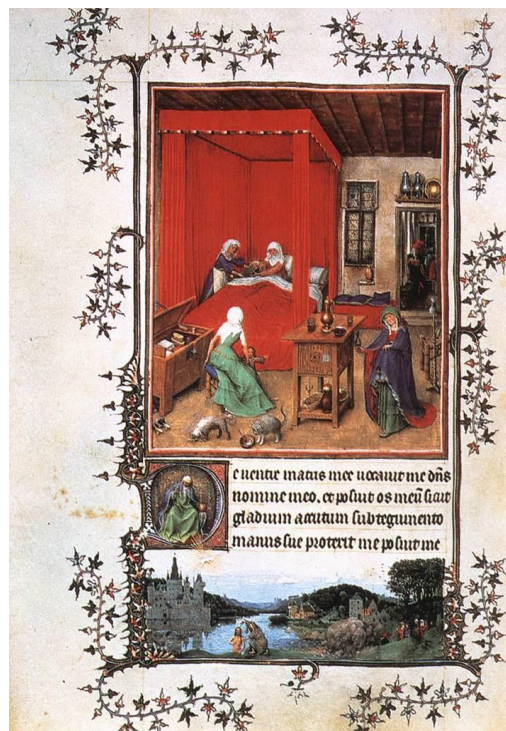
19. Oltár sv. Alžbety – schéma pôvodnej podoby oltára



20. Oltár sv. Alžbety – schéma dnešnej podoby oltára



21. Narodenie sv. Alžbety, hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-živcová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety



22. Narodenie Jána Krstiteľa, Turínsko–Milánske hodinky, fol. 93v., okolo 1420. Turín, Palazzo Madama



23. Narodenie Panny Márie, cyklus Máriinho života, Majster Máriinho života, okolo 1475, tempera na dreve, zlatenie, 85 x 109 cm. Mníchov, Alte Pinakothek.



24. Narodenie Panny Márie, oltár viedenského Schottenstiftu, Majster viedenského Schottenstiftu, 1469–1475, tempera na dreve, 86 x 80 cm. Viedeň, Österreichische Galerie Belvedere



25. Stretnutie snúbencov, hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety



26. Alžbetina cesta do Durínska, Lübecký cyklus, okolo 1440, olej na dreve, 92 x 60 cm. Lübeck, špitálny kostol sv. Ducha



27. Alžbetin voz s venom na ceste do Durínska, Lübecký cyklus, okolo 1440, olej na dreve, 92 x 60 cm. Lübeck, špitálny kostol sv. Ducha



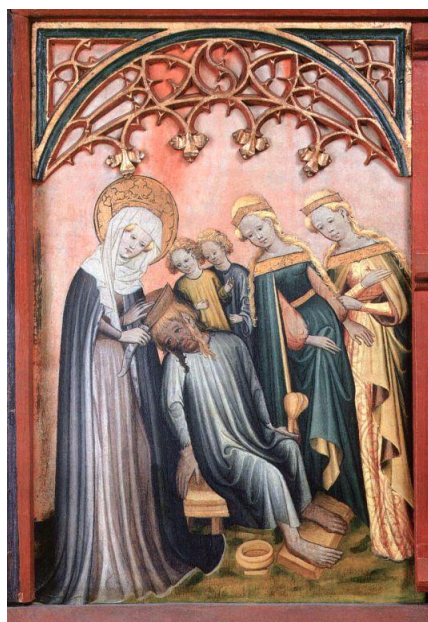
28. Kňaz prijíma Máriu v chráme, oltár viedenského Schottenstiftu, Majster viedenského Schottenstiftu, 1469–1475, tempera na dreve, 86 x 80 cm. Viedeň, Österreichische Galerie Belvedere



29. Alžbeta strihá vlasy malomocnému, hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety



30. Alžbeta strihá vlasy malomocnému, kópia nástennej maľby. Blaubeuren, špitál



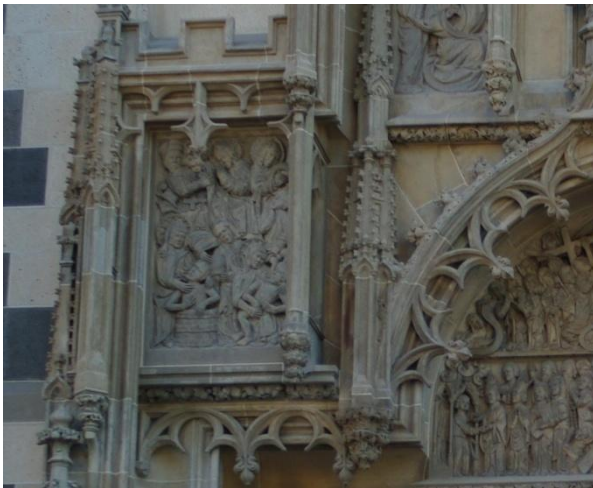
31. Alžbeta strihá vlasy malomocnému, Lübecký cyklus, okolo 1440, olej na dreve, 92 x 60 cm. Lübeck, špitálny kostol sv. Ducha



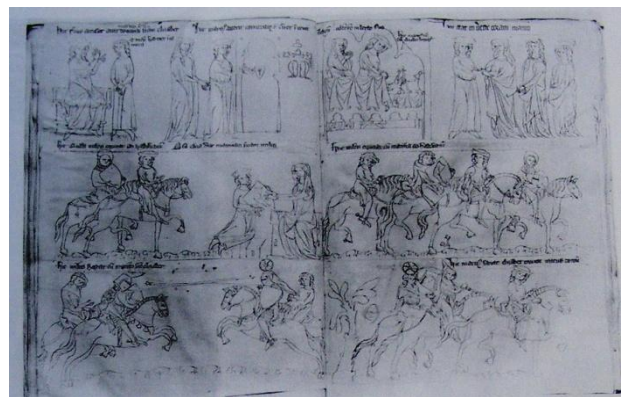
32. Navštívenie, Majster E.S., B. –, L. 16., 1440–1467. London, British Museum



33. Zázrak kríža a ruží, hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-živcová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice. dóm sv. Alžbety



34. Ľavé reliéfne pole štítového nadstavca severného portálu, okolo 1400. Košice, dóm sv. Alžbety



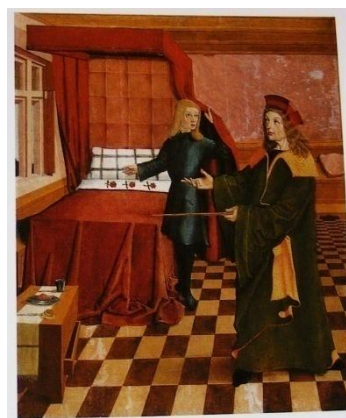
35. Sekvencia zázraku s krížom, Krumlovský kódex, Cod. 370, fol. 92v–93r, okolo 1350. Viedeň, Österreichische Nationalbibliothek



36. Zázrak s krížom, Lübecký cyklus, okolo 1440, olej na dreve, 92 x 60 cm. Lübeck, špitálny kostol sv. Ducha



37. Zázrak kríža a ruží, triptych z Karlsruhe (detail), 1480–1490, tempera na dreve, 47 x 80 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle



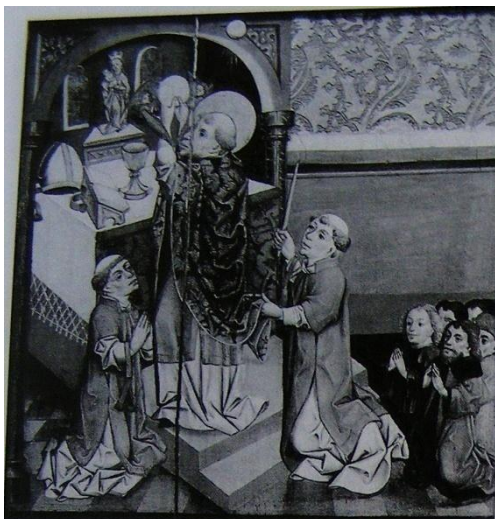
38. Zázrak kríža a ruží, okolo 1500, tempera na dreve, 77 x 62. Laufen, Kirchenstiftung Mariä Himmelfahrt



39. Zázrak slávnostného rúcha, hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety



40. Zázrak s plášťom, Altenberský oltár (detail), 1330, zmiešaná technika na dreve, 153 x 119, 3 cm. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut



41. Omša sv. Martina, Čerínsky oltár (detail), Majster z Kremnice–dielňa, 1483, 79 x 75 cm. Budapešť, Magyar Nemzeti Galéria



42. Zázrak slávnostného rúcha, oltár sv. Alžbety (detail), Ludwig von Juppe, Johann von der Leyten, okolo 1510. Marburg, kostol sv. Alžbety



