
Ivan Gerát

Úvod do vizuálnej kultúry

stredoveku

fftu

Vysokoškolská učebnica
Trnava 2013

Recenzenti

PhDr. Dušan Buran, PhD.

PhDr. Štefan Oriško, CSc.

Obsah

1	Pojem vizuálnej kultúry, jeho vzťah k dejinám umenia a dejinám kultúry. Korene stredovekej vizuálnej kultúry v kresťanskej antike a v umení barbarských národov	5
2	Byzantské umenie, jeho vývoj, premeny a vplyv	14
3	Vizuálna kultúra karolínskeho a otónskeho dvora	20
4	Architektúra a jej dekorácia v románskom období	29
5	Možnosti a úlohy sochárstva	37
6	Románske maliarstvo	45
7	Základné problémy francúzskej gotiky	55
8	Šírenie a premeny katedrálnych myšlienok v Európe. Vizuálna kultúra na dvore Karola IV. a jej vplyv v strednej Európe	64
9	Vizuálna kultúra talianskych miest. Vplyv žobravých rádov na výtvarné umenie. Humanizmus a vzťah k antickej tradícii . .	71
10	Výzdoba oltárneho priestoru a jej premeny	78
11	Medzinárodný gotický sloh, jeho pramene a charakteristické črty	85
12	Maliarstvo a sochárstvo neskorého stredoveku. Problémy vzťahu k prírode a k ľudskej individualite. Grafika, kníhtlač a premeny vizuálnej kultúry	92

Vydanie tejto vysokoškolskej učebnice vzniklo v rámci riešenia projektu *Inovatívne formy vzdelávania v transformujúcom sa univerzitnom vzdelávaní* (ITMS kód projektu 26110230028) – Príprava študijného programu *Medievalistika*, ktorý podporila Európska únia prostredníctvom Európskeho sociálneho fondu a MŠVV SR v rámci Operačného programu vzdelávanie. Text vznikol na Katedre histórie Filozofickej fakulty v Trnave.

fftu

© Ivan Gerát, 2013

© Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 2013

ISBN 978-80-8082-597-3

1. Pojem vizuálnej kultúry, jeho vzťah k dejinám umenia a dejinám kultúry. Korene stredovekej vizuálnej kultúry v kresťanskej antike a v umení barbarských národov

Vo vizuálnej kultúre stredoveku zohrávali dôležitú úlohu stavby, obrazy a sochy, teda objekty, ktorým sa v posledných storočiach venujú dejiny umenia a architektúry. Pohľad dejín umenia na vizuálnu kultúru však do veľkej miery závisí od toho, čo sa vôbec rozumie slovom „umenie“. Väčšina historikov umenia sa síce nepokúšala o systematickú filozofickú definíciu tohto pojmu, napriek tomu ním však intuitívne pomenúvali určitú kvalitu zhotovenia stavieb, figurálnych diel či ornamentov, teda to, čo z nich robí umelecké diela. Najčastejšie sa takáto kvalita definovala vo vzťahu k estetickému či umeleckému výkonu tvorcu, ako aj estetickému či umeleckému zážitku, resp. uspokojeniu vnímateľa. Pri skúmaní vizuálnej kultúry treba brať do úvahy estetické či umelecké aspekty stavieb, sôch a obrazov, pretože bez nich by jednotlivé diela nikdy nenadobudli svoje historické významy a zmysel. Zároveň však treba prihliadať na ďalšie vzťahy a súvislosti, ktoré umelecké diela spájajú so širšími systémami kultúrneho správania, zvykov a spoločenskej komunikácie. Pri vytváraní stavieb, sôch a obrazov sledovali stredovekí objednávateľia a autori určité ciele. To, čo dnes nazývame estetickým či umeleckým potešením, bolo v dávnejšej minulosti len výnimočne na prvom mieste. Obvykle dominovali iné motívacie, iné funkcie. Nasledujúci prehľad preto na jednej strane kladie dôraz na určité typické umelecké úlohy, na druhej strane pripomína majstrovské príklady ich zvládnutia.

Každý z problémov, o ktorom bude reč, by bolo možné predstaviť aj podrobnejšie a do väčších detailov. Takisto by bolo možné vziať do úvahy oveľa väčší počet diel, niekedy doslova tisícky, aby sa ukázala miera platnosti myšlienok, o ktorých bude reč. Pre potreby úvodu do vizuálnej kultúry stredoveku však bolo nevyhnutné vybrať to, čo sa zdá byť najtypickejším a najhodnotnejším. Aj opis vzájomných súvislostí a úloh diel v dobovej kultúre ostáva na úrovni predbežného vymedzenia. Kultúra stredoveku v žiadnom prípade nebola monolitným a homogénnym systémom.

Na rôznych miestach a v rôznych historických momentoch nadobúdala rôzne podoby. V extrémnom prípade by sa dala pochopiť aj ako sústava obrovského množstva individuálnych kultúr jednotlivcov, ktorí v tejto epoche prežili svoj život. Pre účely všeobecnejšej orientácie v problematike je však potrebné nachádzať pravidelnosti a spoločné črty, na základe ktorých sa dá čiastočne pochopiť väčšie množstvo individuálnych javov. Samozrejme, že cenou za takýto prístup je abstrahovanie od jedinečnosti pamiatok, ktorým sa budeme venovať. Prezentovaný výber poznatkov má čitateľom pomôcť získať predbežnú orientáciu vo veľkom množstve látky. Naše znalosti dejín nie sú nikdy zavŕšené a kompletne. V rámci úvodu do rozsiahleho segmentu dejín výtvarnej kultúry sa dá prezentovať len malá časť existujúceho vedeckého poznania. Nasledujúci text je pokusom poskytnúť určité súradnice, podľa ktorých sa čitateľ bude môcť v problematike vizuálnych kultúr stredoveku orientovať dovtedy, kým nepocíti potrebu vypracovať si vlastný systém orientačných bodov a princípov.

Korene stredovekej vizuálnej kultúry

Nasledujúce riadky heslovite pomenúvajú hlavné momenty tradícií, vďaka ktorým sa výtvarný svet stredoveku rozvinul do podoby, v akej ho poznáme. Korene stredovekej kultúry siahajú do hĺbok prehistórie, kde ich skúmajú iné vedecké disciplíny. Na tomto mieste ide len o stručnú charakteristiku tradícií, historicky najbližších stredovekému umeniu. K ich úlohe a významu sa priebežne vracajú aj nasledujúce kapitoly.

Výtvarné umenie, alebo širšie povedané vizuálna kultúra stredoveku nadväzuje na dedičstvo kresťanskej antiky. Samotné spojenie slov „kresťanská antika“ pomenúva hlboké napätia, ktoré toto dedičstvo v sebe nieslo. Na jednej strane odkazuje na klasickú vizuálnu kultúru staroveku, schopnú vyjadriť svoje najvyššie hodnoty plastickým obrazom ľudského tela, jeho krásy a sily, ba dokonca aj erotickej príťažlivosti. Antické umenie v mnohých svojich prejavoch oslavovalo radosti a pôvaby pozemského života. Na druhej strane sa v súvislosti s postupným úpadkom Rímskej ríše mnohí jej obyvatelia začali viac prikláňať ku hodnotám, presahujúcim tento svet. Oslovoval ich prísľub večnej blaženosti v transcendentnej sfére za hranicami pozemskej existencie. Z telesnej stránky človeka sa dôraz postupne presúval na duchovný život. Kresťanstvo sa postupne stalo najsilnejším medzi náboženstvami, ktoré odpovedali na podobné túžby.

Nebolo to však kresťanstvo dnešnej podobe. Kresťanská antika bola antickou už aj preto, že mnohí rímski umelci a diváci dokázali prijať biblické pravdy len vtedy, keď ich prispôsobili svojej hodnotovej orientácii. Pre mnohých vplyvných Rimanov bol pohľad na centrálnu udalosť kresťanstva – utrpenie Krista a jeho Ukrižovanie – veľmi nepríjemný, priam neznesiteľný. Oveľa ľahšie uverili v prísľuby posmrtnej spásy, než by mali uznávať Boha, ktorý trpel a bol ukrižovaný ako zločinec. Podobné pocity a úvahy sa odzrkadlili v malbách katakomb, kde sa zhromažďovali kresťania pred oficiálnym uznaním svojho náboženstva – na ich stenách často nájdeme obrazy zázračnej záchrany trpiacich, no nie Ukrižovanie. Aj neskôr, keď obrazové cykly na stenách neskorantických bazilik rozprávali príbehy z evanjelia, za Poslednou večerou spravidla zobrazili priamo radostné Zmŕtvychvstanie.

Na druhej strane však kresťanská antika priamo nadväzovala aj na staršie židovské tradície, ktoré pred telesnými kvalitami uprednostňovali orientáciu na duchovný svet. Už starozákonná podoba desatora zakazovala v rámci boja proti pohanským kultom zhotovovanie obrazov: „Neučiniš si rytiny ani nijakej podoby tých vecí, ktoré sú hore na nebi, ani tých, ktoré sú dole na zemi, ani tých, ktoré sú vo vodách pod zemou“ (Ex 20, 4). Akákoľvek radostná oslava pozemského bytia v duchu klasického umenia sa vo svetle tejto tradície javila ako hrozba. Kresťanské učenie o vtelení Boha do ľudskej podoby do istej miery relativizovalo toto čisto spiritualistické stanovisko. Umelecké vyjadrenie radosti zo života však nebolo jednoznačne pozitívne prijímané, pretože mohlo pripútať ľudské myšlienky a túžby k pozemskému svetu, k stvoreniu namiesto k Stvoriteľovi. Náboženský vodcovia chápali ľudskú existenciu na tomto svete ako prechodné zdanie a klam. Duch je predsa neviditeľný, takže sa rozhodne nedá priamo zobrazit'. Zobrazovanie foriem viditeľného sveta sa v tejto perspektíve javí ako užitočné či aspoň prípustné vtedy, keď symbolicky odkazuje na náboženské obsahy. Z tohto dôvodu si viacero kresťanských symbolov, známych už v neskoréj antike, uchovalo svoju dôležitosť počas celého stredoveku.

Napätie medzi svetskou a duchovnou orientáciou sa výtvarne rôzne vyjadrovalo v rôznych kultúrnych prostrediach kresťanskej antiky. Malby v katakombách, ktoré vznikli pred rokom 313, keď cisár Konštantín uznal legitimitu kresťanstva, charakterizuje určitá neumelosť. Od maliarov sa nevyžadovalo zobrazenie reálneho prostredia, priestoru a telesných

objemov, takže ich dielam chýbali mnohé výtvarné kvality, ktorými sa vyznačovali staršie obrazy pohanských tém vo vilách bohatých občanov. Z pohľadu duchovne orientovaného náboženstva sa zjednodušené formy mohli javiť ako priamočiary, nestrojený obrazový prejav, zodpovedajúci hodnotovému svetu prenasledovaných kresťanov.

Milánsky edikt, ktorý zaradil kresťanstvo medzi oficiálne náboženstvá ríše, založil určitý kompromis medzi svetskou a duchovnou orientáciou. Mnohí tvorcovia kresťanských orientovaných diel začali využívať formy oficiálneho umenia. Kresťania sa už nemuseli skrývať v katakombách a mohli si postaviť kostoly. A keď už ich stavali, prečo by mali svojou krásou a priestrannosťou zaostávať za pohanskými chrámami? Diela kresťanských umelcov sa v konštantínskej dobe nesporne dostali na vyššiu umeleckú a technickú úroveň, no ich formy boli len v určitých momentoch typicky kresťanské. Veľkolepé chrámové stavby plynule nadväzovali na tradičnú rímsku baziliku, ktorá spĺňala iné, v podstate svetské funkcie. Sarkofágy s telesnými ostatkami bohatších kresťanov síce rozprávajú biblické príbehy, no pritom sa vyjadrujú rovnakou výtvarnou rečou ako sarkofágy ich pohanských spoluobčanov. Napriek viacerým kompromisom sa nejedna charakteristická črta neskororímskych kostolov uchovala v pamäti tvorcov ako vzor, či inšpirujúci podnet aj v nasledujúcich obdobiach. Tak napríklad v kresťanských bazilikách sa výzdoba sústreďuje skôr na interiér, než na vonkajšok stavby. Mnohé chrámy, ktoré zvonku pôsobia pomerne nenápadným a málo zdobeným dojmom, skrývajú nádherný vnútrojtok. V takomto dôraze možno vidieť analógiu či paralelu ku kresťanskej náuke o človeku, ktorá zdôrazňuje prítomnosť nesmrteľnej duše v dočasnej, a teda menej dôležitej telesnej schránke.

Základ štruktúry kresťanského chrámu tvorí protipostavenie svätyne a lode kostola. Svätyňa ako najposvätejší priestor chrámu a centrum liturgického kultu s obetným stolom – oltárom je prístupná iba osobám, celebrujúcim omšu. Jej dôležitosť obvykle vyjadruje aj architektonické riešenie zvýraznené zaklenutým výklenkom – apsidou. Aj výzdoba dosahuje svoj vrchol v tejto časti stavby. Loď chrámu slúži ako zhromaždisko pre účastníkov omše. Vyjadruje to jej veľkosť, zodpovedajúca počtu členov príslušnej kresťanskej obce, ako aj jej orientácia smerom k apside. Keďže pozornosť účastníkov obradov sa má sústreďovať na posvätné úkony v svätyni, architektúra blokuje potenciálne rušivé výhľady do vonkajšieho sveta. Vysoko umiestnené okná nechávajú svetlo prúdiť zhora a inšpirujú tak

k rozjímaniu o božských veciach. Po stranách hlavnej lode sa vo väčších kostoloch umiestňujú vedľajšie, nižšie lode. Ich pultové strechy sa opierajú o bočné steny hlavnej lode. Nad nimi sú umiestnené okná hlavnej lode. Čiastočné oddelenie hlavnej lode od vedľajších sa realizuje radom stĺpov alebo pilierov. Stavba, ktorá sa vyznačuje týmito črtami, sa volá bazilika. Počas stredoveku vzniklo nespočetné množstvo verzií tohto usporiadania. Viacero z nich si pripomenieme na príslušnom mieste spolu s funkčným odôvodnením použitých inovácií. V kresťanských bazilikách sa uplatňovali aj ďalšie črty, známe už z kresťanskej antiky. Medzi svätyňu a priestor pre veriaticich sa často umiestňovala priečna loď, ktorá podčiarkovala rešpekt voči najposvätejšiemu priestoru okolo oltára a zároveň zvýrazňovala odstup medzi laikmi a klerikmi. Podobnú funkciu spĺňa vyvýšenie priestoru svätyne o niekoľko stupňov oproti hlavnej lodi, niekedy až do podoby akéhosi javiska. V takomto prípade sa pod ňu mohla umiestniť krypta, slúžiaca na uloženie posvätných relikvií, alebo na pochovávanie významných osôb. Vstup do kostola svojou architektonickou podobou aj obrazovou výzdobou vyjadroval oddelenie priestoru chrámu, ktorý požíval osobitný náboženský status ako priestor rituálne vysvätený biskupom, od bežného verejného priestoru. V stredoveku sa stalo pravidlom, že kresťanské kostoly bývajú orientované, teda ich svätyňa smeruje na východ. Týmto spôsobom sa vyjadruje začlenenie chrámovej stavby, oslavujúcej Stvoriteľa, do celkového poriadku jeho diela – kozmu.