43. Rozlúčka Alžbety s manželom, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety



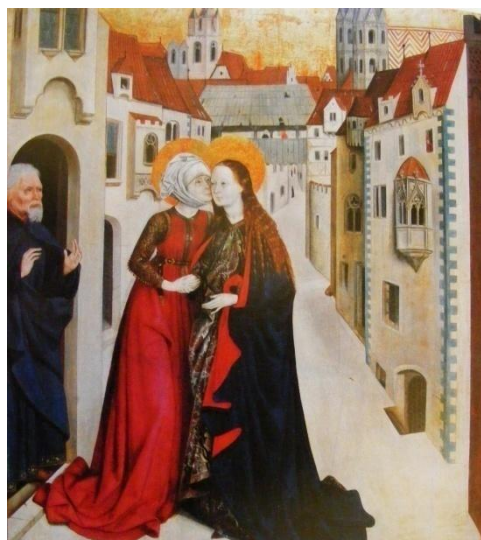
44. Vyhnanie sv. Alžbety, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477 olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety



45. Alžbeta vhozená nevďačnou ženou do blata, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety



46. Alžbeta vhozená nevďačnou ženou do blata, Lübecký cyklus, okolo 1440, olej na dreve, 92 x 60 cm. Lübeck, špitálny kostol sv. Ducha



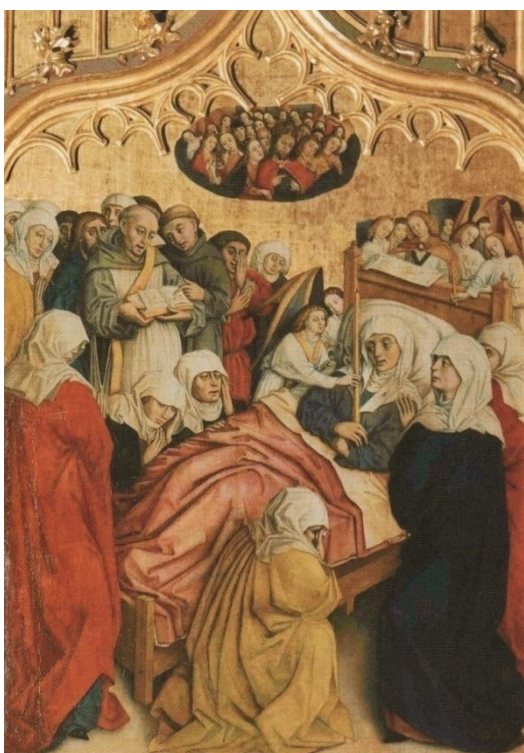
47. Navštívenie, oltár viedenského Schottenstiftu, majster viedenského Schottenstiftu, 1469–1475, tempera na dreve, 86 x 80 cm. Viedeň, Österreichische Galerie Belvedere



48. Alžbeta kúpe malomocného, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety



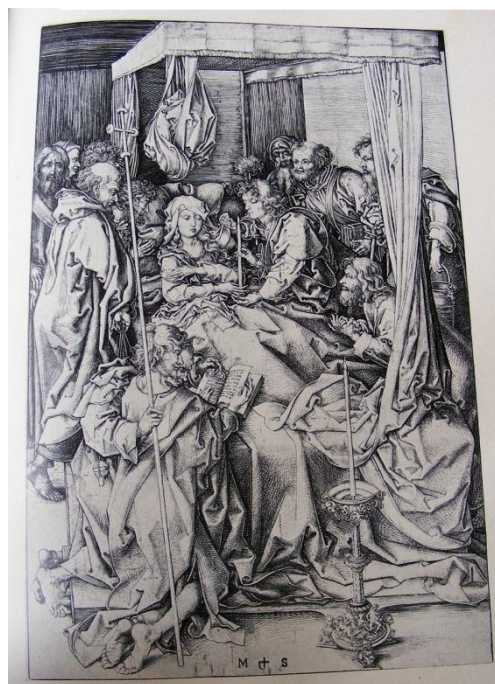
49. Videnie sv. Alžbety, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477, olejovo-živícová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety



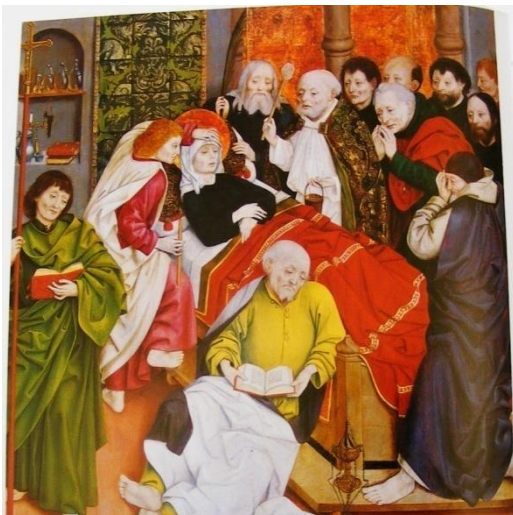
51. Smrť sv. Alžbety, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477, olejovo-živícová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety



50. Videnie sv. Brigity Švédskej, okolo 1400. New York, Pierpont Morgan Library



52. Smrť Panny Márie, B.33, L. 16, Martin Schongauer, okolo 1470. München, Staatliche Graphische Sammlung



53. Smrť Panny Márie, oltár viedenského Schottenstiftu, majster viedenského Schottenstiftu, 1469–1475, tempera na dreve, 86 x 80 cm. Viedeň, Österreichische Galerie Belvedere



54. Smrť sv. Alžbety, reliéf na Alžbetinom mauzóleu, 1280. Marburg, kostol sv. Alžbety



55. Vyzdvihnutie ostatkov sv. Alžbety, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477, olejovo-živcová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety



56. Oltár sv. Alžbety, 1480–1490, tempera, drevo, zlatenie, polychrómia, 83 x 60 cm. Bardejov, bazilika sv. Egídia



57. Narodenie sv. Alžbety, oltár sv. Alžbety, 1480–1490, tempera na dreve, zlatenie, 83 x 60 cm. Bardejov, bazilika sv. Egídia



58. Zasnúbenie sv. Alžbety, oltár sv. Alžbety, 1480–1490, tempera na dreve, zlatenie, 83 x 60 cm. Bardejov, bazilika sv. Egídia



59. Alžbeta kúpe chorého, oltár sv. Alžbety, 1480–1490, tempera na dreve, zlatenie, 83 x 60 cm. Bardejov, bazilika sv. Egídia



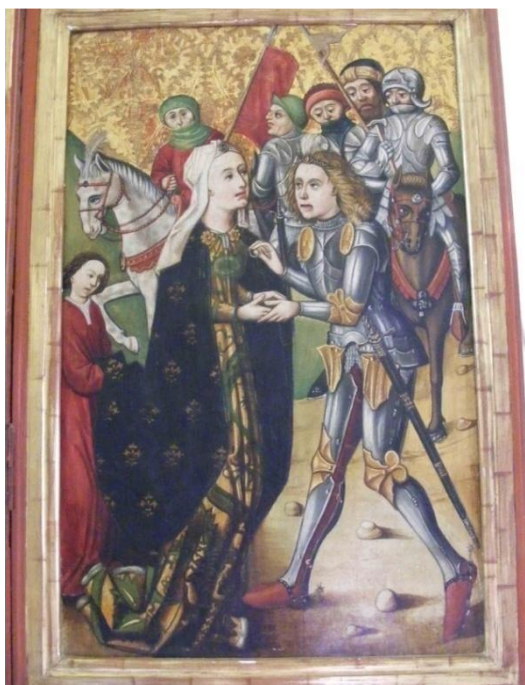
60. Zázrak kríža a ruží, oltár sv. Alžbety, 1480–1490, tempera na dreve, zlatenie, 83 x 60 cm. Bardejov, bazilika sv. Egídia



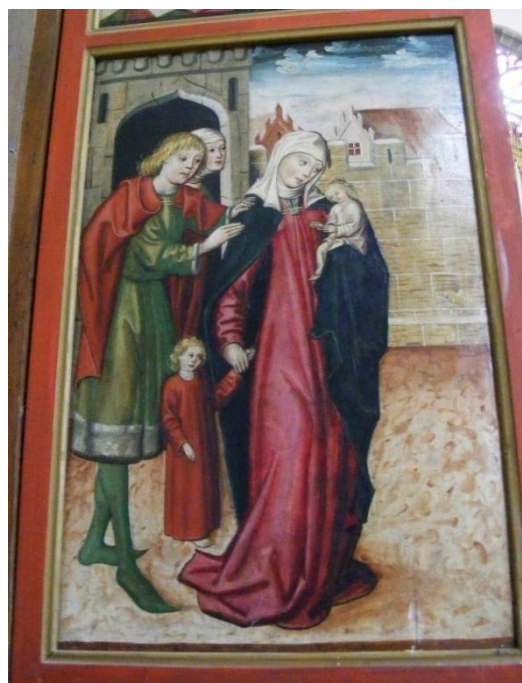
61. Zázrak na slávnostnej hostine, oltár sv. Alžbety, 1480–1490, tempera na dreve, zlatenie, 83 x 60 cm. Bardejov, bazilika sv. Egídia



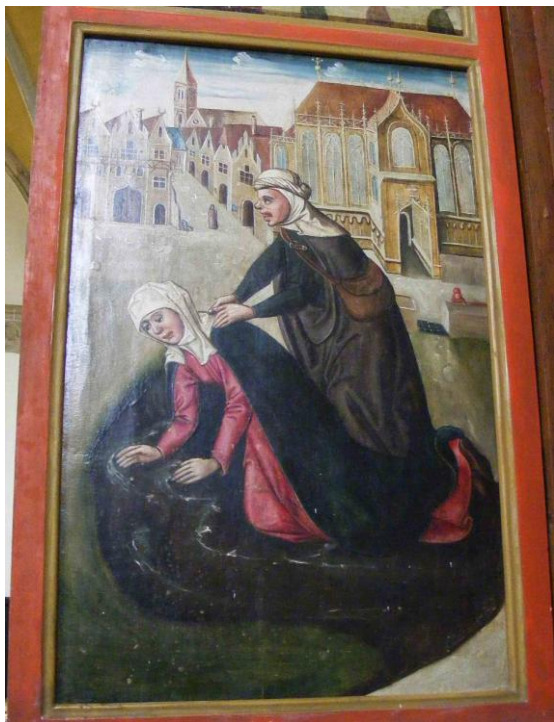
62. Zázrak na slávnostnej hostine (detail Alžbetinho plášťa), oltár sv. Alžbety, 1480–1490, tempera na dreve, zlatenie, 83 x 60 cm. Bardejov, bazilika sv. Egídia



63. Rozlúčka Alžbety s manželom, oltár sv. Alžbety, 1480–1490, tempera na dreve, zlatenie, 83 x 60 cm. Bardejov, bazilika sv. Egídia



64. Vyhnanie Alžbety z hradu Wartburg, oltár sv. Alžbety, 1480–1490, tempera na dreve, zlatenie, 83 x 60 cm. Bardejov, bazilika sv. Egídia



65. Alžbeta vhodená nevďačnou ženou do blata, oltár sv. Alžbety, 1480–1490, tempera na dreve, zlatenie, 83 x 60 cm. Bardejov, bazilika sv. Egídia



67. Sv. Hedviga, zadná strana oltárnych krídel, oltár sv. Alžbety, 1493, kombinovaná technika na dreve, 76 x 59 cm. Levoča, farský kostol sv. Jakuba



66. Oltár sv. Alžbety, 1493, polychrómovaná a zlátená drevorezba, kombinovaná technika na dreve. Levoča, farský kostol sv. Jakuba



68. Ústředná tabuľa so sv. Štefanom, sv. Alžbetou a sv. Floriánom, oltár sv. Alžbety, 1493, kombinovaná technika na dreve, 160 x 133 cm. Levoča, farský kostol sv. Jakuba



69. Nimbus sv. Štefana (detail), oltár sv. Alžbety, 1493, kombinovaná technika na dreve. Levoča, farský kostol sv. Jakuba



70. Nimbus sv. Floriána (detail), oltár sv. Alžbety, 1493, kombinovaná technika na dreve. Levoča, farský kostol sv. Jakuba



71. Nimbus sv. Alžbety (detail), oltár sv. Alžbety, 1493, kombinovaná technika na dreve. Levoča, farský kostol sv. Jakuba



72. Zajatie sv. Štefana, oltár sv. Alžbety, 1493, kombinovaná technika na dreve, 76 x 59 cm. Levoča, farský kostol sv. Jakuba



73. Ukameňovanie sv. Štefana, oltár sv. Alžbety, 1493, kombinovaná technika na dreve, 76 x 59 cm. Levoča, farský kostol sv. Jakuba



74. Sv. Alžbeta (detail), oltár sv. Alžbety, 1493, kombinovaná technika na dreve. Levoča, farský kostol sv. Jakuba



75. Detail prevedenia voľne položených kameňov na zemi, oltár sv. Alžbety, 1493, kombinovaná technika na dreve. Levoča, farský kostol sv. Jakuba



76. Kľaňanie troch kráľov, oltár Korunovania Panny Márie, okolo 1490, kombinovaná technika na dreve, 144 x 88 cm. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina



77. Zázrak kríža, oltár sv. Alžbety, 1493, kombinovaná technika na dreve, 76 x 59 cm. Levoča, farský kostol sv. Jakuba



78. Alžbeta prináša jedlo chudobným, oltár sv. Alžbety, 1493, kombinovaná technika na dreve, 76 x 59 cm. Levoča, farský kostol sv. Jakuba



79. Sýtenie hladných (detail), reliéf relikviára sv. Alžbety, 1235–1250, drevo, meď, cín, drahé kamene, smalt, zlatenie, filigrán. Marburg, kostol sv. Alžbety



80. Alžbeta prináša jedlo chudobným (detail podkresby), oltár sv. Alžbety, 1493, kombinovaná technika na dreve, 76 x 59 cm. Levoča, farský kostol sv. Jakuba



81. Oltár sv. Ondreja, 1440–1460, drevo, zlatenie, tempera na dreve. Bardejov, chrám sv. Egídia



82. Sv. Alžbeta a sv. Agnesa Rímska, oltár sv. Ondreja, 1440–1460, zlatenie, tempera na dreve, 48, 5 x 34, 5 cm. Bardejov, chrám sv. Egídia



83. Oltár sv. Martina, 90. roky 15. storočia (?), tempera na dreve, zlatenie, polychrómia. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina



84. Sv. Ladislav, sv. Imrich, sv. Štefan, oltár sv. Martina, , 90. roky 15. storočia (?), tempera na dreve, zlatenie, polychrómia, 138 x 163 cm. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina



85. Sv. Oswald, sv. Ľudovít z Toulouse, sv. Ľudovít, oltár sv. Martina, 90. roky 15. storočia (?), tempera na dreve, zlatenie, polychrómia, 138 x 163 cm. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina



86. Oltár Smrti Panny Márie, po 1489, tempera na dreve, polychrómia, zlatenie. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina



87. Sv. Alžbeta Durínska, oltár Smrti Panny Márie, po 1489, tempera na dreve, 114 x 77 cm. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina



88. Sv. Štefan, oltár Smrti Panny Márie, po 1489, tempera na dreve, zlatenie, 114 x 77 cm. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina



89. Sv. Ladislav, oltár Smrti Panny Márie, po 1489, tempera na dreve, zlatenie, 114 x 77 cm. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina



90. Sv. Imrich, oltár Smrti Panny Márie, po 1489, tempera na dreve, zlatenie, 114 x 77 cm. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina



91. Oltár Klaňania troch kráľov, okolo 1490, tempera na dreve, polychrómia, zlatenie. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina



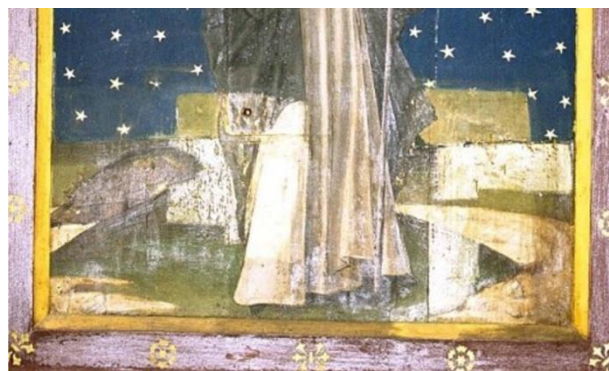
92. Oltár Klaňania troch kráľov, okolo 1490, tempera na dreve, polychrómia, zlatenie. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina



93. Neznámy svätec, oltár Klaňania troch kráľov, okolo 1490, tempera na dreve, zlatenie, 82 x 71 cm. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina



94. Sv. Ladislav, oltár Klaňania troch kráľov, okolo 1490, tempera na dreve, zlatenie, 82 x 71 cm. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina



95. Sv. Ján Almužník (detail odkrytej maľby), oltár Klaňania troch kráľov, okolo 1490, tempera na dreve, zlatenie, 82 x 71 cm. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina



96. Sv. Imrich, oltár Klaňania troch kráľov, okolo 1490, tempera na dreve, zlatenie, 82 x 71 cm. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina



97. Tróniaca Madona medzi sv. Alžbetou a sv. Hedvigou, oltár Panny Márie, Majster Martin, 90. roky 15. storočia, tempera na dreve, 160 x 120 cm. Arnutovce, kostol sv. Heleny



98. Sv. Martin, sv. Vojtech (?), sv. Štefan, sv. Imrich, oltár Panny Márie, 90. roky 15. storočia, tempera na dreve, 160 x 120 cm. Arnutovce, kostol sv. Heleny



99. Tabuľa z Jánoviec, Majster Martin, 1497, tempera na dreve, zlátenie, striebrenie, 144 x 115 cm. Bratislava, Slovenská národná galéria



100. Oltár sv. Kataríny Alexandrijskej, Majster Martin, koniec 15. storočia, tempera na dreve, polychrómia, zlátenie. Turany, kostol sv. Gála



101. Oltár sv. Kataríny Alexandrijskej, Majster Martin, koniec 15. storočia, tempera na dreve, zlátenie, 172 x 136 cm. Turany, kostol sv. Gála



102. Sv. Vojtech, sv. Ladislav, oltár sv. Kataríny Alexandrijskej, Majster Martin, koniec 15. storočia, tempera na dreve, zlatenie, 86 x 68 cm. Turany, kostol sv. Gála



103. Sv. Štefan, sv. Imrich, oltár sv. Kataríny Alexandrijskej, Majster Martin, koniec 15. storočia, tempera na dreve, zlatenie, 86 x 68 cm. Turany, kostol sv. Gála