Popri antickej tradícii ovplyvnilo výtvarnú kultúru stredoveku aj kultúrne dedičstvo pohanských národov. Charakteristickou črtou raného stredoveku je prenikanie cudzích kmeňov na západ a juh Európy. Národy, ktoré sa v storočiach po zániku Západorímskej ríše (476) usadili na jej bývalých územiach, boli obvykle na inom stupni spoločenského a kultúrneho vývoja. Tak ako nerozumeli rímskemu právu a kresťanstvu, nerozumeli ani dielam, ktoré po sebe zanechala rímska civilizácia. Kultúrne tradície kočovných kmeňov sa zásadne odlišovali od dedičstva klasickej antiky. Ich životný štýl si nevyžadoval stavať trvalejšie stavby, takže architektúra ako umenie pre nich prakticky neexistovala. Takisto sa príliš nezaujímal ani o spodobovanie predmetov viditeľného sveta, o vytváranie iluzívne či priam naturalisticky pôsobiach obrazov. Ak sa aj niekedy pokúšali napodobniť antické diela, nedarilo sa im prekročiť úroveň provinčných prác s umeleckou hodnotou, ktorá výrazne zaostáva za štandardom klasických diel.

Výtvarná kultúra týchto kmeňov však rozvinula aj pôvodné hodnoty, nezávislé od klasickej tradície. Zruční remeselníci zhotovovali z drahých materiálov zbrane a šperky, symbolizujúce spoločenské postavenie ich vodcov. Pri ich výzdobe sa im podarilo rozvinúť svojrázny výtvarný jazyk, založený na abstraktnej ornamentike alebo na extrémne štylizovaných prírodných tvaroch. Sťahovanie národov prispelo k oddeleniu ornamentov od ich pôvodných kultúrnych kontextov a komunikácia v rámci kresťanskej Európy ďalej prispela k šíreniu jednotlivých výtvarných foriem, najčastejšie ornamentálnych vzorov. Tradícia ornamentálneho jazyka ovplyvnila aj diela, ktoré vznikli potom, ako tieto kmene prijali kresťanstvo. Ako príklad možno uviesť výzdobu kódexu z 8. storočia, tzv. *Sacramentarium Gelasianum*. Na bohato zdobených stranách tohto kódexu sa objavuje ornamentálny štýl, typický pre diela merovejovského obdobia – tzv. vtáčo-rybí ornament. Štylizované ryby, vtáky a rôzne štvornožce, listy, kvety a geometrické vzory sa tu objavujú ako motívy ornamentov či časti písmen s jednoznačne kresťanským významom, napríklad písmená alfa a omega, ktoré visia takmer ako barbarské kovové prívesky z ramien kresťanského kríža.

Nové impulzy pre vývoj výtvarnej kultúry sa často objavili v okrajových oblastiach. Na niekdajšej periférii vznikali centrá novo orientovanej tvorby. Typickým príkladom sú anglo-írské kláštory. Rukopisy, ktoré vznikli v týchto kláštoroch, sú vrcholným prejavom vplyvu abstraktnej ornamentiky na kresťanské umenie. Sv. Patrik, apoštol Írov, tu v 5. storočí našiel starú, v podstate ešte predantickú kultúru. Aj ďalší misionári, napríklad sv. Kolumban starší, ktorý založil kláštory v Kells a Durrow, sa stretávali s týmto kultúrnym dedičstvom. Írske a škótske kláštory sa stali centrom, z ktorého neskôr pokračovala misijná práca smerom na kontinent. V nepokojnom období sťahovania národov poskytovali práve tieto pomerne chudobné a nehostinné miesta dostatočný pokoj na sústavnú a dlhodobú prácu, akou bolo zhotovovanie luxusných iluminovaných rukopisov.

Kresťanská misia znamenala pre obyvateľov odľahlých častí britských ostrovov často prvé stretnutie s antickou kultúrou. Hlavným nositeľom antického vplyvu boli texty, nie diela výtvarného umenia. V tejto kultúrnej situácii sa neantické formy výtvarného jazyka dostali do styku s kresťanskými obsahmi a začali vytvárať nové, pôvodné syntézy. Írske kláštory a ich filiálky tvorili už v 7. storočí hustú sieť, siahajúcu aj do kontinentálnej Európy. Vzájomná komunikácia medzi kláštorami prispela

k rozšíreniu nových výtvarných riešení a k ich výraznému vplyvu na ďalší vývoj stredovekého umenia. Írski mnísi museli mať bohaté znalosti rôznych ornamentálnych foriem a tradícií, pretože v ich tvorbe sa objavuje široký repertoár rôznych tvarov. Rôzne pletencové vzory, špirály či štylizované zvieratá veľmi tvorivo využili a rozvinuli v dielach, vyznačujúcich sa bohatou abstraktnou fantáziou. Spletaním, pridávaním, delením a inými postupmi vytvorili zdanlivo nekonečné vzory. Oko diváka môže hodiny blúdiť po týchto dielach bez toho, aby sa stalo zrejším, kde je začiatok a koniec, kde stred a kde okraj, pretože všetko sa vznáša vo vírivých a krúživých pohyboch, ktorým sú celkom cudzie pevné a ohraničené, architektonické formy klasickej tradície.

Paradoxné spojenie usporiadanej štruktúry a nepochopiteľnosti vytvára hypnotizujúci dojem nekonečného pohybu, o ktorom sa ťažko dá povedať, či je racionálny, alebo iracionálny. Tieto diela boli produktom aj nástrojom sústredeného rozjímania. Bohaté ornamentálne strany vyplňali pletence, kruhy, špirály či zvieracie hlavy, no v ich strede sa neraz nachádzal kríž. Zmyslom týchto diel nebola len dekorácia. Umelecké nasadenie a precíznosť tvorcov zodpovedali hodnote a významu svätých kníh. Hodnota kódexov v kresťanskom stredoveku súvisí aj s ich miestom v liturgii – podobne ako kalich či paténa (miska na hostie) účinkovali kódexy v rámci slávenia omše. Medzi hlavné dôvody zhotovovania luxusných kódexov patrila úcta k zjavenej pravde kresťanského náboženstva – najkrajšie diela obsahujú texty evanjelií. Základný materiál týchto kódexov – pergamen – sa pripravoval zo zvieracích koží, takže bol veľmi drahý.

Ilustrácie kódexov, ktoré vznikli v ostrovných kláštoroch, sa na rozdiel od iluminovaných biblií neskorej antiky nepokúšajú výtvarne približovať príbehy, obsiahnuté v textoch. Neobsahujú žiadne rozprávačské obrazy, žiadne zobrazenie udalostí. Len zriedka sa na niektorých miestach týchto kníh nájde obraz človeka, no aj vtedy predstavujú osobitný problém použité zobrazovacie postupy. Autori sa pohybovali v oblasti medzi abstraktným a zobrazujúcim tvarom, medzi ornamentom a figúrou. Človeka ako symbol evanjelistu Matúša zobrazili tak málo naturalisticky, že obraz si vyžiadala aj nápis „*imago hominis*“, aby bolo jasné, o čo im vôbec išlo. Postava sa redukovala na ornamentálnu štruktúru, rozvíjanú v ploche podľa zákonov ornamentu, napríklad symetrie, aby sa zvýraznil jej účinok. To viedlo k vytváraniu sugestívnych pohľadov, ktoré mali veľký vplyv na neskorší vývoj, napríklad na otónske umenie.

Ornamentálna výzdoba ostrovných rukopisov sa postupne rozvíjala, zjemňovala a komplikovala. Vyvrcholenie, či priam neskorú, manieristickú fázu jej štýlu predstavuje evanjeliár, ktorý vznikol okolo r. 800 pravdepodobne v kláštore Iona v severnom Škótsku, odkiaľ ho po útoku Vikingov mnísi preniesli do kláštora Kells v strednom Írsku, takže v dnešnej literatúre je známy pod názvom Kellský evanjeliár. Jeho texty sa neraz začínajú iniciálami, ktoré sú natoľko rozvinutými ornamentálnymi variáciami na formu počiatočného písmena, že je ťažké ich rozlúštiť. Toto dielo vzbudzovalo obdiv aj po storočiach. Geraldus Cambrensis v diele *Topographia Hiberniae* (12. storočie) venoval knihe obdivnú pasáž, zakončenú poučením pre čitateľa: „Všade sa stretneš z najvyberanejším umením, aj keď si to práve nepovšimneš. Pozeraj veľmi presne, tak postupne prenikneš do tajomstiev tohto umenia, do týchto jemných a nežných, presných a hutných, zviazaných a zauzlených foriem s ich sviežimi a živými farbami, takže dosvedčíš, že všetko mohlo byť len dielom anjelov a nie ľudí.“ Z tejto formulácie vidno, že aj stredoveký divák mohol mať určitý problém s pochopením tohto subtílného umenia, ku ktorému nám aj dnes chýba bezprostredný prístup. Pochopiť precíznosť abstrakcie, zložité racionálne postupy, použité pri redukovaní tvaru na znak a pri spájaní jednotlivých foriem do rafinovaných ornamentálnych štruktúr, si vyžaduje pokojnú meditáciu, na ktorú si v dnešnom životnom tempe len ťažko nachádzame čas. Tento poznatok sa možno dá aj zovšeobecniť – mnohé diela stredovekého výtvarného umenia si na svoje pochopenie vyžadujú podstatne viac času, než im je ochotný poskytnúť moderný človek. Aj po storočiach ostávajú výzvou na stíšenie nepokoja a zahĺbenie sa do nadčasových tajomstiev.

V súvislosti s labyrintickou estetikou pletencového ornamentu sa vynára aj otázka prítomnosti či absencie starších magických predstáv. Pletencový a uzlový ornament sa dlho pokladal za účinný prostriedok zaklínania démonov. Podobnému účelu slúžili už vyrezávané čelá vikingských lodí, ktorých ornamentálna dekorácia v mnohom pripomína anglosaské pletence. Pletencová výzdoba sa objavuje aj na írskych kamenných krížoch. V tomto prípade sa pripúšťa, že ich tvorcovia a diváci ju pokladali za prostriedok na odvrátenie nešťastia, spôsobeného nadprirodzenými silami, teda že jej pripisovali apotropajný význam. Prítomnosť podobnej funkcie v prípade dekorácie kresťanských rukopisov sa len ťažko dá dokázať, pretože chýbajú priame pramenné dôkazy. Je možné, že ornamentálne motívy sa oslobodili od svojich pôvodných funkcií, takže ich

iluminátori mohli používať oveľa slobodnejšie. Tieto rukopisy vznikali v centrách vzdelanosti, ktoré boli vzdialené primitívnym magickým predstávam, aj keď viera v pôsobenie démonov bola obvyklou súčasťou stredovekej kultúry. Írski mnísi boli veľmi vzdelaní a poznali aj antickú literatúru – viacero antických rukopisov sa pre neskoršie obdobia zachovalo práve vďaka ich opisovaniu. Aj ich vlastné texty sú často rafinované, nápadité a bohaté na poznatky. Beda Venerabilis (672 – 735) vytvoril vlastný model sveta ako baldachýnu nad zemským štvorcom. On a jeho žiaci vytvárali encyklopédie, obsahujúce rôzne témy od kozmológie až po históriu a filozofiu. Eadfrít, objednávatel, pisár a iluminátor Lindisfarnského kódexu, bol vzdelaný muž, opát kláštora. Je preto možné, že v číselnej symbolike, alegorických významoch a rámcových schémach výzdoby rukopisov sa odrážajú aj geometrické modely sveta. Napríklad kruh odkazuje na kozmos a *orbis terrarum*, štvorec na zložitú symboliku štvorky: svetové strany, živly, temperamenty, evanjelisti. Vo vedomí jednotlivých mníchov sa rôzne významy ornamentiky spájali v rôznom pomere do určitej jednoty. Mnohoznačná symbolika ostala charakteristickou črtou mnohých ďalších diel stredovekého umenia.

2. Byzantské umenie, jeho vývoj, premeny a vplyv

Roku 395 sa Rímska ríša rozdelila na východnú a západnú časť. Po zániku Západorímskej ríše (476) sa kultúra na západe európskeho kontinentu na dlhé storočia stala oveľa barbarskejšou. V tomto čase zohrala mimoriadne dôležitú úlohu pri zachovávaní antického dedičstva a jeho prehodnocovaní v kresťanskom zmysle Východorímska ríša. Od 16. storočia sa táto ríša často nazýva aj Byzantskou podľa gréckej obce Byzantion, ktorú cisár Konštantín r. 330 povýšil na nové hlavné mesto – Konštantínopol (neskôr Carihrad, dnes Istanbul). Samotní obyvatelia Byzantskej ríše sa považovali za Rimánov (*Rhomaioi*) a svoj štát chápali ako Rímsku ríšu (*Imperium Romanum*). V stredovekej západnej Európe ich často nazývali Grékmi a ich štát *Imperium Graecorum*. Známi osvietenci (Montesquieu, Voltaire a Gibbon) začali adjektívum „byzantský“ používať s pejoratívnym nádychom, lebo v porovnaní s klasickou antickou civilizáciou sa im byzantská kultúra javila ako obdobie úpadku. Takýto pohľad hrubo skresľuje skutočnú úlohu Byzantskej ríše pri zachovávaní klasickej tradície v ranom a vrcholnom stredoveku.

Byzantská kultúra zdedila od kresťanskej antiky jej protirečivosť a vnútorné napätia. Aj preto sa ďalšie rozvíjanie klasickej antickej tradície v Byzancii neraz spájalo s jej popieraním v mene určitej interpretácie kresťanských náboženských ideálov.

Justiniánovské obdobie

Mnoho charakteristických črt byzantskej výtvarnej kultúry sa rozvinulo za cisára Justinána I. (527-565), posledného byzantského panovníka, ktorého rodnou rečou bola latinčina. Justiniánovi sa podarilo znovu dobyť veľkú časť pôvodného územia Rímskej ríše. Aj preto sa viacero pamiatok, ktorými umenie jeho doby rozvinulo klasickú tradíciu, zachovalo na území dnešného Talianska (najmä v Ravenne), ale aj Chorvátska (Poreč,

Eufraziánska bazilika a biskupský palác), či dokonca v dnešnom Egypte (Kláštor sv. Kataríny na hore Sinaj). Viacero diel justiniánovského obdobia si uchovalo inšpirujúcu silu aj po stáročiach, a preto sa k nim budeme opakovane vracaať aj v nasledujúcom texte.

V justiniánovskom období vytvorili byzantskí architekti novú podobu kupolového kostola, ktorá ostala popri bazilike významnou inšpiráciou pre zložité priestorové kreácie stredovekej architektúry. Hlavný rozdiel oproti rímskym kupolovým stavbám spočíva v snahe o popretie hmoty stavby, obklopujúcej priestor pod kupolou. Masívny valec obvodových múrov, podpierajúci kupolu napríklad v rímskom Panteóne, nahradili byzantskí architekti štyrmi stenami, prelomenými oblúkmi, takže v štvorcovom pôdoryse sa objavuje tvar kríža. Skosením rohov tohto štvorca mohol vzniknúť osemuholníkový pôdorys. Pevnosť stien ostáva len technickým predpokladom výsledného riešenia a ich hmotnosť sa vizuálne nevyjadruje. Obvykle sa stráca v sústave oblúkov a arkád, ktoré otvárajú priehľady do susedných priestorov. Priestorové členenie múrov sa potláča, aby neodvádzalo pozornosť od modelovania vnútorného priestoru. Napríklad oblúky nie sú zreteľne oddelené od pilierov rímsami, ale začínajú sa zakrivovať plynulo. Tieto časti stavby, ktoré vytvárajú prechod medzi štvorcovým pôdorysom a kruhovitou základňou kupoly, sú originálnym prvkom byzantských konštrukcií. Najčastejšie sa používali tzv. pendatívy, teda sférické trojuholníky, vyplňajúce plochu medzi dvomi na seba kolmými oblúkmi a kruhovou základňou kupoly. Po vynechaní prvkov, zvyrazňujúcich architektonické členenie, vytvorili steny hladké plochy, na ktoré sa mohli umiestniť pôsobivo lesklé mozaiky, ďalej popierajúce hmotnosť muriva. Kameň na hlaviciach stĺpov zvykli byzantskí staviteľia opracovať do podoby opticky ľahkého a vzdušného útvaru, pripomínajúceho čipku, pričom sa východiskové motívy – napríklad akantové listy – čoraz viac štylizovali a vzdiaľovali od svojich prírodných predobrazov. Aj v stvárnení jedného architektonického článku sa tak prejavoval charakteristický antinaturalizmus byzantského umenia. Vnútorný priestor byzantských chrámov sa rozvíjal v podstate nezávisle od vonkajškového členenia stavby. Toto tvorilo len menej dôležitú, profánnu tvár kostola, zdobenú hlavne plošne pôsobiacimi vzormi, napríklad striedaním svetlých pásov kameňa s červenými tehľami.