104. Detaily hláv z dielne Majstra Martina (sv. Katarína Alexandrijská z oltára sv. Kataríny Alexandrijskej v Turanoch, sv. Alžbeta Durínska z tabule z Jánoviec, sv. Alžbeta Durínska z oltára v Arnutovciach)



105. Oltár sv. Anny, okolo 1500, tempera na dreve, zlatenie, 144 x 103 cm (ústredná tabuľa), 69 x 46, 5 cm (tabule bočných krídel). Budapešť, Maďarská národná galéria



106. Oltár sv. Anny, okolo 1508, drevo, polychrómia, zlatenie, tempera. Spišská Sobota, oltár sv. Juraja



107. Sv. Alžbeta Durínska, oltár sv. Anny, okolo 1508, tempera na dreve, zlatenie, 88 x 61 cm. Spišská Sobota, kostol sv. Juraja



108. Oltár sv. Anny, 1510–1520, drevo, polychrómia, zlatenie. Budapešť, Maďarská národná galéria



109. Sv. Alžbeta Durínska, oltár sv. Anny, 1510–1520, tempera na dreve, zlatenie, , 96, 7 x 60, 4 cm. Budapešť, Maďarská národná galéria



110. Sv. Štefan, sv. Valentín(?), oltár sv. Štefana a Valentína(?), 1500–1505, tempera na dreve, zlatenie, 149 x 102 cm. Sabinov, kostol sv. Jána Krstiteľa



111. Oltár sv. Margity Antiochijskej, 1515–1520, Majster Pavol z Levoče (sochy), Hans T. (maľby), drevo, polychrómia, zlatenie, tempera. Mlynica, kostol sv. Margity



112. Sv. Alžbeta Durínska, 1515–1520, oltár sv. Margity Antiochijskej, Hans T., tempera na dreve, zlatenie. Mlynica, kostol sv. Margity

9. Zoznam vyobrazení

1. Oltár sv. Štefana a sv. Imricha, po 1453, drevo, tempera, 237 x 312 cm. Matejovce, farský kostol sv. Štefana. Reprodukcia z: VÉGH 2003a, 359, obr. 305
2. Svätci so súborom nástrojov Kristovho umučenia, oltár sv. Štefana a sv. Imricha, po 1453, drevo, tempera, 200 x 160 cm. Matejovce, farský kostol sv. Štefana. Reprodukcia z: HRADIL/HRADILOVÁ/NOVOTNÁ/SVETKOVÁ 2008, 99, obr. 1b
3. Karol Veľký sa spovedá Deokarovi (detail), Deokarov oltár, okolo 1437, drevo, tempera, zlatenie. Norimberg, kostol sv. Vavrinca. Foto: autorka
4. Sv. Štefan a sv. Imrich, oltár sv. Štefana a sv. Imricha (detail), oltár sv. Štefana a sv. Imricha, drevo, tempera, 200 x 160 cm. Matejovce, farský kostol sv. Štefana. Reprodukcia z: VÉGH 2003a, 359, obr. 305
5. Sv. Štefan odpúšťa svojmu vrahovi (detail), oltár sv. Štefana a sv. Imricha, po 1453, 200 x 76 cm. Matejovce, farský kostol sv. Štefana. Reprodukcia z: GADOMSKI 1981, nepag, obr. 286
6. Smrť sv. Štefana (detail), oltár sv. Štefana a sv. Imricha, po 1453, drevo, tempera, 100 x 76 cm. Matejovce, farský kostol sv. Štefana. Reprodukcia z: GADOMSKI 1981, nepag, obr. 288
7. Vízia sv. Imricha (detail), oltár sv. Štefana a sv. Imricha, po 1453, drevo, tempera, 100 x 76 cm. Matejovce, farský kostol sv. Štefana. Reprodukcia z: GADOMSKI 1981, nepag, obr. 287
8. Vízia sv. Imricha (detail), oltár sv. Štefana a sv. Imricha, po 1453, drevo, tempera. Matejovce, farský kostol sv. Štefana. Reprodukcia z: GADOMSKI 1981, nepag, obr. 287
9. Anjouovské legendárium, Cod. Lat. 8541, fol. 78r, okolo 1335. Vatikán, Bibliotheca Vaticana. Reprodukcia z: <http://regi.oszk.hu/siteeszkoz/kepek/kiallit/virtualis/3kodex/mal/n49.jpg>, vyhľadane dňa 6. 4. 2014
10. Vízia sv. Imricha (detail), oltár sv. Štefana a sv. Imricha, po 1453, drevo, tempera. Matejovce, farský kostol sv. Štefana. Reprodukcia z: GADOMSKI 1981, nepag, obr. 287
11. Smrť sv. Imricha (detail), oltár sv. Štefana a sv. Imricha, po 1453, drevo, tempera. Matejovce, farský kostol sv. Štefana. Reprodukcia z: GADOMSKI 1981, nepag, obr. 290
12. Hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477, drevo, polychrómia, zlatenie, 12,60 x 8,10 m. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autorka

13. Ústredná skriňa na krídlach s alžbetínskym cyklom (detail), oltár sv. Alžbety, 1474–94, drevo, polychrómia, zlatenie, striebrenie, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, terakota, 12,60 x 8,10 m. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autorka
14. Mariánsky cyklus, hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie. Košice, dóm sv. Alžbety. Reprodukcia z: <http://www.arslexicon.sk/?registre&objekt=hlavnny-oltar-sv-alzbety-5&od=skulptury-hlavneho-oltara-sv-alzbety>, vyhľadane dňa 13. 3. 2012
15. Pašiový cyklus, hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie. Košice, dóm sv. Alžbety. Reprodukcia z: <http://www.arslexicon.sk/?registre&objekt=hlavnny-oltar-sv-alzbety-3&od=skulptury-hlavneho-oltara-sv-alzbety>, vyhľadane dňa 13. 3. 2012
16. Prevedenie rúk u Pašiového majstra (detaily). Foto: autorka
17. Prevedenie rúk u Hlavného majstra (detaily). Foto: autorka
18. Prevedenie rúk u Mariánskeho majstra (detaily). Foto: autorka
19. Oltár sv. Alžbety – schéma pôvodnej podoby oltára. Foto: autorka
20. Oltár sv. Alžbety – schéma dnešnej podoby oltára. Foto: autorka
21. Narodenie sv. Alžbety, hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autorka
22. Narodenie Jána Krstiteľa, Turínsko–Milánske hodinky, fol. 93v., okolo 1420. Turín, Palazzo Madama. Reprodukcia z: www.wga.hu, vyhľadane 10. 2. 2012
23. Narodenie Panny Márie, cyklus Máriinho života, Majster Máriinho života, okolo 1475, tempera na dreve, zlatenie, 85 x 109 cm. Mníchov, Alte Pinakothek. Reprodukcia z: <http://www.kunst-fuer-alle.de>, vyhľadane 5. 3. 2012
24. Narodenie Panny Márie, oltár viedenského Schottenstiftu, Majster viedenského Schottenstiftu, 1469–1475, tempera na dreve, 86 x 80 cm. Viedeň, Österreichische Galerie Belvedere. Reprodukcia z: SALIGER 2005, 78, obr. 18
25. Stretnutie snúbencov, hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autorka
26. Alžbetina cesta do Durínska, Lübecký cyklus, okolo 1440, olej na dreve, 92 x 60 cm. Lübeck, špitálny kostol sv. Ducha. Reprodukcia z: <http://www.sekkiel.de/jubilaeen/800-jahre-heilige-elisabeth/das-leben-der-heiligenelisabeth/?PHPSESSID=d3005c143ed8cb66e0dd f6672711cbb1>, vyhľadane 17. 3. 2012

27. Alžbetin voz s venom na ceste do Durínska, Lübecký cyklus, okolo 1440, olej na dreve, 92 x 60 cm. Lübeck, špitálny kostol sv. Ducha. Reprodukcia z: GERÁT 2009, 33, obr. 15
28. Kňaz prijíma Máriu v chráme, oltár viedenského Schottenstiftu, Majster viedenského Schottenstiftu, 1469–1475, tempera na dreve, 86 x 80 cm. Viedeň, Österreichische Galerie Belvedere. Reprodukcia z: SALIGER 2005, 77, obr. 19
29. Alžbeta strihá vlasy malomocnému, hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety
30. Alžbeta strihá vlasy malomocnému, kópia nástennej maľby. Blaubeuren, špitál. Reprodukcia z: GERÁT 2002a, 60, obr. 10
31. Alžbeta strihá vlasy malomocnému, Lübecký cyklus, okolo 1440, olej na dreve, 92 x 60 cm. Lübeck, špitálny kostol sv. Ducha. Reprodukcia z: <http://www.heilige-elisabeth-damp.de/unterkategorie.php?ukid=10&kid=2>, vyhl'adané 15. 3. 2012
32. Navštívenie, Majster E.S., B. –, L. 16., 1440–1467. London, British Museum. Reprodukcia z: GASSEN 1980, 18, obr. 4
33. Zázrak kríža a ruží, hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autorka
34. Lavé reliéfne pole štítového nadstavca severného portálu, okolo 1400. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autorka
35. Sekvencia zázraku s krížom, Krumlovský kódex, Cod. 370, fol. 92v–93r, okolo 1350. Viedeň, Österreichische Nationalbibliothek. Reprodukcia z: GERÁT 2002a, 65, obr. 16
36. Zázrak s krížom, Lübecký cyklus, okolo 1440, olej na dreve, 92 x 60 cm. Lübeck, špitálny kostol sv. Ducha. Reprodukcia z: GERÁT 2009, 106, obr. 73
37. Zázrak kríža a ruží, triptych z Karlsruhe (detail), 1480–1490, tempera na dreve, 47 x 80 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. Reprodukcia z: BLUME/ WERNER 2007b, 409, obr. 269
38. Zázrak kríža a ruží, okolo 1500, tempera na dreve, 77 x 62. Laufen, Kirchenstiftung Mariä Himmelfahrt. Reprodukcia z: BLUME/ WERNER 2007b, 393, obr. 258
39. Zázrak slávnostného rúcha, hlavný oltár, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Reprodukcia z: GERÁT 2009, 248
40. Zázrak s plášťom, Altenberský oltár (detail), 1330, zmiešaná technika na dreve, 153 x 119, 3 cm. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut. Reprodukcia z: BLUME/ WERNER 2007b, 275, obr. 177

41. Omša sv. Martina, Čerínsky oltár (detail), Majster z Kremnice–dielňa, 1483, 79 x 75 cm. Budapešť, Magyar Nemzeti Galéria. Reprodukcia z: GERÁT 2002a, 68, obr. 21
42. Zázrak slávnostného rúcha, oltár sv. Alžbety (detail), Ludwig von Juppe, Johann von der Leyten, okolo 1510. Marburg, kostol sv. Alžbety. Reprodukcia z: <http://www.flickr.com/photos/doublejdesign/6108639644/sizes/l/in/photostream/> , vyhl'adané 16. 3. 2012
43. Rozlúčka Alžbety s manželom, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Reprodukcia z: GERÁT 2009, 247
44. Vyhnanie sv. Alžbety, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477 olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autorka
45. Alžbeta vhodená nevďačnou ženou do blata, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autorka
46. Alžbeta vhodená nevďačnou ženou do blata, Lübecký cyklus, okolo 1440, olej na dreve, 92 x 60 cm. Lübeck, špitálny kostol sv. Ducha. Reprodukcia z: GERÁT 2009, 131, obr. 92
47. Navštívenie, oltár viedenského Schottenstiftu, majster viedenského Schottenstiftu, 1469–1475, tempera na dreve, 86 x 80 cm. Viedeň, Österreichische Galerie Belvedere. Reprodukcia z: SALIGER 2005, 80, obr. 23
48. Alžbeta kúpe malomocného, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autorka
49. Videnie sv. Alžbety, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autorka
50. Videnie sv. Brigity Švédskej, okolo 1400. New York, Pierpont Morgan Library. Reprodukcia z: www.wga.hu, vyhl'adané dňa 2. 3. 2012
51. Smrť sv. Alžbety, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477, olejovo-živicová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Reprodukcia z: GERÁT 2009, 253
52. Smrť Panny Márie, B.33, L. 16, Martin Schongauer, okolo 1470. München, Staatliche Graphische Sammlung. Reprodukcia z: GASSEN 1980

53. Smrť Panny Márie, oltár viedenského Schottenstiftu, majster viedenského Schottenstiftu, 1469–1475, tempera na dreve, 86 x 80 cm. Viedeň, Österreichische Galerie Belvedere. Reprodukcia z: SALIGER 2005, 88, obr. 31
54. Smrť sv. Alžbety, reliéf na Alžbetinom mauzóleu, 1280. Marburg, kostol sv. Alžbety. Reprodukcia z:
<http://www.bildindex.de/dokumente/html/obj20095312,T,001#|home>, vyhľadané 16. 3. 2012
55. Vyzdvihnutie ostatkov sv. Alžbety, hlavný oltár sv. Alžbety, 1474–1477, olejovo-živcová a temperová farba na dreve, zlatenie, 125 x 80 cm. Košice, dóm sv. Alžbety. Foto: autorka
56. Oltár sv. Alžbety, 1480–1490, tempera, drevo, zlatenie, polychrómia, 83 x 60 cm. Bardejov, bazilika sv. Egídia. Reprodukcia z:
http://pamiatky.custodea.com/images/sp_u/4/image/437_8.jpg, vyhľadané dňa 7. 4. 2014
57. Narodenie sv. Alžbety, oltár sv. Alžbety, 1480–1490, tempera na dreve, zlatenie, 83 x 60 cm. Bardejov, bazilika sv. Egídia. Foto: autorka
58. Zasnúbenie sv. Alžbety, oltár sv. Alžbety, 1480–1490, tempera na dreve, zlatenie, 83 x 60 cm. Bardejov, bazilika sv. Egídia. Foto: autorka
59. Alžbeta kúpe chorého, oltár sv. Alžbety, 1480–1490, tempera na dreve, zlatenie, 83 x 60 cm. Bardejov, bazilika sv. Egídia. Foto: autorka
60. Zázrak kríža a ruží, oltár sv. Alžbety, 1480–1490, tempera na dreve, zlatenie, 83 x 60 cm. Bardejov, bazilika sv. Egídia. Foto: autorka
61. Zázrak na slávnostnej hostine, oltár sv. Alžbety, 1480–1490, tempera na dreve, zlatenie, 83 x 60 cm. Bardejov, bazilika sv. Egídia. Foto: autorka
62. Zázrak na slávnostnej hostine (detail Alžbetinho plášťa), oltár sv. Alžbety, 1480–1490, tempera na dreve, zlatenie, 83 x 60 cm. Bardejov, bazilika sv. Egídia. Foto: autorka
63. Rozlúčka Alžbety s manželom, oltár sv. Alžbety, 1480–1490, tempera na dreve, zlatenie, 83 x 60 cm. Bardejov, bazilika sv. Egídia. Foto: autorka
64. Vyhnanie Alžbety z hradu Wartburg, oltár sv. Alžbety, 1480–1490, tempera na dreve, zlatenie, 83 x 60 cm. Bardejov, bazilika sv. Egídia. Foto: autorka
65. Alžbeta vhodená nevďačnou ženou do blata, oltár sv. Alžbety, 1480–1490, tempera na dreve, zlatenie, 83 x 60 cm. Bardejov, bazilika sv. Egídia. Foto: autorka
66. Oltár sv. Alžbety, 1493, polychrómovaná a zlátená drevorezba, kombinovaná technika na dreve. Levoča, farský kostol sv. Jakuba. Foto: autorka

67. Sv. Hedviga, zadná strana oltárnych krídel, oltár sv. Alžbety, 1493, kombinovaná technika na dreve, 76 x 59 cm. Levoča, farský kostol sv. Jakuba. Foto: autorka
68. Ústredná tabuľa so sv. Štefanom, sv. Alžbetou a sv. Floriánom, oltár sv. Alžbety, 1493, kombinovaná technika na dreve, 160 x 133 cm. Levoča, farský kostol sv. Jakuba. Foto: autorka
69. Nimbus sv. Štefana (detail), oltár sv. Alžbety, 1493, kombinovaná technika na dreve. Levoča, farský kostol sv. Jakuba. Foto: autorka
70. Nimbus sv. Floriána (detail), oltár sv. Alžbety, 1493, kombinovaná technika na dreve. Levoča, farský kostol sv. Jakuba. Foto: autorka
71. Nimbus sv. Alžbety (detail), oltár sv. Alžbety, 1493, kombinovaná technika na dreve. Levoča, farský kostol sv. Jakuba. Foto: autorka
72. Zajatie sv. Štefana, oltár sv. Alžbety, 1493, kombinovaná technika na dreve, 76 x 59 cm. Levoča, farský kostol sv. Jakuba. Foto: autorka
73. Ukameňovanie sv. Štefana, oltár sv. Alžbety, 1493, kombinovaná technika na dreve, 76 x 59 cm. Levoča, farský kostol sv. Jakuba. Foto: autorka
74. Sv. Alžbeta (detail), oltár sv. Alžbety, 1493, kombinovaná technika na dreve. Levoča, farský kostol sv. Jakuba. Foto: autorka
75. Detail prevedenia voľne položených kameňov na zemi, oltár sv. Alžbety, 1493, kombinovaná technika na dreve. Levoča, farský kostol sv. Jakuba. Foto: autorka
76. Kľaňanie troch kráľov, oltár Korunovania Panny Márie, okolo 1490, kombinovaná technika na dreve, 144 x 88 cm. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina. Reprodukcia z: <http://arslexicon.sk/?registre&objekt=dig-00221-apvt&od=oltar-korunovania-panny-marie-1>, vyhl'adané dňa 9. 4. 2014
77. Zázrak kríža, oltár sv. Alžbety, 1493, kombinovaná technika na dreve, 76 x 59 cm. Levoča, farský kostol sv. Jakuba. Foto: autorka
78. Alžbeta prináša jedlo chudobným, oltár sv. Alžbety, 1493, kombinovaná technika na dreve, 76 x 59 cm. Levoča, farský kostol sv. Jakuba. Foto: autorka
79. Sýtenie hladných (detail), reliéf relikviára sv. Alžbety, 1235–1250, drevo, meď, cín, drahé kamene, smalt, zlatenie, filigrán. Marburg, kostol sv. Alžbety. Reprodukcia z: GERÁT 2009, 55, obr. 33
80. Alžbeta prináša jedlo chudobným (detail podkresby), oltár sv. Alžbety, 1493, kombinovaná technika na dreve, 76 x 59 cm. Levoča, farský kostol sv. Jakuba. Reprodukcia z: SPALEKOVÁ 2008, 81