Hlavné dielo tohto typu – konštantínopolský chrám Hagia Sophia – vytvorili za panovania cisára Justinána I. architekti Anthemios z Tralu a Izidor z Milétu. Gigantické rozmery tejto stavby vychádzajú z rímskej

cisárskej tradície. Hlavnú kupolu, vysokú viac ako 55 metrov, podopierajú na pozdĺžnej osi dve vedľajšie polokupy, takže centrálny priestor sa predlžuje smerom k oltáru. Po stranách ho obklopujú dve poschodia rozsiahlych vedľajších miestností, otvorených do hlavnej lode stĺpovými arkádami. Kupolám dodáva lesk zlato, použité v mozaikách, steny zdobia leštené platne farebného mramoru.

V talianskej Ravenne, ktorá bola centrom byzantskej správy na Apenínskom poolostrove, postavili v približne rovnakom čase kostol San Vitale, centrálnu kupolovú stavbu na osemuholníkovom pôdoryse. Ústredný priestor pod kupolou sa otvára do všetkých strán nielen na prízemí, ale aj na poschodí, tzv. empore. Toto priestorové riešenie sa po vyše dvoch storočiach stalo predlohou pre palácovú kaplnku Karola Veľkého v Aachene. Pri centrálnej stavbe spôsobuje problémy umiestnenie oltára. V San Vitale to staviteľia vyriešili tak, že mierne narušili pravidelnosť pôdorysu apsidovým výklenkom, umiestneným na východnej strane stavby.

Byzantskí staviteľia vytvorili aj kompromisné riešenie medzi pozdĺžnym a centrálnym typom chrámovej stavby – kupolovú baziliku. Hlavná kupola takejto stavby sa obvykle umiestňuje nad krížením, teda v priestore, kde sa stretáva hlavná a priečna loď stavby. V byzantských kostoloch niekedy umiestňovali menšie kupoly aj nad ramená priečnej lode takto riešenej stavby, čo sa na Západe dialo len zriedka.

V oblasti sochárskej tvorby sa pod vplyvom náboženskej kritiky prestal rozvíjať rozhodujúci druh klasickej antiky – voľná plastika približne životnej veľkosti. Byzantskí sochári namiesto monumentálnych diel vytvárali reliéfy malých rozmerov zo slonoviny, na ktorých sa radi nechávali spodobovať cisári, cisárovné a významní hodnostári byzantského dvora. Tieto diela významne prispeli k uchovávaniu vyspelého výtvarného jazyka a vysokej remeselnej kvality v ranom stredoveku. Uprostred tzv. Barberiniovského diptychu, zachovaného v zbierkach parížskeho Louvru, vidno jazdecký portrét byzantského cisára, pravdepodobne Justiniána I. s alegorickou postavou pri nohách. Dynamické priestorové riešenie natočeného koňa so zdvihnutými prednými nohami a plastické podanie postáv je ešte veľmi blízke klasickej antike. Klasickej tradícii sú blízke aj takzvané konzulárne diptychy, na ktorých sa dali konzuli spodobovať pri tom, ako predsedajú hrám v hipodróme. V neskorších obdobiach došlo k viacerým tematickým aj formálnym zmenám obrazovej reprezentácie cisárov. Najčastejšou témou sa stal obraz korunovania cisárskeho páru samotným Kristom.

Táto téma vhodne vyjadrovala myšlienku božského pôvodu kráľovskej moci, jeden z pilierov byzantskej ideológie.

Byzantské slonovinové reliéfy sa veľmi cenili aj na Západe. Prezrádzajú to aj dosky, v ktorých boli zviazané niektoré luxusné rukopisy, kde tieto slonovinové platničky umiestnili doprostred honosnej výzdoby, využívajúcej množstvo zlata a drahokamov. Vďaka svojej vysokej hodnote a ľahkej prenosnosti sa slonovinové reliéfy stali jedným z najvýznamnejších médií šírenia výtvarných myšlienok medzi kultúrnymi centrami stredovekej Európy.

Ďalším umeleckým druhom, v ktorom byzantskí umelci vynikali, bola mozaika. Byzantskej vizuálnej kultúre táto forma vyhovovala najmä kvôli svojej žiarivosti a nádhere. Zatláčanie farebných kamienkov do omietky bolo známe aj z rímskych stavieb. Byzantskí umelci však vystupňovali účinok mozaiky tým, že nahradili kamienky najskôr modrým a neskôr typicky pozláteným sklom, takže sa zvýšila jej schopnosť odrážať svetlo. Na stenách svätyne ravenského kostola San Vitale sa zachovala pôvodná mozaiková výzdoba vrátane obrazov cisára Justiniána s vysokými hodnostármi ríše a cisárovnou Teodory s dvornými dámami. Tieto pamiatky sú o to dôležitejšie, že konštantínopolské diela týchto čias boli zničené počas obrazoboreckých zápasov.

Technika zhotovovania mozaiky neumožňuje natoľko spontánne zachytenie maliarskeho gesta, ako práca štetcom, takže súvisí aj s určitou strnulosťou výsledných tvarov. Tuhnutie tvarov ako typická črta byzantského štýlu však nebolo jednoduchým dôsledkom použitej techniky, ale podmienil ho predovšetkým odpor duchovne orientovanej kultúry voči telesnosti antického naturalizmu. Miznutie naturalizmu vidno napríklad v spôsobe stvárnenia poskladaných látok odevov, drapérií, ktoré si vo vrcholných prejavoch uchovávajú rafinovanosť a virtuozitu, no predsa pôsobia akoby zlisované do plochy a stuhnuté. Ich tvorcovia totiž stratili záujem o napodobovanie reálne jestvujúcich predmetov vonkajšieho sveta. Aj preto sa podobný štýl uplatňoval nielen v mozaikách, ale aj v ikonách, maľovaných štetcami.

Po smrti Justiniána nastalo v Byzancii obdobie úpadku centrálnej politickej moci, ktoré znamenalo aj menšiu podporu pre monumentálne umelecké prejavy. V tomto čase sa začala meniť spoločenská a náboženská úloha obrazov v Byzancii. Išlo pritom hlavne o menšie tabuľové obrazy s portrétom uctievanej osoby. Najstaršie ikony, ktorých významná zbierka

sa zachovala v Kláštore sv. Kataríny na Sinaji, nadviazali na tradíciu tzv. fajúmskych portrétov. Zhotovovali ich osobitou maliarskou technikou s použitím vosku – enkaustikou.

Verilo sa, že ikony dokážu spôsobovať zázraky. Aj preto nechal patriarcha Sergios počas obliehania Konštantínopola Avarmi r. 626 obchádzať opevnenia mesta s ikonou Bohorodičky. Začínajú sa uctievať tzv. sväté obrazy, o ktorých legendy tvrdili, že ich nestvorila ľudská ruka, ale vznikli zázračným spôsobom. Takého obrazy sa preto označovali gréckym termínom *acheiropoietoi* (neskôr v slovanskom prostredí ako *nerukotvornyje*).

Podobné myšlienky a príbehy podporovali zachovávanie uctievaných obrazových prototypov. Zmena uctievaného obrazu, ktorý mal vzniknúť zázrakom bez pričinenia človeka, sa javila ako svojvoľný odpor voči Bohu. V byzantskom maliarstve sa preto oveľa viac než štúdium prírody cenilo napodobňovanie známych prototypov. Namiesto neustálych zmien vizuálnej podoby obrazov sa rozvíjali úvahy o ich zmysle a funkcii. Postupne mnohí začali obrazy považovať za akési okno, cez ktoré sa dá komunikovať so zobrazenou osobou. Vzdelaní teológovia rozpracovali toto chápanie do premyslených podôb.

Už okolo roku 500 v Sýrii tvoril významný kresťanský novoplatonik, ktorý pripravoval cestu stredovekej mystike, známy ako Pseudo-Dionýzios Areopagita. Tento inak neznámy autor riešil vo svojich traktátoch aj otázku poznania transcendentného originálu pomocou symbolu, resp. obrazu. Obraz považoval za odkrytie, či ukázanie skrytého bytia, ktoré existuje za hranicami známeho pozemského sveta, čiže má transcendentnú povahu. Toto bytie si podľa Pseudo-Dionýzia pripomíname pomocou symbolov, vnímaných pocitmi. Symboly nás vedú k Bohu, pričom prekonávame cestu od telesného nazerania (kontemplácie) k duchovnému, netelesnému. Autor vedel, že poznanie prostredníctvom symbolov je nepriame a mnohoznačné. Nejde o racionálnu meditáciu, ale o rozjímanie, kontempláciu.

Ján z Damašku vo svojom diele „Proti tým, ktorí odmietajú sväté ikony“ (726 – 731) sformuloval viacero myšlienok, ktorými sa riadili uctievači obrazov – ikonoduli. Zdôrazňoval, že symbolom sa vec stáva na základe Božej milosti, nie kvôli svojej vonkajškovej podobe, či charakteru, takže človekom stvorenú materiálnu ikonu netreba uctievať viac než Boha. Súčasne však tvrdil, že pre poznanie Božieho kráľovstva je okrem uší, ktoré počujú slovo Božie, dôležitý aj zrak. Aj preto pestuje cirkev popri písomnej

aj nepísanú tradíciu, vrátane uctievania obrazov. Obraz je akýmsi odleskom, zrkadlom posvätného originálu; podobá sa mu, no nie je s ním identický. Tak ako sú rôzne originály, sú aj rôzne obrazy. Kresťanskí novoplatonici kládli dôraz na ľudskú túžbu vidieť v maľbe idey, z ktorých sa zrodil svet, teda zahliadnuť počiatočný božský *logos*, alebo aspoň jeho odlesk, a nie pominuteľné predmety vonkajšieho sveta.

Obrazoborectvo

Učenie ikonodulov a prax uctievania obrazov nenašla v Byzancii automatické a jednoduché prijatie. Naopak – nábožensky motivovaný odpor voči tejto forme vizuálnej kultúry sa rozvinul do podoby ikonoklazmu, teda ničenia náboženských obrazov. Prejavy ikonoklazmu sa objavovali najskôr ojedinele. Oficiálnou doktrínou sa stali až roku 754, kedy sa konal ikonoklastický koncil. Jeho uznesenia poznáme len z nepriamych prameňov. Ikonoklasti považovali obraz za diabolskú modlu. Domnievali sa, že ako materiálna vec bráni uctievaniu Boha pomocou duchovnej modlitby. Na koncile obvinili ikonodulov z najrôznejších heréz, na základe čoho sa rozvinulo rozsiahle prenasledovanie a vraždenie mníchov, lebo hlavne kláštory boli centrami uctievania obrazov. Po smrti radikálne obrazoboreckého cisára Konštantína V. povolil Leo IV. uctievanie Panny Márie a svätých, zastavil prenasledovanie mníchov, no zachoval zákaz ikon. Jeho manželka Eiréné (Irena, † 803) neskôr obnovila uctievanie obrazov a na podporu svojho stanoviska zvolala ikonodulský koncil (Nikaia, 787). Víťazstvo ikonodulskej strany však nebolo pevné. V roku 815 sa opätovne konal ikonoklastický koncil, po ktorom došlo k opätovnému obnoveniu ikonoklazmu, vrátane prenasledovania, vraždenia a mučenia ideových odporcov. Ikonoklastickú politiku byzantských cisárov definitívne ukončil až Konštantínopolský koncil r. 843, ktorý znamenal definitívne víťazstvo ortodoxie a ikonodulie. Po obnovení úcty k obrazom vzniklo viacero významných diel, napríklad aj mozaika Bohorodičky (Theotokos) v apside konštantínopolského Chrámu Svätej Múdrosti (Hagia Sofia). Počas ikonoklazmu bol na tomto mieste len veľký kríž, podobne ako dodnes v Kostole sv. Ireny. Krátko po dohotovení mozaiky v roku 867 ju oslavoval vo svojej kázni patriarcha Fótios – profesor na carihradskej univerzite a učiteľ Konštantína Filozofa.

3. Vizuálna kultúra karolínskeho a otónskeho dvora

Politický program a architektúra

Prakticky v rovnakom čase, ako vznikali ostrovné rukopisy, vyvinula sa v kontinentálnej Európe výtvarná kultúra, ktorej programovým cieľom bolo nadviazať na umenie rímskej antiky. Z tohto dôvodu sa niekedy hovorí o karolínskej renesancii, alebo o prvej vlne klasicizmu. Nadviazanie na klasické vzory však muselo premostovať stáročia zabudnutia, takže napriek mnohým klasicizujúcim črtám išlo o typicky stredovekú kultúru. Tvorba tejto kultúry bola inšpirovaná politickým programom *renovatio imperii*, ktorého najvýraznejším symbolickým prejavom bolo korunovanie Karola Veľkého za cisára Svätej ríše rímskej pri vianočnej omši roku 800. Až po druhú polovicu 8. storočia sa západná Európa kvôli svojej politickej a cirkevnej roztrieštenosti ťažko mohla vyrovnáť dobre organizovanej Byzantskej ríši. Kultúrna politika Karola Veľkého sa zakladala na spolupráci s pápežom Leom III. Popri vojenskej a politickej spolupráci, ktorej najvýznamnejším symbolickým prejavom bolo Karolovo korunovanie za cisára r. 800, išlo aj o zjednotenie liturgie, podriadenie dovtedy nezávislých cirkví v Galii a Írsku Rímu, či šírenie kresťanstva na dovtedy pohanské územia aj s využitím vojenskej sily. Myšlienka obnovenia impéria sa aj v oblasti vizuálnej kultúry spájala s nadväzovaním na tradíciu cisárskeho Ríma. Karol ako vládca monarchie, ktorá zjednotila veľkú časť západnej Európy, úzko spolupracoval s pápežmi a venoval značné prostriedky na obnovu slávy Ríma. Okrem toho podporoval v centre svojej ríše v Aachene dvorskú kultúru, zodpovedajúcu svojim politickým ambíciám. Na antické vzory sa dvorskí umelci odvolávali systematicky. Dôležité dekoratívne prvky stavby svojho paláca – stĺpové hlavice – nechal Karol doviezť z Ríma. (Nové použitie antických starožitností pri umeleckej tvorbe sa v stredoveku objavovalo sporadicky na viacerých miestach; latinské slovo *spolia* sa na označenie podobných javov používa približne od roku

1500). Ravennské San Vitale sa stalo vzorom pre architektonické riešenie paláцovej kaplnky, dobová podoba lateránskeho paláca zasa pre veľkú halu (*aula regia*) na opačnom konci paláca. Paláцová kaplnka v Aachene, centrálna stavba s ochodzou a emporami, sa sama stala predlohou pre ďalšie stavby. Centrálné pôdorysné riešenie stavby bolo vhodné najmä pre pohrebné kaplnky či baptistériá. Najrozšírenejším typom reprezentatívnych chrámových stavieb ostala až do 12. storočia bazilika. Podporou stavieb veľkých kostolov sa Karol predstavoval ako nový Konštantín. Významným politickým symbolom ostali stĺpové baziliky „cisárskeho štýlu“ (obnovené karolínske aj novo založené) aj po obnovení centrálnej moci vo východnej časti franskej ríše, neskôr nazývanej aj Svätou rímskou ríšou (*Sacrum Romanum Imperium*) za panovania otónskej a sálskej dynastie.