81. Oltár sv. Ondreja, 1440–1460, drevo, zlatenie, tempera na dreve. Bardejov, chrám sv. Egídia. Foto: autorka
82. Sv. Alžbeta a sv. Agnesa Rímska, oltár sv. Ondreja, 1440–1460, zlatenie, tempera na dreve, 48, 5 x 34, 5 cm. Bardejov, chrám sv. Egídia. Foto: autorka
83. Oltár sv. Martina, 90. roky 15. storočia (?), tempera na dreve, zlatenie, polychrómia. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina. Foto: autorka
84. Sv. Ladislav, sv. Imrich, sv. Štefan, oltár sv. Martina, , 90. roky 15. storočia (?), tempera na dreve, zlatenie, polychrómia, 138 x 163 cm. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina. Foto: autorka
85. Sv. Osvald, sv. Ľudovít z Toulouse, sv. Ľudovít, oltár sv. Martina, 90. roky 15. storočia (?), tempera na dreve, zlatenie, polychrómia, 138 x 163 cm. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina. Foto: autorka
86. Oltár Smrti Panny Márie, po 1489, tempera na dreve, polychrómia, zlatenie. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina. Foto: autorka
87. Sv. Alžbeta Durínska, oltár Smrti Panny Márie, po 1489, tempera na dreve, 114 x 77 cm. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina. Reprodukcia z:
<http://arslexicon.sk/?registre&objekt=pu-159449>, vyhľadané dňa 11. 4. 2014
88. Sv. Štefan, oltár Smrti Panny Márie, po 1489, tempera na dreve, zlatenie, 114 x 77 cm. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina. reprodukcia z:
<http://arslexicon.sk/?registre&objekt=dig-00192-apvt>, vyhľadané dňa 11. 4. 2014
89. Sv. Ladislav, oltár Smrti Panny Márie, po 1489, tempera na dreve, zlatenie, 114 x 77 cm. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina. Reprodukcia z:
<http://arslexicon.sk/?registre&objekt=dig-00191-apvt>, vyhľadané dňa 11. 4. 2014
90. Sv. Imrich, oltár Smrti Panny Márie, po 1489, tempera na dreve, zlatenie, 114 x 77 cm. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina. Foto: autorka
91. Oltár Klaňania troch kráľov, okolo 1490, tempera na dreve, polychrómia, zlatenie. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina. Foto: autorka
92. Oltár Klaňania troch kráľov, okolo 1490, tempera na dreve, polychrómia, zlatenie. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina. Reprodukcia z:
<http://arslexicon.sk/?registre&objekt=pu-159468>, vyhľadané dňa: 9. 11. 2014
93. Neznámy svätec, oltár Klaňania troch kráľov, okolo 1490, tempera na dreve, zlatenie, 82 x 71 cm. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina. Reprodukcia z:
<http://arslexicon.sk/?registre&objekt=pu-159473>, vyhľadané dňa: 9. 11. 2014

94. Sv. Ladislav, oltár Klaňania troch kráľov, okolo 1490, tempera na dreve, zlatenie, 82 x 71 cm. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina. Reprodukcia z: <http://arslexicon.sk/?registre&objekt=pu-159476>, vyhľadane dňa: 9. 11. 2014
95. Sv. Ján Almužník (detail odkrytej maľby), oltár Klaňania troch kráľov, okolo 1490, tempera na dreve, zlatenie, 82 x 71 cm. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina. Reprodukcia z: <http://arslexicon.sk/?registre&objekt=pu-159478>, vyhľadane dňa: 9. 11. 2014
96. Sv. Imrich, oltár Klaňania troch kráľov, okolo 1490, tempera na dreve, zlatenie, 82 x 71 cm. Spišská Kapitula, katedrála sv. Martina. Reprodukcia z: <http://arslexicon.sk/?registre&objekt=pu-159474>, vyhľadane dňa: 9. 11. 2014
97. Tróniaca Madona medzi sv. Alžbetou a sv. Hedvigou, oltár Panny Márie, Majster Martin, 90. roky 15. storočia, tempera na dreve, 160 x 120 cm. Arnutovce, kostol sv. Heleny. Reprodukcia z: FAJT 2003a, 406, obr. 352
98. Sv. Martin, sv. Vojtech (?), sv. Štefan, sv. Imrich, oltár Panny Márie, 90. roky 15. storočia, tempera na dreve, 160 x 120 cm. Arnutovce, kostol sv. Heleny. Reprodukcia z: GLATZ 1975, 36
99. Tabuľa z Jánoviec, Majster Martin, 1497, tempera na dreve, zlátenie, striebrenie, 144 x 115 cm. Slovenská národná galéria. Reprodukcia z: <http://www.sng.sk/sk/uvod/zbierky/stare-umenie/goticke-umenie>, vyhľadane dňa 5. 3. 2013
100. Oltár sv. Kataríny Alexandrijskej, Majster Martin, koniec 15. storočia, tempera na dreve, polychrómia, zlatenie. Turany, kostol sv. Gála. Reprodukcia z: http://www.turany.fara.sk/?page_id=239, vyhľadane dňa 5. 3. 2013
101. Oltár sv. Kataríny Alexandrijskej, Majster Martin, koniec 15. storočia, tempera na dreve, zlatenie, 172 x 136 cm. Turany, kostol sv. Gála. Reprodukcia z: http://www.turany.fara.sk/?page_id=239, vyhľadane dňa 5. 3. 2013
102. Sv. Vojtech, sv. Ladislav, oltár sv. Kataríny Alexandrijskej, Majster Martin, koniec 15. storočia, tempera na dreve, zlatenie, 86 x 68 cm. Turany, kostol sv. Gála. Reprodukcia z: http://www.turany.fara.sk/?page_id=239, vyhľadane dňa 5. 3. 2013
103. Sv. Štefan, sv. Imrich, oltár sv. Kataríny Alexandrijskej, Majster Martin, koniec 15. storočia, tempera na dreve, zlatenie, 86 x 68 cm. Turany, kostol sv. Gála. Reprodukcia z: http://www.turany.fara.sk/?page_id=239, vyhľadane dňa 5. 3. 2013
104. Detaily hláv z dielne Majstra Martina (sv. Katarína Alexandrijská z oltára sv. Kataríny Alexandrijskej v Turanoch, sv. Alžbeta Durínska z tabule z Jánoviec, sv. Alžbeta Durínska z oltára v Arnutovciach. Foto: autorka
105. Oltár sv. Anny, okolo 1500, tempera na dreve, zlatenie, 144 x 103 cm (ústredná tabuľa), 69 x 46, 5 cm (tabule bočných krídel). Budapešť, Maďarská národná galé-

- ria. Reprodukcia z:
https://www.flickr.com/photos/sheepdog_rex/8038484013/in/set-72157631650710212, vyhľadane dňa 11. 4. 2014
106. Oltár sv. Anny, okolo 1508, drevo, polychrómia, zlatenie, tempera. Spišská Sobota, oltár sv. Juraja. Reprodukcia z: <http://poprad.dnes24.sk/v-obrazoch/v-spisskej-sobote-slavnostne-predstavili-vyznamne-kulturne-ocenenie-28903>, vyhľadane dňa 11. 4. 2014
107. Sv. Alžbeta Durínska, oltár sv. Anny, okolo 1508, tempera na dreve, zlatenie, 88 x 61 cm. Spišská Sobota, kostol sv. Juraja. Reprodukcia z: <http://www.spsobota.szm.com/oltarsvanny.htm>, vyhľadane dňa 11. 4. 2014
108. Oltár sv. Anny, 1510–1520, drevo, polychrómia, zlatenie. Budapešť, Maďarská národná galéria. Reprodukcia z: https://www.flickr.com/photos/sheepdog_rex/8038646048/in/set-72157631650710212, vyhľadane dňa 11. 4. 2014
109. Sv. Alžbeta Durínska, oltár sv. Anny, 1510–1520, tempera na dreve, zlatenie, , 96, 7 x 60, 4 cm. Budapešť, Maďarská národná galéria. Reprodukcia z: https://www.flickr.com/photos/sheepdog_rex/8038646048/in/set-72157631650710212, vyhľadane dňa 11. 4. 2014
110. Sv. Štefan, sv. Valentín(?), oltár sv. Štefana a Valentína(?), 1500–1505, tempera na dreve, zlatenie, 149 x 102 cm. Sabinov, kostol sv. Jána Krstiteľa. Foto: autorka
111. Oltár sv. Margity Antiochijskej, 1515–1520, Majster Pavol z Levoče (sochy), Hans T. (maľby), drevo, polychrómia, zlatenie, tempera. Mlynica, kostol sv. Margity. Reprodukcia z: <http://pamiatky.custodea.com/images/spu/3/image/3730.jpg>, vyhľadane dňa: 11. 4. 2014
112. Sv. Alžbeta Durínska, 1515–1520, oltár sv. Margity Antiochijskej, Hans T., tempera na dreve, zlatenie. Mlynica, kostol sv. Margity. Reprodukcia z: <http://pamiatky.custodea.com/images/spu/3/image/3730.jpg>, vyhľadane dňa: 11. 4. 2014