K zásadným inováciám karolínskeho obdobia patrí zvýraznenie západného priečelia kostola mohutnými vežami. Táto opticky dominantná skupina troch veží, z ktorých stredná býva najvyššie, sa zvykne označovať nemeckým termínom „Westwerk“. Pod vežami vznikli ďalšie miestnosti. Niektoré z nich boli funkčne podobné predsiam byzantských kostolov, ktoré ponúkali veriacim príležitosť výraznejšie si uvedomiť prechod zo zóny každodennosti do posvätného priestoru. Vyššia štvorcová hala na poschodí strednej veže, na troch stranách obklopená vyvýšenými galériami – emporami – a na štvrtej otvorená do hlavnej lode kostola, zasa slúžila na farskú bohoslužbu a na umiestnenie krstiteľnice. Žiadna z týchto stavieb karolínskeho obdobia sa nezachovala v pôvodnej podobe. V ďalšom vývoji architektúry smerom k románskemu štýlu viedlo úsilie o priestorové zjednotenie kostola k zrušeniu strednej veže a pohlteniu týchto priestorov hlavnou loďou, ktorá sa posúva až po západné priečelie kostola. Týmto spôsobom vzniklo dvojvežové priečelie, typické pre väčšinu klasických stavieb stredoveku.

Architektonická reprezentácia cisárskej moci sa okolo r. 1000 prejavila ešte výraznejšie.

Burgundský kronikár Radulf Glaber (okolo 980 – 1050) vystihol niekoľkými vetami stavebný rozmach, ktorý zachvátil západnú Európu okolo prelomu tisícročí: „... takmer na celej zemi, hlavne však v Itálii a Galii prestavovali kostoly; nedialo sa tak kvôli ich zlému stavu – niektoré boli celkom dobre zachované – ale preto, že každú kresťanskú obec zachvátilo páľčivé želanie vlastniť ešte nádhernejší (kostol), ako susedné obce. Bolo to, akoby svet striasol svoj vek a zahalil sa do bieleho plášťa kostolov.

Do krajšej podoby vtedy veriaci znovu postavili takmer všetky biskupské kostoly, kláštorné kostoly, zasvätené rôznym svätcom, ba dokonca aj dedinské kostolíky.“ Tento citát prezrádza, že k motiváciám čulej stavebnej aktivity okolo roku 1000 patrilo aj úsilie o prestíž. Osobitne to platí pre biskupské kostoly, katedrály, ktoré svojou veľkosťou a reprezentatívnou podobou predstavovali viditeľný znak biskupskej moci, ktorá v tomto čase výrazne presahovala horizont čisto cirkevných úloh a v rámci svojho pôsobenia sa venovala aj mnohým záležitostiam verejnej správy a politiky. Tieto biskupské kostoly boli väčšinou baziliky, ktorých základ tvoril pozdĺžny priestor, orientovaný od západného vstupu k svätyni na východe. Táto základná schéma sa potom obmieňala, variovala a dopĺňala mnohými detailmi. Mnohé z týchto stavieb museli už po niekoľkých storočiach ustúpiť novým katedrálam, takže ich poznáme len z rekonštrukcií.

Umenie okolo r. 1000 sa niekedy nazýva otónskym napriek tomu, že spojenie s centrálnou panovníckou mocou hralo oveľa menšiu úlohu, než v karolínskom období. Prvým cisárom zo saskej dynastie bol Henrik I. (919 – 936). Jeho nasledovník Otto I. sa nechal v Ríme korunovať za cisára (962), čím prejavil rovnakú túžbu po obnovení Rímskej ríše (*Imperium Romanum, renovatio imperii*) ako Karol Veľký. V chóre novozaloženého biskupského kostola v Magdeburgu využil, podobne ako Karol vo svojej palácovej kaplnke, porfýrové a mramorové stópy, privezené z Itálie. Po niekoľkých storočiach tieto vzácne spólie znovu využili pri stavbe chóru gotického dómu. Zreteľný symbolický výraz dodal nadviazaniu na karolínsky politický a kultúrny program Otto III., ktorý vytrvalo hľadal hrob Karola Veľkého v Aachene. Keď r. 1000 našiel Karolove ostatky na tróne, nechal ako vzácnu relikviu vyzdvihnúť zlatý kríž, ktorý mŕtvoľe visel z krku, ako aj časť zachovaných šiat, a zvyšok pietne uložil naspäť. Myšlienka nadviazania na dedičstvo impéria sa opakovane vracala aj v nasledujúcich storočiach.

Podoba kláštora

Z karolínskeho obdobia pochádza aj najstaršia zachovaná architektonická kresba Európy – veľký pergamenový plán benediktínskeho kláštora sv. Gála (Sankt Gallen), zachovaný v knižnici tohto opátstva v dnešnom Švajčiarsku (okolo 820). Kláštor, ktorý patrilo popri Reichenau a Fulde k najvýznamnejším karolínskym opátstvám, tvoril do značnej miery uzavretý a samostatný svet. Sakrálna funkcie sa pritom spájali s praktickým

hospodárením a prevádzkou. Jadrom komplexu bol dvojchórový kostol s množstvom oltárov. To je významný rozdiel oproti ranokresťanským kostolom s jedným oltárom. Usporiadanie oltárov vyjadruje určitú hierarchiu svätcov v smere od východu na západ. Výnimku tvorí druhý najvýznamnejší oltár v apside západného chóru, zasvätený sv. Petrovi. V krypte východného chóru bol pochovaný írsky mních sv. Gallus, ktorý žil v 7. storočí na mieste neskoršieho kláštora ako pustovník, takže ho považovali za zakladateľa opátstva. Preto sa stal aj patrónom hlavného oltára.

Na južnej strane kostola sa – podobne ako vo väčšine kláštorných stavieb na sever od Álp – nachádzala krížová chodba, okolo ktorej boli rozmiestnené miestnosti pre mníchov: spálňa (dormitórium) nad teplou miestnosťou, slúžiacou na zhromažďovanie, jedáleň (refektórium), miestnosti na kúpanie a umývanie, latríny, ako aj rozsiahle pivnice na víno, pivo a zásoby jedla. Z množstva ďalších budov komplexu spomeňme napr. palác opáta, školu, ubytovňu pre vznešených hostí s vlastnou pekárňou a pivovarom, klauzúry pre chorých a pre novicov, dom pre pútnikov a chudobných, špitál, ubytovne sluhov, stajne a podobne. K tomu všetkému patrili ešte ďalšie hospodárske priestory – sady, záhrady a pod. Kláštor bol samostatnou hospodárskou a spoločenskou jednotkou, ktorá si väčšinu potrebných tovarov produkovala sama, aby si zachovala čím vyšší stupeň nezávislosti. Benediktínske heslo *ora et labora* sa v podobných komplexoch aplikovalo diferencovane: riadni mnísi už väčšinou nevykonávali inú prácu než prepisovanie kníh. Izolácia voči vonkajšiemu svetu slúžila na pokojné vykonávanie hlavnej úlohy – spoločných modlitieb mníchov – a poskytovala mníchom aj určitú ochranu voči rôznym svetským pokušeniam. Kláštory boli centrami kultúry a vzdelanosti. Aj keď boli oázou, slúžiacou na utiahnutie sa zo sveta, získavali si často veľký vplyv ako jediné miesta, kde sa dalo získať vzdelanie, potrebné na rozličné oficiálne úkony. Opáti kláštorov tak disponovali bazou, ktorá im často umožňovala výrazné zasahovanie aj do svetskej politiky.

Karolínska dvorská škola a knižná iluminácia

V aachenskej dvorskej akadémii sa stretli významní vzdelanci z viacerých krajín Európy, napríklad Anglosas Alkuin či západný Gót Theodulf. Karolov poradca Einhard bol Frank, no život svojho panovníka – *Vita Caroli* – napísal po latinsky podľa Suetónovho vzoru. Rozvoj knižnej iluminácie karolínskeho obdobia súvisel so založením pisárskych škôl, v ktorých nechal

Karol opisovať biblie podľa rímskych vzorov. Aj písmo, ktoré sa používalo v dvorských rukopisoch – takzvaná karolínska majuskula – nasledovalo antické vzory. Vďaka svojej čitateľnosti sa tento typ písma (Antiqua) príležitostne používa dodnes. Pri rukopisoch, ktoré vznikali v dvorskej škole, však šlo nielen o písmo a texty, ale aj o celkové výtvarné utváranie kóde-xu. Tieto knihy boli výnimočnými a luxusnými dielami. Ich prebaly vyjadrovali hodnotu diela svojou zlatníckou výzdobou, či dokonca využitím slonovinového reliéfu. Karolínski iluminátori ostali neraz pri vonkajšom napodobňovaní klasických predlôh, keď neboli schopní celkom pochopiť ich výtvarný štýl. Aj tak však vytvorili diela, ktoré sa od ostrovných diel zásadne odlišujú predovšetkým svojím humanistickým záujmom o postavu človeka. Kým ostrovní maliari sa obrazu človeka buď vyhýbali, alebo ho štylizovali do podoby plošného ornamentu, obrazy ich karolínskych kolegov pôsobia oveľa živším dojmom. Telá postáv prezrádzajú úsilie zachytiť skutočnú podobu postavy, odetej do tuniky, a jej priestorový vzťah k lavici, na ktorej sedí. Do iluminácií prenikli rôzne prvky iluzívnych výtvarných postupov, zameraných na zobrazenie reality. V rámci tejto spoločnej tendencie sa dá odlišiť viacero štýlových polôh – od nervózných skicovitých kresieb Utrechtského žaltára, cez strnulo monumentálny štýl tzv. palácovej školy až po svetlom a tieňom vzdušne modelované diela helenistickej inšpirácie. Obrazy píšucich evanjelistov nadväzujú na rímske vzory – klasické básnické portréty – hlavne svojím záujmom o iluzívne zobrazenie postavy v priestore. Na rozdiel od svojich klasických vzorov však karolínski autori neváhali zachytiť evanjelistu pri písaní, teda pri práci. Antickí básnici najčastejšie iba meditovali, či viedli dialóg s múzou. Táto zmena odráža nové, neantické chápanie práce, príznačné pre stredovek. Evanjelisti sú však predsa znázornení ako výnimočne inšpirovaní tvorcovia. V úlohe inšpirátora sa najčastejšie objavujú ich symboly: Jánov orol, Markov lev, Lukášov vól a Matúšov anjel. Priradenie týchto symbolov k evanjelistom korení už v kresťanskej antike, v teologických diskusiách, ktorých cieľom bolo obhájiť štyri evanjeliá ako kanonické. Jedným z argumentov sa pritom stala Ezechiélova vízia štyroch bytostí po stranách Hospodinovho trónu (Ez 1, 4 – 15). Svätý Hieronymus (5. stor.) vo svojich komentároch k evanjeliám vyložil tieto bytosti ako formy, v ktorých sa zjavil božský *logos* a spojil ich počet s počtom evanjelií. Matúša myšlienkovo spojil s anjelom, resp. človekom, lebo jeho evanjelium začína genealógiou Krista, teda jeho ľudskosťou. Marka priradil k levovi, lebo hovorí o hlase volajúcom na púšti

(Mk 1, 3), Lukáša k býkovi, lebo opisuje Zachriášovu kňazskú službu, spojenú s obetovaním, Jána zasa k orlovi, ktorého let k nebesiam symbolizuje evanjelistovu extázu. Hieronymove myšlienky sa presadili a vytvorili základ symbolického jazyka, používaného počas celého stredoveku, ba i neskôr. Na začlenenie inšpirujúceho symbolu do obrazu sa v karolínskych rukopisoch využíval architektonický rámec. Jeho zobrazenie opäť využívalo klasické predlohy: klasicky dekorované stĺpy po stranách držia oblúkovitý štít. Práve na tomto mieste sa objavuje symbol evanjelistu. Obraz architektúry v týchto dielach však nie je verným spodobením skutočnej stavby, ale je predovšetkým rámcom, upozorňujúcim na postavu v centre. Okrem toho sa stáva nositeľom symbolických, kozmologických významov: vrchný oblúk sa chápal ako symbolická skratka guľovitého univerza, teda vlastne nebeská sféra. Práve preto na tomto mieste zobrazili inšpirujúci symbol.

Karolínska reakcia na byzantský postoj k obrazom – *Libri Carolini*

Keď sa preklad dokumentov ekumenického koncilu z Nikey (787), ktoré obsahovali ucelenú argumentáciu proti obrazoborcom, dostal na Karolov dvor, panovník si u svojich poradcov objednal dielo, ktoré malo k uznaniu zaujať kritický postoj. Karolova motivácia nebola čisto intelektuálna, pretože k nej patril aj hnev nad vylúčením zo všeobecného koncilu. *Libri Carolini*, ktoré aachenský učenci vypracovali ako odpoveď na koncilové argumenty, sú však aj tak jedným z najvýznamnejších prameňov poznatkov o otázkach chápania a funkcií obrazov v stredovekej Európe. Argumentácia proti ikonofilom neznamenalala jednoduché prijatie obrazoboreckých názorov. Hneď v úvode dokumentu sa podporuje výčitka nicejského koncilu voči ikonoklastom, ktorí ničili obrazy preto, lebo ich považovali za modly: „Nevedia, že obraz je všeobecným rodom (*genus*), kým idol je len zvláštnym druhom (*species*). Aj keď je takmer každý idol obrazom, nie je každý obraz idolom. Idol podlieha odlišnej definícii ako obraz (*imago*). Obrazy slúžia na výzdobu a na znázornenie dejín spásy, idoly zvädzajú úbožiacov k svätokrádežným obradom a pustej povere. Obraz odkazuje na niečo iné, idol sám na seba.“ Argumentácia *Libri Carolini* kladie veľký dôraz na odlišnosť obrazov od autentických predmetov uctievania, za ktoré považuje predovšetkým ostatky martýrov a vyznavačov. Obraz sa teda chápe ako v podstate náhodný materiálny objekt, ktorý sa môže stať prekážkou v uctievaní Boha. Karolínski učenci preto odmietli uctievanie obrazov, ale nie

ich zhotovovanie: „neodmietame nič len uctievanie obrazov ... a nechávame v kostoloch obrazy na pamiatku činov spásy a na ozdobu stien.“

Západné poňatie obrazu zdôrazňuje jeho konvenčný charakter. Obraz sa chápe ako znak, vytvorený na určitý účel. Uctievanie preto nepatrí tomuto znaku, ale jeho predobrazu. „Nech ukážu priateľovi umenia obrazy dvoch krásnych žien a nech mu povedia, že jeden zobrazuje Máriu, druhý zasa Venušu. Obidva ... sa odlišujú iba nápisom, ktorý ich nemôže urobiť ani svätými, ani zavrhnutiahodnými.“ Podobné chápanie obrazu malo významné dôsledky pre tvorivú prax umelcov na Západe: ak je obraz len konvenčným znakom, možno ho obmieňať. Aj v dôsledku takéhoto chápania mal umelecký vývin v západnej Európe oveľa väčšiu dynamiku, než v Byzancii, kde úcta k obrazom neraz motivovala presné nasledovanie uctievaných vzorov.

Vplyv obrazoboreckých argumentov na karolínskom dvore potvrdzuje aj výzdoba súkromnej kaplnky v Germiny des Prés. Teodulf, jeden z autorov *Libri Carolini* toto dielo objednal potom, ako sa stiahol z dvora. Mozaika v apside kaplnky predstavuje cherubov, stojacich nad archou zmluvy. Tento obraz je z biblického hľadiska nenapadnuteľný takmer rovnako, ba možno ešte menej, ako symbol kríža. V knihe Exodus nasleduje za zákazom modloslužobníctva a zobrazovania živých tvorov pasáž s inštrukciami na zhotovenie obrazu: „Aj dvoch cherubov, kovaných zo zlata, spravíš hore na oboch koncoch zľutovnice; jedného cheruba pripojíte na jednom konci a druhého na druhom konci. Na zľutovnici, hore na oboch koncoch, prirobíš cherubov. Cherubi nech majú rozpäté krídla a nech svojimi krídlami zakrývajú zľutovnicu, kým ich tváre budú obrátené oproti sebe. Cherubi nech upierajú svoj zrak na zľutovnicu. Zľutovnicu polož na archu a do archy vlož zákon, ktorý ti dám. Tam sa budem zjavovať a zo zľutovnice, spo medzi oboch cherubov, čo sú na arche zákona, budem hovoriť všetko, čo ti nariadim pre Izraelitov“ (Ex 25, 18 – 22) Táto pasáž sa číta takmer ako opis mozaiky v Teodulfovej kaplnke, takže jej tvorcovia presne nasledovali biblické inštrukcie. Na vplyv dobových byzantských ideí poukazuje aj formálna stránka tohto diela, ktoré vyzerá ako byzantský import.

Kláštorné dielne a otónske maliarstvo

Kým najvýznamnejšie karolínske diela vznikali na dvore, v otónskom období výrazne vzrástol význam kláštorných centier. Najvýznamnejšie iluminátorské dielne sa nachádzali v benediktínskom kláštore Reichenau

(na ostrove v Bodamskom jazere). K inšpiračným zdrojom reicheauských maliarov patrila aj severotalianska oblasť (hlavne Lombardia), ktorá bola takisto súčasťou Ríše. Severotaliansky vplyv poznamenal nielen reicheauské knižné maliarstvo, ale aj fresky v Kostole sv. Juraja, zamerané na predstavenie Kristových zázrakov.

Ďalším zdrojom inšpirácie pre otónsku kultúru bol byzantský cisársky dvor. Kultúrne kontakty sa zintenzívnili hlavne po svadbe Otta II. s byzantskou princeznou Teofanu (972), ktorá si ako veno priviezla viacero byzantských diel. Práve byzantský vplyv prispieva k vysvetleniu štýlových rozdielov medzi karolínskym a otónskym stvárnením podobnej tematiky.

Byzantské myšlienky o božskom pôvode kráľovskej moci vplývali aj na sebareprezentáciu otónskych panovníkov. Samotné začlenenie obrazu panovníka do vzácneho liturgického kódexu vyjadrovalo nielen politický, ale aj sakrálny význam cisárov. V rámci obrazu sa sakrálny rozmer mohol vyzdvihnúť zobrazením aktu korunovácie samotným Kristom, čo názorne vyjadrovalo predstavu o nadpozemskom zdroji politickej moci. Začlenenie takéhoto obrazu do rukopisu evanjeliára vyjadruje pevnú väzbu cirkvi a štátu, ktorá zodpovedala predstave o posvätej ríši (*sacrum imperium*). Tesná súvislosť politiky a teológie slúžila posväcovaniu svetskej moci cisára, inými slovami - dodávala jeho vláde sakrálnu legitimitu. V evanjeliári Henrika II. Kristus korunuje nielen cisára, ale aj jeho manželku Kunigundu.

Predstavu cisárskej moci ďalej podporovali aj zobrazené rituály. Obraz personifikovaných provincií ríše, ktoré v podobe ženských figúr vzdávajú hold tróniacemu cisárovi, zasa alegorickým spôsobom vyjadroval predstavu o jeho politickom vplyve. Jednotlivé personifikácie, ktoré sa skláňajú pred cisárom a prinášajú mu dary, reprezentovali podrobené krajiny, pričom divákovi mohlo pomáhať pri ich identifikácii aj slovné označenie. Príkladom môže byť obraz v žaltári Otta III., zhotovenom okolo roku 1000 v dielnach reicheauského kláštora, ktorého opät ho daroval cisárovi (dnes Bavorskej štátnej knižnici v Mníchove). Medzi personifikáciami provincií sa tu nachádza aj zem Slovanov, označená nápisom „Sclavinia“.

Popri reprezentačných obrazoch a obrazoch evanjelistov zohrali v otónskych kódexoch významnú úlohu aj rozprávačské obrazy, hlavne výjavy z Kristovho života. Evanjeliare a knihy perikop (výňatkov z evanjelia) nadväzujú na existujúcu ikonografiu Krista tak tvorivým spôsobom, že táto tematika získava nový význam. Ježiša často znázorňujú veľmi dramatickým a majestátnym spôsobom. Znázornenie Krista v otónskych

rukopisoch sa zásadne odlišuje od karolínskeho spôsobu, kde sa biblické výjavy objavujú skôr ako malé scény, často v iniciálach. Otónski umelci našli odvahu na jasné zobrazenie Krista vo veľkých celostránkových ilustráciách – možno aj preto, že obrazoborecné spory, dôležité v karolínskom období, stratili na intenzite. Pozornosť reichenauských maliarov sa spravidla sústreďuje na Ježišovu vystretú, žehnajúcu ruku, ktorá spôsobuje zázraky. Aj posunky ostatných postáv nadobúdajú na výrečnosti a presvedčivosti. Okrem veľkých rúk s kostnatými prstami sa často zvýrazňujú aj oči, hlavne preto, aby vynikol Spasiteľov pohľad, vyžarujúci priam hypnotizujúcu intenzitu. Smer pohľadov postáv zohráva významnú úlohu v kompozícii obrazu, ktorá sa zhutňuje nielen svojim plošným usporiadaním, ale aj vďaka svojmu psychologickému významu. Väčšina týchto obrazov je celkom plošná, aby nič nebránilo sústredeniu sa diváka na jednotlivé postavy a ich emocionálny výraz. Na vysvetlenie podobného štýlu sa ponúka hypotéza, že sa v ňom odráža upevňovanie pozícií kristocentricky chápaného cisárstva za Otta III. a Henrika II. Ďalšiu zaujímavú súvislosť ponúkajú kláštorne reformy tých čias, ktoré zahrňali aj skráslenie výbavy liturgickým náčiním a luxusnými rukopismi. V tomto kontexte sa nový štýl dá pokladať aj za výraz náboženského étosu reformátorov.

4. Architektúra a jej dekorácia v románskom období

Charakteristické črty štýlu

Pojmom „románsky“ sa už od 19. storočia označuje rozsiahly súbor stavieb, postavených najmä v 11. a 12. storočí. Tieto diela odrážajú predtým nebyvalý rozvoj staviteľstva, podmienený konsolidáciou spoločenskej a hospodárskej situácie vo vedúcich krajinách Západnej Európy a pritom uplatňujú viacero inovatívnych architektonických myšlienok. Napriek určitým spoločným črtám sú tieto stavby štýlisticky natoľko rozdielne, že bolo nevyhnutné rozdeliť ich do rôznych skupín, resp. škôl. Charakteristickou črtou románskych stavieb, ktorá sa v priebehu vývinu tohto štýlu uplatňovala čoraz viac, je vyššia miera previazanosti jednotlivých častí priestoru. Vzájomný pomer častí stavby sa stáva jasnejším a prehľadnejším. Vôľa k vyjasneniu vzťahov preniká aj do detailov, vrátane charakteru muriva. Oproti hrubo otesaným kameňom raného stredoveku, zasadeným do hrubej vrstvy malty, sa čoraz viac presadzujú väčšie, presne opracované kvádre. Tento vývoj plynule pokračuje smerom ku gotike, kedy intenzívna vôľa k presnému spracovaniu kamenárskych detailov dosiahla svoj historický vrchol.

Na vonkajšej strane mnohých románskych stavieb sa prejavuje snaha o ich dôsledné dekoratívne stvárnenie. Súbežne s horným okrajom steny tu najčastejšie prebieha rad drobných oblúčikov, mierne vyvýšených oproti ostatnej stene, takzvaný oblúčkový vlys. Z neho sa v pravidelných intervaloch spúšťajú nadol zvislé pásy, vystupujúce oproti stene v rovnakej výške, tzv. lizény. Takýmto spôsobom získala stena pravidelne rytmizovanú úpravu.

Úsilie o zjednodušenie a sprehľadnenie priestorových vzťahov sa v celku stavby prejavilo aj upustením od zložitých skupín veží v západnej časti kostola, z ktorých ostala len zál'uba v pôsobivých západných fasádach. Jednotlivé časti priestoru sa navzájom otvárajú a dostávajú sa do jasnejších vzájomných vzťahov. Priečna loď sa začína stavať v rovnakej výške a šírke ako hlavná, takže v ich krížení uprostred vzniká štvorec. Tento sa potom

stáva mierkou ostatných častí, napríklad priečna loď má na každej strane ďalší takýto štvorec a hlavná loď v rovnakej šírke nadobúda dĺžku dvoch alebo troch takýchto štvorcov. Bočné lode môžu mať šírku polovice tohto štvorca. Rovnaký štvorec sa môže pridať medzi kríženie a apsidu, čím sa prehĺbi presbytérium kostola.

Tento základný systém umožňoval viacero variácií. Priestor nad štvorcovými krížienkami, sa mohol zvyšovať natoľko, že dostal osobitné svetlo. Takéto riešenie sa zvonku prejavilo ako široká štvorhranná veža, ktorej mohutná hmota kontrastuje s dvojicou štíhlych veží západného priečelia.

Už od karolínskych čias sa niekedy po stranách hlavnej apsidy stavali dve menšie vedľajšie apsidy. Tieto sa v románskom období mohli zapojiť do priestorového celku kostola ako presné predĺženie vedľajších lodí. Niekedy sa aj pred ne začlenili priestory, zhodné svojou výškou a šírkou s bočnými loďami. V takomto prípade teda pokračujú všetky tri pozdĺžne lode aj za priečnou loďou. V niektorých benediktínskych kláštoroch pridali k tejto schéme na východnej stene postranných polí priečnej lode ďalšie apsidy. Vo výnimočných prípadoch – napríklad v Opátstve sv. Albana pri Londýne – postavili dokonca až sedem apsid. Takto riešený chór býval spravidla stupňovito usporiadaný, pričom hĺbka jednotlivých častí klesá smerom od centra k okraju, takže ústredná apside je najhlbšia a postranné sú najplytkejšie.

V mnohých románskych kostoloch sa na vnútorných bočných stenách hlavnej lode medzi arkádami a oknami objavujú drobné chodbičky, tzv. trifória, otvorené voči hlavnému priestoru radom pravidelne rytmizovaných združených okien.

Mnohé románske kostoly sú na rozdiel od dreveného stropu starších bazilik zaklenuté kamennou klenbou. Súvisí to aj s tým, že ich proporcie sú užšie, akoby stlačené z bokov. Nad priširokým priestorom by sa klenba stavala len veľmi ťažko. Najčastejším typom klenby v romanike je pozdĺžne prebiehajúca polkruhovo zaoblená časť valcovej plochy, tzv. valená klenba. Na významnejších stavbách sa však objavuje už aj krížová klenba, ktorá člení priestor na jednotlivé polia tak, že v každom vidno prienik dvoch kolmo na seba umiestnených valených klenieb. Takúto klenbu stačí podoprieť v rohoch.

Krypty, relikvie a pútnici

Krypty románskych kostolov sú charakteristickým prvkom západnej architektúry, v Byzancii sa nepoužívali. Tieto spravidla nízke a tmavé priestory

pod presbytériom sa využívali na uctievanie relikvií, zamurovaných do soľky oltárneho piliera. Uctievanie relikvií bolo veľmi rozšíreným fenoménom populárnej kultúry stredoveku. Vzácné ostatky priťahovali množstvo pútnikov. Na niektorých miestach sa umožňoval optický kontakt s týmito relikviami umiestnenými pod oltárom aj prostredníctvom malého okienka zo strednej lode kostola. Podobné architektonické riešenie prinášalo nebezpečenstvo rušenia bohoslužby pred oltárom. Niektorí veriaci pocitovali aj potrebu stráviť dlhší čas v modlitbách pri relikviách, prípadne sa posvätných predmetov dotknúť cez mrežu. Aby sa týmto potrebám vyhovel, začali sa stavať okružné krypty. Ich hlavnou súčasťou je chodbička pod chórom, do ktorej sa schádza na jednej strane, potom sa dá zozadu priblížiť k relikviám pod oltárom a vyjde sa po schodíkoch na druhej strane. V Zürichu vložili v 9. storočí podobnú kryptu do staršej karolínskej stavby. V neskoršom období sa krypty čoraz častejšie rozširovali až na haly s množstvom malých stĺpov, ktoré niesli klenbu tohto temného priestoru. Do krypt kostolov sa radi dávali pochovávať preláti a vplyvní svetskí hodnostári, ktorí chceli byť v čase vzkriesenia z mŕtvych čím bližšie svojim svätým patrónom, aby sa títo za nich mohli prihovoriť pri Poslednom súde.

Krypty sa umiestňovali do rozličnej hĺbky. Niekedy ich neponorili celkom do zeme, aby mohli byť priamo zvonku osvetlené malými okienkami. V takýchto prípadoch sa chór oproti hlavnej lodi zvyšoval ako javisko, čím sa síce zvyrazňoval význam hlavného oltára, no súčasne klesala jednota priestoru a stupňoval sa odstup duchovenstva od obce veriacich. Snaha po zjednotení priestoru teda neraz vyvolávala odpor voči kryptám. Na niektorých miestach, hlavne vo Francúzsku, staršie krypty aj zasypali a zamurovali. Z rovnakej túžby po priestorovej prehľadnosti kostola sa odstraňovali aj iné temné a izolované priestory, napríklad západné emporie. Vo väčšine európskych krajín dávali v 12. storočí prednosť jednotnému rytmu arkád v celom priestore chrámu pred javiskovým zvýšením chóru.

Pútnici, prichádzajúci k vzácnym relikviám, chceli často obísť oltár v slávnostnej procesii. Tomuto želaniu sa v prípade početnejších zástupov len ťažko dalo vyhovieť, ak bolo potrebné zísť do krypty po úzkych schodoch. V pútnických kostoloch, najmä v tých, ktoré sa nachádzali pozdĺž cesty do Santiaga da Compostella, sa preto lepšie uplatňovalo nové riešenie – chórová ochodza s vencom kaplniek. Toto priestorové riešenie vzniká predĺžením postranných lodí okolo presbytéria tak, že je možné obísť poza hlavný oltár bez toho, aby sa pritom rušila bohoslužba. Ochodza sa

do presbytéria otvára arkádami alebo radom pilierov. Vzájomná komunikácia týchto priestorov sa niekedy obmedzuje chórovým zábradlím. Smerom navonok býva chórová ochodza neraz zdobená vencom kaplniek, ktoré nahrádzajú vedľajšie apsidy. Bazilika s priečnou loďou, chórovou ochodzou s vencom kaplniek a malými apsidami v priečných lodiach predstavuje vrcholný priestorový typ západorománskeho štýlu. Uplatnili ho napríklad aj v tretej novostavbe kláštorného kostola v Cluny, obrovskej päťloďovej bazilike s dvoma priečnymi loďami a ôsmimi vežami, ktorá patrila v čase svojho vzniku k najväčším kresťanským chrámom. Tento monumentálny kostol, ktorý vyjadroval úlohu a význam kláštora v reforme benediktínskeho rádového života, bol z väčšej časti zničený počas Francúzskej revolúcie koncom 18. storočia.