10. Zoznam použitých prameňov a literatúry

- BAKOŠ 2002 — Ján BAKOŠ(ed.): Problémy dejín výtvarného umenia Slovenska. Bratislava 2002
- BARTLOVÁ 2003 — Milena BARTLOVÁ: Skulptúra a tabuľové maliarstvo 1400–1470. In: BURAN 2003, 251–273
- BARTONIEK 1938 — Emma BARTONIEK: Legenda sancti Stephani regis maior et minor, atque legenda ab Hartvico episcopo conscripta. In: SZENTPÉTERY 1938, 368
- BARTONIEK 1939 — Emma BARTONIEK: Legenda sancti Emerici ducis. In: Scriptores rerum Hungaricarum II. Budapest 1938, 441–460
- BERGER 2008 — Tomáš BERGER: Restaurátorský průzkum oltáře z Matějovců. In: Technologia Artis, 124–131
- BLUME/ WERNER 2007 — Dieter BLUME / Matthias WERNER (ed.): Elisabeth von Thüringen - eine europäische Heilige. Aufsätze. Petersberg 2007
- BOŽOVÁ/ DROBNIAK/ GUTEK 1998 — Jana BOŽOVÁ/ Gabriel DROBNIAK/ František GUTEK: Kostol sv. Egídia v Bardejove. Bardejov 1998
- BURAN 2003 — Dušan BURAN: Dejiny slovenského výtvarného umenia – Gotika. Bratislava 2003
- BOŘUTOVÁ 2003 — Dana BOŘUTOVÁ: Oltár sv. Anny v Spišskej Sobote. In: BURAN 2003, 734–735
- BURICA/ MENDEL — Dušan BURICA/ Peter MENDEL: Sedemsto rokov Turian. Martin 1968
- CIDLINSKÁ 1965 — Libuše CIDLINSKÁ: Matejovský majster a klaňanie v Slovenskej národnej galérii. In: Umění 13/ 1965, 63–70
- CIDLINSKÁ 1968 — Libuše CIDLINSKÁ: Niekoľko poznámok k reštaurovanému hlavnému oltáru košického dómu. In: Monumentorum tutela 2/1968, 295–200
- CIDLINSKÁ 1975a — Libuše CIDLINSKÁ: Několik poznámek k slovenským středověkým oltářům. In: Umění 23/ 2 1975, 109–127
- CIDLINSKÁ 1975b — Libuše CIDLINSKÁ: Matejovský majster a Klaňanie v Slovenskej národnej galérii. In: Umění XXIII/ 1975, 63–70
- CIDLINSKÁ 1989 — Libuše CIDLINSKÁ: Gotické krídlové oltáře na Slovensku. Bratislava 1989

CIULISOVÁ 2011 — Ingrid CIULISOVÁ: Dejepis umenia na Slovensku: vybrané kapitoly. Bratislava 2011. 93–136

CSÓKA 1967 — Lajos CSÓKA: A latin nyelvű történeti irodalom kialakulása Magyarországon a XI – XIV. százaban. Budapest 1967

DIVALD 1905–1907 — Kornél DIVALD: Szepesvármegye művészeti emlékei I/ III. Budapest 1905–1907

DIVALD — Kornél DIVALD: A Szepesség régi művészete. In: A Szepesség emlékkönyve. Budapest 1926. 163

DIVALD 1927 — Kornél DIVALD: Magyarország művészeti emlékei. Budapest 1927

DROBNIAK/ JIROUŠEK 1998 — Gabriel DROBNIAK/Alexander JIROUŠEK: Chrám sv. Egídiá v Bardejove. Košice 1998

ENDLICHER 1849 — Stephan Ladislaus ENDLICHER: Rerum Hungaricarum monumenta Arpadiana, 1849, 154–162

FAJT 2003a — Jiří FAJT: Medzi dvorom a mestom. Maliarstvo na Spiši okolo roku 1500 a magnátska rodina Zápoľských. In: BURAN 2003, 399–427

FAJT 2003b — Jiří FAJT: Hlavný oltár sv. Margity v Mlynici. In: BURAN 2003, 752–753

GADOMSKI 1981 — Jerzy GADOMSKI: Gotyckie malarstwo tablicowe Malopolski 1420–1470. Varšava 1981

GADOMSKI 1988 — Jerzy GADOMSKI: Gotyckie malarstwo tablicowe Malopolski 1460–1500. Varšava 1988

GASSEN 1980 — Richard W. GASSEN: Druckgraphik des 15. Jahrhunderts – Der Meister E.S. und Martin Schongauer. Ludwigshafen am Rhein 1980

GERÁT 2000–2001 — Ivan GERÁT: Témy k otázke funkcií obrazových cyklov zo života tzv. dynastických svätcov na území neskorostredovekého Slovenska. In: Studia archaeologica slovaca mediaevalia. Bratislava 2000–2001. 317–325

GERÁT 2001 — Ivan GERÁT: Stredoveké obrazové témy na Slovensku. Bratislava 2001

GERÁT 2002a — Ivan GERÁT: Ikonografická tradícia a význam obrazu: alžbetínsky cyklus na hlavnom oltári košického dómu. In: Ars 1–3, 2002, 49–87

GERÁT 2002b — Ivan GERÁT: Konvencie obrazovej hagiografie. Kľúčové scény hagiografických obrazových cyklov: otázka stereotypov. In: BAKOŠ 2002, 79–119

GERÁT 2003 — Ivan GERÁT: Ladislavovské cykly, pohanstvo a národná tradícia – pokus o bilanciu jednej vedeckej diskusie. In: KOŽIAK/ NEMEŠ 2003, 227–233

- GERÁT 2006 — Ivan GERÁT: Téma a médium – poznámky k počiatkom obrazového kultu sv. Alžbety. In: KOŽIAK/NEMEŠ 2006, 317–331
- GERÁT 2007 — Ivan GERÁT: Das Phänomen der Grenze in mittelalterlichen Bildlegenden der Heiligen Elisabeth von Ungarn. In: Ars 40, 2007, 177–183
- GERÁT 2009 — Ivan GERÁT: Obrazové legendy sv. Alžbety. Téma, médium a kontext. Bratislava 2009
- GERÁT 2012 — Ivan GERÁT: Svätí bojovníci v stredoveku. Úvahy o obrazových legendách sv. Juraja a sv. Ladislava na Slovensku. Bratislava 2012
- GENTHON 1932 — István GENTHON: A régi magyar festőművészet. Vác 1932. 70–71
- GLATZ 1975 — Anton Cyril GLATZ: Doplnky k spišskej tabuľovej maľbe z obdobia 1440 – 1540. In: VACULÍK 1975, 23–60
- GLATZ 1983 — Anton Cyril GLATZ: Gotické umenie v zbierkach Slovenskej národnej galérie. Bratislava 1983. 107–108
- GLATZ 2001 — Anton Cyril GLATZ: Kostol sv. Juraja v Spišskej Sobote. Košice 2001
- GINHART 1938 — Karl GINHART: Die bildende Kunst in Österreich – gotische Zeit. Baden bei Wien 1938
- GOMBOS 1938 — Albín Ferenc GOMBOS: Catalogus fontium historiae Hungaricae III. Budapest 1938
- HENSZLMANN 1847 — Imre HENSZLMANN: Magyarországi szent Erzsébet kassai templomának főoltárképei. In: Magyar Szépirodalmi Szemle I/2 1847, 1–7, 24–30, 36–42, 51–55, 70–74
- HOFMAN 1930 — Jan HOFMAN: Staré umění na Slovensku. Praha, 1930
- HRADIL/ HRADILOVÁ/ NOVOTNÁ/ SVETKOVÁ 2008 — David HRADIL/ Janka HRADILOVÁ/ Mária NOVOTNÁ/ Anna SVETKOVÁ: Výtvarné a materiálové znaky dielne Majstra matejovského oltára, 15. storočie, Slovensko. In: Technologia Artis, 98–112
- HUDÁK 1984 — Ján HUDÁK: Patrociniá na Slovensku: súpis a historický vývin. Bratislava 1984
- CHALUPECKÝ 1994 — Ivan CHALUPECKÝ: Vreckový sprievodca pamiatkami Spiša. Spišská Kapitula. Košice 1994
- CHALUPECKÝ 2005a — Ivan CHALUPECKÝ: Z minulosti Spiša. Ročenka Spišského dejepisného spolku v Levoči XIII. Levoča 2005

CHALUPECKÝ 2005b—Ivan CHALUPECKÝ: Zápoľskí a Spiš do roku 1523. In: CHALUPECKÝ 2005b, 38–52

IPOLYI 1878 — Arnold IPOLYI: A besztercebányai egyházi műemlékek története és helyreállítása. Budapest 1878. 80