Regionálne architektonické štýly

Na území dnešného južného Francúzska vzniklo viacero regionálnych škôl románskej architektúry, ktorých typické prejavy sa navzájom v mnohom líšia. Napriek tomu sa však takmer všetky vyznačujú snahou o vyjadrenie hmotnosti múru, ktorá sa prejavuje zvýšenou plasticitou jednotlivých stavebných článkov. Týmto sa západorománske štýly odlišujú od štýlu východorománskeho, ktorý sa uplatnil najmä v Nemecku už v 11. storočí. Vo východorománskej verzii štýlu ostávala stena viac-menej plochá, takže nevyjadrovala svoju hmotnosť. Hrúbka múru za jej plochou nebola architektonicky vyjadrená, hoci nedochádzalo ani k jej dôslednému popretiu, ako v byzantskej architektúre. Západná verzia románskeho štýlu sa vyznačuje prekonávaním plošnosti steny, vyjadrovaním jej objemu, jej plasticity. Napríklad pri pohľade na stavbu zvonku oblúčkový vlys vystupuje do priestoru vo forme konzolovej rímsy. Lizény sa z plochých útvarov menia na vystupujúce hranoly, resp. zaoblené polostĺpy. Na portáloch sa objavuje schodovité odstupňovanie ich okrajov (ostenia), takže aj pri pohľade spredu vidno, že stena je hrubá. Fasáda sa neraz končí vystupujúcim trojuholníkovým štítom aj v prípadoch, že priestor za týmto štítom je podstatne nižší, takže tento štít má jedine formálnu funkciu vyjadriť smerovanie nahor. Podobné štíty sú predchodcom jedného z dôležitých prvkov gotickej architektúry – vimperku.

Aby sa podobná tendencia k plasticite mohla uplatniť na vnútorných arkádach, muselo dôjsť k zmene pôvodného charakteru stĺpovej baziliky.

Aj táto premena súvisí so spomínanou snahou o optické zjednotenie priestoru, akokoľvek by sa to zdalo paradoxné. Stĺpy totiž v zmysle antickej tradície vytvárali samostatný celok s viac-menej konštantnými proporciami, jasne oddelený svojou pätkou aj svojou hlavicou od zvyšnej hmoty stavby. Naproti tomu piliere sú pevne spojené s ostatným telom budovy. Od valcovitých stĺpov sa piliere odlišujú hlavne svojím hranolovitým tvarom, ktorý býva ďalej členený spomínaným odstupňovaním. Najpodstatnejšie, aj vzhľadom na ďalší vývoj architektúry smerom ku gotickému štýlu, však bolo prepájanie členenia pilierov so štruktúrou vyššie umiestnených architektonických článkov. Napríklad na schodík, vytvárajúci odstupňovanie hrany piliera, nadväzuje rovnaký schodík na hrane oblúku arkády. Alebo sa na pilier z boku umiestni pilaster alebo polostĺp, ktorý potom plynule pokračuje na stene smerom nahor až k oblúkom, ktoré podopierajú klenbu. Schodíkovité odstupňovanie múru prezrádza navonok jeho hrúbku, pilastre a polostĺpy zasa vyjadrujú ťarchu, ktorú musí stena za nimi niesť. Hmota sa logicky člení podľa logiky vzájomných vzťahov, nepopiera sa ako v byzantskom chráme, kde išlo primárne o výstavbu priestoru a stena ostávala len akousi fóliou, ktorá ho obklopovala, dodávala mu lesk, podivuhodnú nádheru a prezentovala sväté osoby. Západné umenie je síce spravidla materialistickejšie orientované než umenie Východu, no jeho starostlivá pozornosť voči matérii je intelektuálnym výkonom, akousi pečatou, ktorú hmote vtláča ľudská myseľ. Starostlivo premyslené a po stáročia rozvíjané tradície takejto hry s hmotou sa prejavujú v bohato štruktúrovanom celku, ktorý v divákovi vyvoláva estetický pôžitok. Samozrejme, stredovekí teoretici by sa podobne nevyjadrili, lebo estetika ako veda ešte neexistovala. Svoje mysliteľské úsilie namiesto toho zameriavali na vyjadrenie potreby dekorácie chrámu ako Božieho domu. Reformne orientovaní myslitelia neskorého 12. storočia, napríklad Petrus Cantoris, pokladali vášnivú túžbu stavať (*libido aedificandi*), ktorú videli u svojich súčasníkov, za hriechy sklon. Väčšina však vnímala novinky optimisticky ako prostriedok na povzbudenie zbožnosti veriacich.

Rozvinuté úsilie o členenie hmoty stavby viedlo vo Francúzsku k vzniku viacerých významných regionálnych škôl románskej architektúry. Ich presná klasifikácia a vzájomné vzťahy sú predmetom vedeckých diskusií a špecializovaného výskumu. Aj laik však môže obdivovať vynaliezavosť, ktorú tvorcovia týchto chrámov prejavili pri kombinovaní a obmieňaní existujúcej tradície formálnych riešení stavieb. Smelosť a sloboda,

s ktorou títo architekti prejavovali svoju tvorivosť, protirečí negatívnym hodnoteniam stredovekého umenia, tradovaným od čias renesancie.

Významným príspevkom k dekorovaniu románskych chrámov boli aj nástenné maľby a stavebná plastika. Keďže maľbe sa venuje osobitná kapitola, ostáva povedať niekoľko slov o sochárstve.

Stavebná plastika, jej obrazové programy a problém anonymity stredovekých umelcov

Mnohé významné románske kostoly skrášľovala okrem architektonického stvárnenia aj sochárska výzdoba. V niektorých prípadoch, napríklad na Katedrále sv. Petra v Angoulême alebo na Kostole Notre-Dame-la-Grande v Poitiers, pokrývali reliéfy takmer celú západnú fasádu chrámovej stavby. Ťažisko výzdobného programu exteriéru sa v mnohých prípadoch sústreďovalo na portály, kde mohlo najlepšie osloviť veriacich, vstupujúcich do kostola. Najvýznamnejšou inováciou románskeho obdobia pritom bola reliéfná výzdoba približne polkruhového poľa nad samotnými dverami, tzv. tympanónu. V súlade s prevládajúcou spiritualitou tejto doby nechávali na tomto mieste najčastejšie vytesať obraz Posledného súdu. Typické pre románske poňatie tejto témy je chápanie Krista ako prísneho sudcu, ktorý tróni na strednej osi tympanónu, povznesený nad bežné ľudské starosti. Kristov trón sa zvykol umiestňovať do zvislého mandľovitého útvaru, naznačujúceho otvorené nebo, tzv. mandorly. Po Kristovej pravici vidno spravodlivých v nebi, po jeho ľavici zasa prísne tresty v pekle. Prísny dualizmus tejto tematiky vyvolával nádej na definitívne nastolenie spravodlivosti na konci čias a súčasne mohol naháňať strach všetkým, čo nerešpektovali morálne normy, propagované cirkvou.

K často diskutovaným otázkam pri interpretácii stredovekého umenia patrí anonymita umelcov. Romantická predstava vidí v stredovekom umelcovi pokorného sluhu Božieho, ktorý vytvára svoje dielo bez akéhokoľvek nároku na pozemskú slávu a netúži ani po tom, aby si ľudia zapamätali jeho meno. Argumentom v prospech takéhoto poňatia je fakt, že väčšinu stredovekých diel vytvorili umelci-remeselníci, ktorých mená sa naozaj nezachovali ani v písomných prameňoch, ani v živej pamäti. Proti takémuto romantickému chápaniu sa však dá namietat, že existuje mnoho výnimiek, kedy stredovekí umelci zdôraznili svoje meno na neprehliadnuteľnom a významnom mieste svojho diela. Najčastejšie sa pritom cituje

nápis „GISLEBERTUS HOC FECIT“, umiestnený uprostred tympanónu západného vstupu Kostola sv. Lazara v Autun. K slávnym románskym sochárom patrí aj majster Wiligelmo, ktorý sa podpísal na reliéfmi dekorovanej fasáde katedrály v Modene, vysvätenej 1106.

K hlavným inováciám románskeho umenia patrili reliéfné zdobené hlavice stĺpov. Pri ich výzdobe prejavili doboví umelci mimoriadnu fantáziu a tvorivosť, ktorá dokáže dodnes uchvacovať divákov. To sa však nepáčilo všetkým súčasníkom.

Vizuálna kultúra reformného mníšstva

Bernard z Clairvaux (1090 – 1153), mystik, mysliteľ a križiacky kazateľ vstúpil ako mladý muž do kláštora v Citeaux (Cistercium – z toho *cisterciiti*), aby dodal silu reforme, ktorej cieľom bol návrat k apoštolským ideálom chudoby. Bernard je známy aj ako vášnivý kritik luxusných prejavov dobového umenia. V tomto predstavoval radikálny protipól známeho milovníka umenia opáta Sugera, o ktorom bude reč v súvislosti s počiatkami gotiky. Najčastejšie citovaná kritická pasáž pochádza z jeho Apológie pre opáta Viliama (*Apologia ad Guillelmum abbatem*, XII, 28 – 29). V slovenskom preklade z Tatarkiewiczza znie: „Vystavuje sa na obdiv veľmi krásny obraz nejakého svätca alebo svätice a verí sa, že svätý je tým väčší, čím je pestrejší. Ľudia prichádzajú a bozkávajú obraz, vyzývajú ich prinášať dary, a väčšmi obdivujú krásu, než by uctievali svätosť. Čo si myslíš, čo sa od toho všetkého čaká, skrúšenie kajúcnikov či obdiv divákov? Ó, márnosť nad márnosť, ešte pomätenejšia než márnivá! Múry chrámu sa ligocú od zlata a chudákom svieti holé telo, v chráme (cirkvi – IG) sú zlatom pokryté kamene, ale synovia jeho zostávajú nahí... Akýže zmysel majú tieto smiešne obludnosti v kláštoroch, pred tvárou čítajúcich bratov, tá čudesne škaredá krásna škaredosť? Čo tam robia tie nečisté opice, divé levy, ohavné kentaury, pololuďia, pásavé tigre, čo tam robia bojujúci vojaci a poľovníci trúbiaci na trúbkach?“ Bernard si viac cenil duchovnú, než zmyslovú krásu. Rozčuľovalo ho, že reliéfné zdobené hlavice stĺpov, ktorých námety vo svojej kritike pomerne presne opísal, rozptyľujú mníchov, dostávajú ich do pokušenia pozerat si pestré obrazy namiesto vážneho štúdia. Aj v dôsledku jeho kritiky získali kláštory cistercitov osobitný charakter a vzhľad.

Cisterciti, jedna z najvplyvnejších reformných reholí v stredoveku, potrebovali na svojej ceste k oficiálnemu uznaniu a úspechu aj jasné

vizuálne vyjadrenie vlastnej identity. Úspech tohto programu súvisel aj so stavebnou politikou rehole, ktorá neskôr využila svoj vplyv a pružné komunikačné siete v medzinárodnom rámci aj na šírenie gotickej architektúry v Európe. Išlo pritom o zvláštnu formu štýlu, zodpovedajúcu asketickým ideálom rádu. Svoje kláštory umiestňovali cisterciiti najčastejšie na odľahlých miestach, kde si ich založenie vyžadovalo tvrdú prácu. Väčšina týchto stavieb rezignuje na figurálnu výzdobu, zato však prejavuje mimoriadnu vynachádzavosť v rozvíjaní ornamentálnych výzdobných článkov.

5. Možnosti a úlohy sochárstva

Podoby a funkcie voľnej plastiky v stredoveku. Sochárstvo a problém idolatrie

Počas piatich storočí po rozpade Západorímskej ríše vzniklo viacero reliéfnych zobrazení pozoruhodných kvalít, voľná plastika však takmer upadla do zabudnutia, lebo vyvolávala podozrenie z modloslužobníctva (uctievania idolov, idolatrie). K nepočetným monumentálnym sochám na verejnom priestranstve, ktoré prežili kresťanský boj proti pohanským kultom, patrí jazdecká socha Marka Aurélia v Ríme, ktorá až do roku 1538 stála pred stredovekým sídlom pápežov v rímskom Lateráne (dnes sa nachádza na Kapitole). Túto sochu na rozdiel od mnohých iných likvidátori pohanských kultov a obrazov nezničili, pretože ju počas celého stredoveku považovali za obraz cisára Konštantína, ktorý si z ich pohľadu zaslúžil úctu ako pôvodca legalizácie kresťanstva či dokonca, v menej presnom chápaní, ako prvý kresťan na cisárskom tróne.

Karolínske pokusy o napodobňovanie klasických vzorov neprekonalí odpor voči plastickým dielam. Spomienka na rímsku tradíciu oslavovať cisára monumentálnou jazdeckou sochou sa v 9. storočí prejavila zhotovením bronzovej jazdeckej sošky Karola Veľkého († 814), resp. Karola Lysého († 877). Toto dielo (dnes v parížskom Louvri) však bolo jedinou zachovanou pamiatkou svojho druhu z obdobia raného stredoveku. Navyše sa pri svojej výške 24 centimetrov ťažko dá považovať za monumentálnu sochu. Štuková stojaca postava Karola Veľkého, zachovaná v Kostole sv. Jána v Müstairi, dosiahla takmer životnú veľkosť, no ostala zriedkavou výnimkou, ktorá nevyvolala všeobecnú zmenu postoja voči monumentálnej plastike.

Ani obraz Ukrižovaného, ktorý dnes pokladáme za symbol kresťanstva, nezohrával v prvých storočiach stredoveku takmer žiadnu úlohu. Krista, ukrižovaného medzi dvoma lotrami, najskôr zobrazil reliéf, zdobiaci vyrezávané dvere rímskeho kostola Santa Sabina z 5. storočia. Tento

malý obraz je umiestnený v ľavom hornom rohu dverí a pôsobí nenápadným dojmom, takmer sa stráca medzi ďalšími témami, ktorým sa dostal oveľa väčší priestor. Ani spôsob zobrazenia nie je ľahko a jednoznačne čitateľný – Ukrižovaný s pokrčenými rukami, pozdvihnutými vo výške ramien, príliš pripomína tradičnú postavu oranta. Je celkom isté, že takto koncipovaný obraz nemohol výraznejšie emocionálne pôsobiť na diváka. V karolínskom období vznikla malá rezba zo slonoviny, ktorá zobrazuje Ukrižovanie oveľa presvedčivejším rozprávačským spôsobom. Opäť to však bol pomerne malý reliéf, ktorý sa nachádzal na prebale luxusného kódexu, takže skutočne si ho mohlo obzrieť len niekoľko aristokratov a klerikov. Oblúbené médium rukopisu bolo popri svojom mieste v liturgii určené hlavne na komunikáciu v malom, intímnom priestore. Elitný divák si obraz mohol vychutnávať zblízka a nerušene, mohol ho doslova vziať do rúk.

Kult relikvií a rozvoj sochárstva

Významné podnety pre rozvoj monumentálneho sochárstva v stredoveku vyšli z kultu relikvií. Podľa *Libri Carolini* relikvie „pochádzajú z tela a boli v dotyku s telom ... a vstanú z mŕtvych na konci sveta spolu so svätým. Obrazy ale vyjdú podľa nadania a zručnosti remeselníka raz ako pekné, raz ako škaredé a pozostávajú z nečistej matérie. Ani nežili, ani nepovstajú z mŕtvych.“ Úcta voči ostatkom svätých prevažovala nad autoritou obrazov, no z hľadiska ďalšieho vývinu prispela práve ona k obnoveniu tradície vytvárania samostatne stojacich plastických diel. Cirkevní hodnostári, ktorí organizovali prevádzku na hojne navštevovaných pútnických miestach, čoskoro pocítili potrebu takej prezentácie relikvií, ktorá by zbožným návštevníkom ich chrámov pripomenula ich význam a hodnotu. Sochárske médium tu ponúkalo vhodné možnosti, no tie bolo pred ich využitím potrebné nanovo objaviť. Prvým známym prípadom plnohodnotnej sochárskej prezentácie relikvií je socha sv. Viery (*Santa Fides, Sainte Foy*), zachovaná v Conques, ktorú dokončili okolo roku 1000. Vzácné relikvie dievčaťa, zavraždeného rímskymi vojakmi v 3. storočí, získali mnísi v Conques krádežou, čo bola v stredoveku pomerne rozšírená prax. Verilo sa, že keby martýrka nebola súhlasila s premiestnením svojich kostí, tak by tomu zabránila. Rozprávanie o zázrakoch, spôsobovaných relikviami, čoskoro pritiaхло do Conques tisíce pútnikov. Aby sa zvýraznila hodnota

ostatkov, mnísi vytvorili drevenú sošku tróniacej postavy, vysokú asi 85 cm, obloženú zlatom a drahými kameňmi. Lebku martýrky umiestnili do neskoroantickéj plastiky zo zlatého plechu, ktorej sugestívny pohľad zvyšoval účinok výsledného diela. O úlohe sochy v dobovej kultúre pôsobivo informuje kniha o zázrakoch sv. Viery (*Liber miraculorum sanctae Fidis*), ktorú napísal odchovanec kláštornej školy v Chartres Bernard z Angers. Tento vzdelaný muž sa roku 1013 podujal na mieste presvedčiť o zázrakoch svätice. Neuniklo mu, že viera v zázračnú moc sochy spôsobila obrovský nárast bohatstva a slávy pôvodne chudobného opátstva v Conques. Zdrojom príjmov boli hlavne dary a testamenty, v ktorých ľudia odkázali svätici svoje majetky. Bernard si okrem iného povšimol aj magický účinok sochy, vychádzajúci z jej tmavomodrých emailových očí. Výsledný pohľad pôsobil na pútnikov natoľko živým dojmom, že verili v možnosť prečítať si z výrazu svätice, či ich prosba bola vypočutá, alebo nie. Bernard sa spočiatku nad sochou veľmi pohoršoval, lebo sám seba považoval za osvieteného človeka a umiestňovanie relikvií do sochy zo zlata, striebra alebo nejakého iného materiálu mu pripadalo ako stará pohanská povera. Podľa jeho pôvodného názoru malo stačiť rozprávanie o svätých, opísané v knihách, alebo maľované na steny. Zdalo sa mu absurdným obracať sa s nádejou na „predmet bez reči a duše“, akoby to bolo „orákulum, od ktorého sa očakáva odpoveď, alebo idol, ktorému sa prinášajú obeť“. Neskôr však pod vplyvom zázrakov, ktoré socha údajne spôsobila, svoje odmietavé stanovisko prehodnotil.

Použitie zlatníckej techniky pri zhotovovaní samostatnej plastiky rozhodne nebolo náhodným rozhodnutím. Existujú aj ďalšie príklady podobného utvárania sochárskych diel. Technikou pokrývania dreveného jadra zlatým plechom zhotovili v prakticky rovnakom období aj jeden z najstarších monumentálnych obrazov Madony, zachovaný v poklade esenského dómu.

Bernward z Hildesheimu – bronzové dvere ako výtvarné médium

Jednou z najvýraznejších postáv umenia otónskej doby je Bernward, biskup z Hildesheimu (993 – 1022). Tento potomok saských šľachticov udivuje svojou všestrannosťou: bol nielen milovníkom umenia, ale aj veľmi duchaplným a zbožným človekom, dokonca aj udatným vojenským veliteľom. Už roku 998 poverila cisárovná Teofanu Bernwarda výchovou vtedy

osemročného Otta III. Na cisára tak biskup získal celoživotný vplyv a podporoval ho aj vojensky.

Bernwardov mimoriadny vzťah k umeniu mal pravdepodobne aj mystické motivácie. Vo svojom evanjeliári sa dal zobrazíť, ako odovzdáva knihu Panne Márii, pričom obklopujúci nápis zdôrazňuje jeho pokoru: „*Hoc evangelicum devota mente libellum // Virginitatis amor prestat tibi sancta Maria // Praesul Bernwardus vix solo nomine dignus // Ornatus tanti vestitu pontificali*“. Pokorný Bernward sa označuje za sotva hodného svojho jedinečného biskupského titulu, ale predsa sa necháva zobrazíť ako osoba s priamym prístupom k transcendentálnej, nebeskej sfére. Už Gregor Veľký zdôraznil, že biskup by mal byť pokorný, ale nemal by sa natoľko ponížovať, aby to uškodilo jeho autorite.

Bernward mal hlboký vzťah k hildesheimskému kláštoru sv. Michala, ktorý sám založil. Práve pre tento kláštor, ktorý tiež stál pod vplyvom vyššie spomínanej reformy, nechal biskup zhotoviť svoje najvýznamnejšie diela, odliate z bronzu – monumentálny svietnik a reliéfne zdobené dvere. Hlavnou inšpiráciou pre stĺpovitú podobu svietnika boli triumfálne stĺpy cisára Trajána a Marka Aurélia, ktoré Bernward videl počas svojej rímskej cesty roku 1001. Aj na Bernwardovom stĺpe vidno súvislé obrazové rozprávania, ktoré sa na jeho povrchu špirálovito odvíjajú zdola nahor. Aj v tomto rozprávaní nie sú jednotlivé scény výrazne oddelené, takže sa odvíjajú takmer bez prerušenia tesne za sebou. Bernward však antické chápanie rozprávačského reliéfu výrazne prehodnotil: okrem iného aj tým, že namiesto opakujúcej sa postavy cisára stojí v centre jednotlivých scén Kristus. Bernwardovi sa podarilo vytvoriť dielo, v ktorom sa vznešený, takmer imperiálny majestát Krista spája s jeho ľudskou prirodzenosťou. Vidno to aj v slávnych reliéfoch dverí, datovaných do roku 1015 nápisom v ich strede, ktorý po rozlúštení skratiek znie: „ANNO DOMINICE INCARNATIONIS MXC BERNWARDUS EPISCOPUS DIVE MEMORIAE HAS VALVAS FUSILES IN FACIEM ANGELICI TEMPLI OB MONUMENTUM SUI FECIT SUSPENDI.“ Bernward v Ríme určite videl drevené dvere kostola Santa Sabina, ktoré mu mohli vnuknúť nápad vytvoriť reliéfne zdobené dvere s náboženskými scénami. Hildesheimské dvere sa však od svojich predchodcov odlišujú mimoriadnym technickým riešením, ako aj premysleným teologickým programom. Dvere vytvorili vcelku, technikou odlievania do strateného vosku. Najskôr vyhotovili voskový model diela, v ktorom už museli byť sochársky doriešené detaily reliéfov. Model potom obalili hlinou a na vosk naliali roztavený bronz tak, aby vytiekol

a stuhol. Tento proces vyzerá jednoducho, spája sa však s množstvom technických ťažkostí – je obdivuhodné, že hildesheimskí tvorcovia ich dokázali vyriešiť, hoci sa to v svojej dobe nemali od koho naučiť. Bernward vytvoril aj koncepciu a obsah dverí, ktoré zodpovedajú jeho chápaniu kresťanskej pravdy. Ľavé krídlo dverí rozpráva o stvorení, prvotnom hriechu a jeho následkoch až po Kainovu bratovraždu. Pretože toto rozprávania vyjadruje úpadok ľudstva, postupuje zhora nadol. Pravé krídlo predstavuje opačný proces – mystérium inkarnácie Syna Božieho, druhého Adama, pokračuje oslobodením ľudstva od hriechu jeho smrťou na kríži, na ktoré nadväzuje víťazstvo nad telesnou smrťou v scéne zmŕtvychvstania. Keďže ide o opačný proces návratu do raja, rozprávania sa odvíjajú zdola nahor. Okrem antitetickej paralely medzi Kristom a Adamom dvere predstavujú aj podobnú paralelu medzi Evou a Máriou. Bernward sa počas svojej cesty do Tours a Saint Denis roku 1007 oboznámil s miniatúrami karolínskych biblí. Jednotlivé scény dverí aj ich celkové usporiadanie však oproti svojim predlohám vynikajú množstvom originálnych výtvarných aj myšlienkových motívov. Nielen zobrazené postavy sa vyznačujú pôsobivou gestikuláciou, ale aj rastliny a stromy reagujú svojimi výraznými tvarmi a pohybmi na zobrazené témy a prezrádajú tak kozmické cítenie autorov.

Bronzové dvere ostali medzi najvýznamnejšími médiami vizuálnej kultúry aj v románskom období. Vplyv tradície odlievačského remesla sa zo severného Nemecka šírila ďalej na východ. Okrem slávnych dverí v Gniezne, ktoré zobrazujú legendu sv. Vojtecha, tu možno pripomenúť aj dvere pôvodne pre katedrálu v Plocku na Visle, zachované v Novgorode. Sláva niektorých kovolejárov románskeho obdobia presahovala za hranice vtedajších štátov. Bonano z Pisy, ktorý vytvoril dvere pre dóm v Pise, zhotovil aj dvere katedrály v sicílskom Monreale (pred 1186). Keď sa vo Florencii po prvýkrát rozhodli vyzdobiť baptistérium bronzovými dverami, jedného majstra poslali do Pisy, aby skopíroval Bonanove dvere, a ďalšieho do Benátok, aby našiel odlievačov, školených v byzantskej tradícii, ktorí by mohli zhotoviť odliatky diel Andrea Pisana.

Keďže vytvorenie celistvého bronzového odliatku veľkého formátu, ktorý si uchováva presnosť v detaile, bolo technicky, finančne aj umelecky veľmi náročné, na niektorých miestach zvolili jednoduchšie riešenia – imitácie. Napríklad v Kostole Svätého Zena (San Zeno) vo Verone upevnili na drevené dvere kovové reliéfne platne malého formátu tak, aby pôsobili jednotným dojmom.

Hlavné úlohy voľnej plastiky

Zobrazovanie Ukrižovania vo verejnom priestore sa do bežne známej podoby rozvinulo pomerne neskoro. Písomné správy aj grafické zobrazenie dokladajú, že okolo polovice 9. storočia venoval pápež Lev IV. postriebrený krucifix Kostolu sv. Petra v Ríme, dielo sa však nezachovalo. Významným a emocionálne účinným symbolom kresťanskej viery sa sochársky zobrazené Ukrižovanie stalo prakticky až v 10. storočí, aj keď sa objavujú pokusy datovať niektoré zo zachovaných diel už do 9. storočia. Okolo roku 970 si arcibiskup Gero objednal takmer dva metre vysoký vyrezávaný obraz Ukrižovania, zachovaný v Kolíne nad Rýnom. Dielo zaujme svojou životnosťou a emocionálnym pôsobením, schopnosťou vyvolať súcit veriaceho. Krista už nezobrazuje ako Spasiteľa, ale podľa vzoru niektorých byzantských diel ako mučeného, umierajúceho človeka. Namiesto triumfu sa zdôrazňuje bolesť a utrpenie. Práve táto podoba obrazu Ukrižovania poskytla rozhodujúce impulzy pre ďalší vývin.

Po niekoľkých storočiach sa obrazy Ukrižovania rozšírili po mnohých krajinách Európy. Niekedy sa stávali aj súčasťou rozprávačských výjavov: v 13. storočí zobrazili Snímanie z kríža ako mnohofigurálnu scénu vo Volterre, alebo v Tivoli. V neskorom stredoveku vznikali hlavne v Nemecku vyrezávané krucifixy, ktorých naturalistický účinok zvyšovala polychrómia, a na niektorých miestach (napríklad v Halle) dokonca aj ozajstné ľudské vlasy.

Na zhotovenie monumentálneho kríža boli potrebné aspoň dva bloky dreva, pričom precíznosť ich spojenia bola jedným z kritérií kvality remeselného výkonu. Niektoré vyrezávané postavy Krista (napríklad aj tá, ktorá patrila k mobilnému Božiemu hrobu v Hronskom Beňadiku) mali pohyblivé ramená, aby sa mohli využívať v liturgických predstaveniach. Na veľký piatok ich umiestnili na kríž, potom do hrobu. V nedeľu slávnostne inscenovali Zmŕtvychvstanie, pričom sochu vytiahli do špeciálneho otvoru v klenbe kostola.

Sochy Panny Márie sa obvykle vyrezávali z jedného bloku, ku ktorému sa pridala figúra Ježiša. Reprezentácia Madony sa vyvíjala pomaly. Najskôr prevládala typ tzv. trónu múdrosti (*sedes sapientiae*), v ktorom Mária sedí a vážny Ježiš, zobrazený ako malý dospelý, tróni na jej stehnách a pozerá sa na diváka. Okolo roku 1200 autoritatívne zobrazenie postupne vystriedali plastiky, zobrazujúce prejavy nežných citov medzi matkou

a dieťaťom. Mariánske sochy boli predmetom veľkého uctievania a modlitieb, pokladali sa za určité spojivo medzi nebom a zemou a veriaci im pripisovali množstvo zázrakov. Takmer vždy boli aj relikviarmi. Príležitostne sa aj vyrezávané Madony stávali súčasťou inscenácií liturgickej drámy, napr. Klaňania troch kráľov. V rámci predstavenia sa na zvýšenie účinku niekedy využíval pohyb sochy. Aj keď sa plastiky väčšinou umiestňovali na oltár, príležitostne ich aj nosili, napríklad v procesiách. Inokedy zasa Ježišovu hlavičku nasadili na pohyblivý čap, aby sa ňou dalo hýbať.

O drevených sochách existuje len veľmi málo písomných záznamov, preto sa pri analýze ich štýlu často využívajú porovnania s kamennými skulptúrami, ktoré sú lepšie dokumentované vďaka pevnému spojeniu so stavbou.

Sochársky riešené náhrobky

Mimoriadne významnou umeleckou úlohou sa vo vrcholnom stredoveku stala sochárska výzdoba náhrobkov významných osôb – kráľov, kráľovien, aristokratov či vysokých cirkevných hodnostárov. Od 11. storočia sa zhotovovali náhrobky s obrazom ležiacej postavy, ktorá mala pripomínať zosnulého (najstarším známym príkladom je bronzová reliéfná platňa na hrobe Rudolfa Švábskeho v Merseburgu z roku 1082). Od 12. storočia možno zaznamenať rozmach produkcie náhrobkov, na ktorých ploché ležiace figúry nahradili plne plasticky vyformované telá. Zobrazenie ležiacich postáv na náhrobkoch sa riadilo vnútorne protirečivými konvenciami. Často sa vyskytujú prípady, že vankúš pod hlavou odkazuje na ležanie a zvislo spadajúce záhyby odevu súčasne vytvárajú dojem, že ide len o sklopený obraz pôvodne stojacej figúry, neraz s otvorenými očami. Už od neskorého 12. storočia sa objavujú aj náhrobky s postavami, ktoré vyzerajú ako nebožtík, večne ležiaci na márach. Otvorila sa tak možnosť, realisticky zobraziť namiesto idealizovaného osláveného nebeského tela, či tela, ktoré predstavuje svetskú pozíciu a hodnotu osoby počas jej života, skutočné telo zosnulého. Sochári neskorého stredoveku, ktorí sa usilovali zvýšiť citový účinok svojich diel na vnímateľov, neraz neváhali začleniť do obrazu mŕtveho tela aj známky jeho rozkladu, aby vyvolali strach a hrôzu zo smrti. V prípade luxusných náhrobkov sa mohli obidve možnosti spojiť v rámci jedného diela. Na hrob canterburského arcibiskupa Chichela umiestnili okolo r. 1426 sarkofág, na ktorého hornej platni

leží plastika biskupa v ornáte. Vyzerá ako živý – pohľad upiera pred seba a ruky spína v modlitbe. O úroveň nižšie leží socha nahého mŕtveho tela, ktorá vnímateľa šokuje bezprostredným obrazovým pripomenutím ľudskej pomínelosti.