JUDÁK 2009 — Viliam JUDÁK: Katalóg patrocínií na Slovensku. Bratislava 2009

KOŽIAK/ NEMEŠ 2003 — Rastislav KOŽIAK/ Jaroslav NEMEŠ: Pohanstvo a kresťanstvo. Zborník z konferencie usporiadanej 5.–6. II. 2003 v Banskej Bystrici. Bratislava 2003

KOŽIAK/ NEMEŠ 2006 — Rastislav KOŽIAK/ Jaroslav NEMEŠ: Svätec a jeho funkcie v spoločnosti. Bratislava 2006

KOŽIAK/ NEMEŠ 2011 — Rastislav KOŽIAK/ Jaroslav NEMEŠ: Svätý Vojtech – svätec, doba a kult. Bratislava 2011

KULCSÁR 1977 — Petrus KULCSÁR: Epithoma rerum Hungararum. Budapest, 1977

KLANICZAY 1994 — Gábor Klaniczay: Königliche und dynastische Heiligkeit in Ungarn. In: PETERSOHN 1994. 344–361

MANCINI 1781 — Antonio MANCINI: Primi Hungarorum regis apostolici S. Stephani vita. E pervetusto codice mss. celeberrimi monasterii Mellicensis excerpta. Bratislava 1781

MARSINA 1971 — Richard MARSINA: Codex diplomaticus et epistolaris Slovaciae. Bratislava 1971

MARSINA 1974 — Richard MARSINA: Spišské mestá v stredoveku. Košice 1974

MARSINA 1997 — Richard MARSINA: Legendy stredovekého Slovenska. Ideály stredovekého človeka očami cirkevných spisovateľov. Budmerice 1997

MARSINA 2011 — Richard MARSINA: Sv. Vojtech a Ostrihom. In: KOŽIAK/ NEMEŠ 2011, 11–22

MATÁK/ RICCOTIOVÁ 1988 — Juraj MATÁK/ Eva RICCOTIOVÁ: Dodatok k návrhu na reštaurovanie pamiatky. Pamiatkový úrad Slovenskej republiky. Bratislava 1988

MERKLAS 1860 — Václav MERKLAS: Die mittelalterlichen Kunstwerke der Jakobskirche in Leutshau. In: Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 5/1860, 290

MOJZER 1984 — Miklós MOJZER: Ungarische Nationalgalerie. Budapest 1984

NÁDASKÁ 2006 — Katarína NÁDASKÁ: Obraz sv. Alžbety od dominikánskeho mnícha Teodorika. In: KOŽIAK/ NEMEŠ 2006, 333–343

OETTINGER 1938 — Karl OETTINGER: Die Tafelmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts in Österreich. In: GINHART 1938, 126–135

PETERSOHN 1994 — Jürgen Petersohn: Politik und Heiligenverehrung im Hochmittelalter. Sigmaringen 1994

PRAŽÁK 1988 — Richard PRAŽÁK: Legendy a kroniky koruny uherské. Praha 1988

POLÁKOVÁ 1988 — Mária POLÁKOVÁ: Záznam z kontrolného dňa na akcii Košice – Dóm – NKP – hlavný oltár zo dňa 16. 6. 1988. Pamiatkový úrad Slovenskej republiky. Bratislava 1988

PROKOPP 2007 — Maria PROKOPP: Überlegungen zur mittelalterlichen Ikonographie der heiligen Elisabeth. In: BLUME/ WERNER 2007, 413–421

PUŠKÁROVÁ/ PUŠKÁR 1981 — Blanka PUŠKÁROVÁ/ Imrich PUŠKÁR: Spišská Kapitula: pamiatková rezervácia. Bratislava 1981

RADOCSAY 1955 — Dénes RADOCSAY: A középkori Magyarország táblaképei. Budapest 1955

RADOCSAY 1963 — Dénes RADOCSAY: Gotische Tafelmalerei in Ungarn. Budapest 1963

RICCOTIOVÁ 1986 — Eva RICCOTIOVÁ: Návrh na reštaurovanie pamiatky. Pamiatkový úrad Slovenskej republiky. Bratislava 1986

SALIGER 2005 — Arthur SALIGER: Der Wiener Schottenmeister. München 2005

SASINEK 1909 — František Vítězoslav SASINEK: Tie naše legendy o svätom Štefanovi. Slovenské pohľady 19/ 1909, 163–169

SCHAUBER/SCHINDLER 2002 — Vera SCHAUER/ Michael SCHINDLER: Rok se svatými. Kostelní Vydří 2002

SCHÜRER/ WIESE 1938 — Oskar SCHÜRER/ Erich WIESE: Deutsche Kunst in der Zips. Brünn 1938

SLIVKA 2002 — Michal SLIVKA: Symbolika výzbroje a výstroja. In: Archaeologia Historica 27/ 2002. 590–591

SPALEKOVÁ 2008a — Eva SPALEKOVÁ: Oblastný reštaurátorský ateliér v Levoči 1983–2008. Levoča 2008

SPALEKOVÁ 2008b — Eva SPALEKOVÁ: Oltár sv. Alžbety z rímskokatolíckeho Kostola sv. Jakuba v Levoči. In: SPALEKOVÁ 2008, 77–85

SPOLOČNÍKOVÁ 1991–1995 — Mária SPOLOČNÍKOVÁ: Oltár sv. Alžbety. Košice 1991–1995

SPOLOČNÍKOVÁ 2000 — Mária SPOLOČNÍKOVÁ: On the altar of St. Elizabeth. In: TKÁČ 2000, 40–54

STANGE 1969 — Alfred STANGE: Deutsche Malerei der Gotik XI. Österreich und der ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500. Nendeln 1969

SUCKALE 2003 — Robert SUCKALE: Maľby retabula hlavného oltára v Dóme sv. Alžbety v Košiciach. In: BURAN 2003, 364–373

SUCHÝ 1974 — Michal SUCHÝ: Spišské mestá v poľskom zálohu. In: MARSINA 1974, 55–133

ŠOUREK 1938 — Karel ŠOUREK: Umění na Slovensku: odkaz země a lidu. Praha 1938
TAKÁCS 1931 — Innozenz TAKÁCS: Die Verehrung der hl. Elisabeth in Ungarn. In: Franziskanische Studien 18

TKÁČ 2000 — Alojz TKÁČ (ed.): The Cathedral of St. Elizabeth in Košice. Košice 2000

TÖROK 2005 — Gyongyi TÖROK: Gótikus szárnyasoltárok a középkori Magyarországon. Budapest 2005

VACULÍK 1975 — Karol VACULÍK: Galéria 3. Staré umenie. Bratislava 1975

VACULÍK 1975 — Karol VACULÍK: K niektorým otázkam neskorkej gotiky a renesancie na Slovensku. In: Galéria 3. Staré umenie. Bratislava 1975. 76–88

VAGASKÁ 2012 — Veronika VAGASKÁ: Osobnosť Alžbety Durínskej a jej zobrazenie na hlavnom oltári v dóme sv. Alžbety v Košiciach (Bakalárska práca na Katolíckej teologickej fakulte Univerzity Karlovej v Prahe). Praha 2012

VARJÚ 1928 — Elemér VARJÚ: Legendae Sancti Regis Stephani – Szent István király legendái, 1928

VÉGH 2003a — János VÉGH: Zlatý vek oltárneho umenia. Ikonografia maliarstva a sochárstva neskorého 15. storočia. In: BURAN 2003, 351 – 363

VÉGH 2003b — János VÉGH: Spišské maliarstvo poslednej tretiny 15. storočia. In: BURAN 2003, 382 – 397

VÉGH 2003c — János VÉGH: Madona z Jánoviec. In: BURAN 2003, 726

VÉGH 2003d — János VÉGH: Oltárny triptych sv. Alžbety v Levoči. In: BURAN 2003, 724

- WAGNER 1930 — Vladimír WAGNER: Dejiny výtvarného umenia na Slovensku. Trnava 1930. 106
- WAGNER 1938 — Vladimír WAGNER: Stredoveké maliarstvo na Slovensku. In: ŠOUREK 1938
- WAGNER 1941— Vladimír WAGNER: Neskorogotická tabuľová maľba Slovenska. Turčiansky svätý Martin 1941
- WAGNER 1941— Vladimír WAGNER: Gotické tabuľové maliarstvo na Slovensku. Turčiansky Svätý Martin 1942
- WAGNER 1941— Vladimír WAGNER: Vývin výtvarného umenia na Slovensku. Bratislava 1948
- WALICKI 1961 — Michal WALICKI: Malarstwo Polskie – Gotik, Renesans, Wczesny manieryzm. Varšava 1961
- WERNER 1994 — Matthias Werner: Mater Hassiae – Flos Ungarie – Gloria Teutoniae. Politik und Heiligenverehrung im Nachleben der hl. Elisabeth von Thüringen. In: PETERSOHN 1994. 449–540
- VESELÝ 1955 — Karel VESELÝ: Autorská oprava. Pamiatkový úrad Slovenskej republiky. Bratislava 1955
- WICK 1936 — Vojtech WICK: Dóm sv. Alžbety v Košiciach. Košice 1936
- ŽELINSKÁ 2013 — Jana ŽELINSKÁ: Maliarske triptychy spišského regiónu z konca 15. storočia. In: Fórum pro konzervátory– restaurátory: konference konzervátorů– restaurátorů. Brno 2013