Dialóg médií v sochárstve

Šírenie gotických myšlienok v umení vrcholného stredoveku občas spája aj s pozoruhodným dialógom médií. Napríklad luxusné madony, zhotovené z mimoriadne drahého materiálu – slonoviny na dvore Ludovíta Svätého boli typickým produktom rafinovanej dvorskej kultúry. Kvôli svojej vzácnosti a kráse sa stali prestížnym objektom a predmetom napodobňovania na mnohých miestach Európy. V tomto zmysle sa dá povedať, že vytvorili nový umelecký kánon pre zobrazovanie Madony. Dôstojný obraz sediacej Márie, ktorá sa stala trónom Božej múdrosti (*sedes sapientiae*) svojho syna, spravidla vidíme stojacu postavu. Čoraz častejšie a intenzívnejšie prichádza k slovu aj jej krása. Nové estetické normy pre zobrazenie Madony si napríklad vyžadovali vytvoriť pravidelnú oválnu tvár s úzkym nosom a mandľovitými očami. Jej odev musel byť starostlivo zriadený do premyslene a rytmicky komponovanej zostavy pôvabných záhybov. Ešte pred vytvorením novej normy mierneho esovitého zakrivenia stojacej postavy sa súčasťou typického obrazu stojace Madony stalo mierne oblúkovité zakrivenie. Toto pôvodne vzniklo rešpektovaním tvaru slonieho kla, no udržalo sa aj pri kopírovaní prestížneho obrazu do lacnejšieho materiálu – dreva. Je zrejmé, že väčšina umelcov si nepriala priznať prirodzený charakter tohto materiálu. Jeho povrch obvykle vyhladili vrstvou kriedy, na ktorú potom nanášali vrstvy farieb, alebo zlátenia.

6. Románske maliarstvo

Nástenná maľba, námety, estetika a technika

Takmer všetky románske kostoly – okrem niektorých toskánskych chrámov, obložených mramorom – boli znútra omietnuté a vymalované. V súčasnosti tomuto záveru na mnohých miestach zdanlivo odporujú interiéry „vyčistené“ od malieb, alebo dokonca aj od omietkových vrstiev. Odstraňovanie malieb sa dialo najskôr z náboženských dôvodov počas reformácie, kedy mnohé nástenné maľby vzbudzovali podozrenie z modloslužobníctva, neskôr z umeleckých dôvodov počas puristických reštaurátorských zásahov 19. storočia. Súbežne sa už od 19. storočia odohráva proces objavovania nástenných malieb pod neskoršími nátermi alebo omietkovými vrstvami. Čisto biele alebo neomietnuté interiéry sa zväčša nedajú považovať za autentické svedectvo vizuálnej kultúry stredoveku, pretože väčšina stien románskych kostolov bola ozdobená maľbami. Maľby, zvyčajne v nadživotnej veľkosti, bývali určené pre širšie publikum, pre všetkých veriacich, ktorí prichádzali do kostola. Ich mierka, kompozícia aj účel sa preto významne odlišuje od iných druhov malieb, napríklad od iluminácií v kódexoch.

Monumentálne maľby mali byť podľa dobových autorov predovšetkým ozdobami kostola (*ornamenta ecclesiae*), ktoré zvyšovali dôstojnosť Božieho príbytku. Ich funkcia však nebola čisto dekoratívna, pretože obvykle reprezentovali osoby a udalosti, významné pre dobových kresťanov. Vystupovali ako významný didaktický nástroj, ktorý prispieval k šíreniu kresťanských predstáv o živote, smrti a spáse človeka. Zostava malieb v rámci určitého chrámu zvyčajne vytvárala premyslený a ucelený program. Skúmanie ikonografických programov či systémov dekorácie románskych chrámov v dnešnej dobe nie je ľahké, pretože len málo interiérov sa zachovalo intaktne a vcelku. Často nie je možné rekonštruovať pôvodnú podobu a kontext známych fragmentov.

V rámci existujúceho fondu nástenných malieb románskej Európy možno vidieť mnohé obsahové aj štylistické podobnosti aj rozdiely. Odlišnosti obvykle spôsobovala rôznosť typov románskych kostolov, ako aj rozdielny charakter požiadaviek ich užívateľov. Niektoré diela dosahujú vynikajúcu umeleckú kvalitu, iné sú skôr dokumentom rustikálnej kultúry, ktorý môže informovať o živote a predstavivosti ľudí na stredovekom vidieku. Architektonicky, politicky aj ideovo pestré prostredie neposkytovalo vhodné podmienky na zjednotenie systému chrámovej dekorácie v tej miere, akú dosiahlo byzantské umenie. Rozdielnosti ešte ďalej posilňoval vplyv lokálnych tradícií. Zachovaný vizuálny materiál sa preto vyznačuje tematickou aj štýlovou pestrosťou. Okrem toho je zrejmé, že rozdielne publikum často vnímalo v maľbách iné významové vrstvy – už vo svojej dobe sa diela inak prihovárali vzdelaným teológom a inak jednoduchému negramotnému veriacemu, ktorému bolo treba vysvetliť základné články kresťanskej vierouky. V poslednom prípade sa maľby často charakterizovali ako Biblia chudobných (*biblia pauperum*).

Napriek uvedeným rozdielom sa dá povedať, že v pôvodnom umiestnení malieb v priestore kostola existovala určitá pravidelnosť, aj keď nebola nespochybniteľným zákonom. Hlavná apside bola spravidla, podobne ako v byzantských chrámoch, vyhradená Ježišovi. Takmer vždy ho zobrazovali v jeho sláve a vznešenosti. Tento typ obrazu Krista (*Maiestas Domini*) posilňoval jeho autoritu a mal vo veriacich vzbudzovať rešpekt. Ukrižovaného zobrazovali len výnimočne – vzbudzovanie súcitu sa dostalo medzi ideologické a kultúrne priority až v gotickom období. Vedľajšie apsidy zostávali takmer vždy vyhradené pre Pannu Máriu a svätcov, predovšetkým pre tých, ktorým bol daný kostol zasvätený. So vzrastajúcou dôležitosťou mariánskej úcty v 12. storočí sa Kristovej matke čoraz častejšie dostáva miesto v hlavnej apside.

Plochy stien nad arkádami strednej lode a poprípade aj klenby sa využívali na znázornenie príbehov z Biblie alebo z legiend svätcov. Posledný súd, prípadne aj iné apokalyptické scény sa najčastejšie znázorňovali na vnútre západnej steny alebo v predsieni.

Po štylistickej stránke sa zväčša dá povedať, že románski maliari dokázali predstaviť objemnosť a hmotnosť ľudskej postavy s väčšou intenzitou, než staršie, lineárne a plošne orientované maliarske štýly. O anatomickú výstavbu znázornených tiel sa nezaujímal a nevedeli, či nechceli dosiahnuť krehkú štíhlosť neskoršieho gotického podania figúr. Formát

postáv pritom nebýval jednotný, ale odrážal ich relatívnu dôležitosť – významnejšie postavy sa obvykle maľovali väčšie. Tento jav, ktorý sa objavuje aj v iných obdobiach stredovekého umenia, sa nazýva hierarchická perspektíva.

V nástenných maľbách zhotovených štetcom sa používali rôznorodé techniky, niekedy dokonca aj v rámci jedného diela. K typickým znakom stredovekých malieb patrí, že sú vytvorené na nerovnej omietke, najčastejšie na jej vrchnej, jemnejšej vrstve. Vzťah maľby k omietke však mohol byť vyriešený rôzne. Najpokročilejšia technika fresky sa používala hlavne na území dnešného Talianska, takže na jej opis sa využívajú aj v iných jazykoch talianske termíny. Pravú fresku (*buon fresco*) maľovali rozomletými minerálmi (pigmentmi) rozpustenými vo vode, prípadne s pridaním vápna na čerstvú omietku. Odtiaľ pochádza aj jej názov (z talianskeho *al fresco*, teda „na čerstvo“). Freska si vyžadovala rýchlu prácu, takže veľké plochy steny sa neraz museli rozdeliť na denné diely (*giornata*). Aby sa zjednotili väčšie plochy, maliar si mohol najskôr vytvoriť jednoduchú podmaľbu hnedastou farbou, tzv. sinopiu, na hrubšiu omietku (*arriccio*). Potom nanášal menšie plochy jemnej omietky (*intonaco*), na ktorej fresku rozpracoval – obvykle jemnejšími štetcami – do väčších podrobností a farebne. Záverečné ťahy sa často na maľbu nanášali až po jej vyschnutí, teda nasucho (*al secco*). Prvé fresky boli pred rokom 1200 pomerne zriedkavé, častejšie sa maľovalo *al secco*, prípadne na navlhčenú staršiu omietku.

V priebehu storočí nereagovali jednotlivé maliarske techniky na vplyv atmosférických podmienok rovnako. Najtrvanlivejšie boli práve fresky. Niekedy sa aj v rámci jednej maľby zmenili jednotlivé pigmenty rôznym, pre seba typickým spôsobom. Pri posudzovaní stredovekých malieb preto treba vziať do úvahy nerovnakú mieru zachovania či zmeny farebných pigmentov.

Regionálne štýly na Apenínskom poloostrove

Popri všeobecných charakteristikách štýlu existovali v celej Európe výrazné regionálne rozdiely. Vplyv miestnych kultúrnych tradícií na maliarsku tvorbu možno výstižne ilustrovať na území dnešného Talianska. Oblasť Benátska, jadranské pobrežie a normanský juh, vrátane Sicílie výrazne zasiahlo byzantské umenie. Vplyv byzantského umenia za jeho tradičnými hranicami sa posilnil aj vďaka zintenzívneniu kontaktov

s Konštantínopolom počas prvej križiackej výpravy. Aj v týchto oblastiach sa však niekedy našli maliari, ktorí prejavili záujem o realistické efekty, napríklad na nástenných malbách krypty Aquilejskej katedrály, ktoré v soklovej zóne napodobňujú vyšívaný záves. V severných oblastiach, politicky prepojených s Ríšou, sa byzantské elementy často spájali s karolínskymi a ottónskymi vplyvmi. Nástenné malby v lombardskom Galliane (okolo 1007) sa preto niekedy dokonca považujú za jednu z najvýznamnejších zachovaných pamiatok ottónskej monumentálnej malby. Najvýznamnejšie románske malby Lombardie sa nachádzajú na vidieku, pretože malby v milánskom centre sa nezachovali. V Kostole svätého Petra na vrchu (*San Pietro al Monte*) nad Civate prevládajú byzantské vplyvy, viditeľné v type tváre, na drapériách a v ikonografii. Téma Krista, tróniaceho uprostred Nebeského Jeruzalema, vychádza z textu Zjavenia sv. Jána (Apokalypsy). S apokalyptickou tematikou sa od Augustínovho traktátu *De civitate Dei* (412 – 426) až po neskorý stredovek spájalo množstvo výkladov. Božie mesto sa chápalo ako cieľ svetových dejín a cieľ putovania kresťanov – raj, ale aj ako alegória obce božej – cirkvi, či dokonca morálna alegória ľudskej duše. Boh tróniaci uprostred raja v Civate symbolizuje Božie Slovo, logos, ktorý podľa Jánovho evanjelia bol na počiatku stvorenia. Na význam Slova pre spásu poukazuje aj kniha života, ktorú Kristus pridržiava ľavou rukou. V pravici drží zlatú tyč, ktorou meral mesto s dvanástimi bránami, čo ho obklopuje. Slávnostný výjav do istej miery potláča utrpenie. Na Kristovu obeť odkazuje len symbolický obraz obetného baránka. V obraze Nebeského Jeruzalema panuje rajskej pokoj. Rajskú záhradu v malbe zastupujú dva stromy a obraz štyroch rajských riek. Prorocký text Apokalypsy spája predstavu o konci čias nielen s nádejou na vstup do Nebeského Jeruzalema, ale aj s konečným víťazstvom dobra nad zlom. V Civate myšlienku definitívnej porážky diabla vyjadruje scéna zápasu s drakom vo vstupnej hale kostola.

Stredné Taliansko s centrom v Ríme bolo najmenej citlivé na cudzie vplyvy. V sebedomom centre západného kresťanstva ostávali hlavným zdrojom inšpirácie lokálne tradície.

Lokálne tradície, na ktoré boli Rimania hrdí, vplývali na tematiku, techniku, aj štýl výzdoby. Pápeži využívali pri obnove rímskych kostolov najradšej lokálne rímske dielne. V čase triumfu pápežstva nad cisárstvom sa objednávkami výtvarných diel pokúšali dodať lesk svojej posilnenej politickej autorite. Rímske stredoveké mozaiky často využívajú motívy

z ranokresťanských vzorov, napríklad úponkovú ornamentiku. Bohaté použitie zlata odkazuje na súperenie s byzantským mozaikovým umením. Byzantský vplyv sa prejavuje aj vo stvárnení figúr. Na konci 12. a začiatku 13. storočia povolali do Ríma benátskych mozaikárov, aby vyzdobili starý chrám sv. Petra vo Vatikáne a chrám sv. Pavla za hradbami mesta. Z ich diel sa však zachovalo len málo. Pôvodný vatikánsky Kostol San Pietro zbúrali v období renesancie na podnet ctižiadostivého pápeža a mozaiky v chráme sv. Pavla za hradbami výrazne poškodil požiar.

K najstarším románskym nástenným malbám patria fresky v spodnom kostole sv. Klimenta (*San Clemente*) z 11. storočia. Venujú sa príbehom svätcov – zo slovanského pohľadu tematicky osobitne zaujme obraz prinesenia ostatkov sv. Klimenta do Ríma sv. Cyrilom a sv. Metodom. Štylistické porovnanie fresiek spodného kostola s mozaikou hlavnej apsidy horného kostola ukazuje vývoj rímskeho maliarstva v románskom období. Príznačný je odklon od živého spôsobu rozprávania raných cyklov; malby smerujú k veľkoformátovému, prísnemu a nádhernému reprezentačnému štýlu. Ten sa prejavil aj v iných rímskych kostoloch, napríklad v apside Kostola Panny Márie za Tiberom (*Santa Maria in Trastevere*). Početné nástenné malby neskororománskeho obdobia Ríma a jeho susedstva až po Umbriu ďalej pestovali monumentálne kvality, plasticitu figúr a záujem o realistický detail, ktoré boli prítomné už i skôr. Tohto štýlu sa nedotkli revolučné zmeny, ktoré umenie krajín na sever od Álp priviedli ku gotike. Aj keď tvorcovia, pracujúci týmto štýlom, sporadicky prijímali podnety z Byzancie, väčšinou sa aj v priebehu 13. storočia pridržovali románskej tradície.

Nielen v Ríme, ale prakticky v celom dnešnom Taliansku žilo v porovnaní s inými regiónmi západnej, strednej či severnej Európy oveľa viac majstrov, ktorí ovládali umenie mozaiky. Mozaika poskytovala oproti štetcom maľovaným obrazom mnohé výhody: malé farebné kúsky skla alebo kameňov, zatlačené do omietky, sú veľmi trvácne. Ich povrch láme svetlo, takže aj neutrálne pozadia môžu poskytovať veľmi živý dojem. Táto technika však bola natoľko nákladná a prácna, že sa v stredoveku používala len zriedka. Jeden z najvýznamnejších príkladov jej uplatnenia vznikol v centre benediktínskeho mníšstva, no nezachoval sa. Kronika kláštora v Montecassine (pred 1075) zaznamenáva, že opát Desiderius získal pre prácu na rekonštrukcii kláštorného kostola, ktorý krátko predtým postavili podľa vzoru starého chrámu sv. Petra v Ríme, umelcov priamo z Konštantínopola. Títo

vyzdobili mozaikami apsidu, hlavnú fasádu a vstupy do predsiene kostola. Podľa kronikára Lea z Ostie žiadal Desiderius byzantských mozaikárov, aby tajomstvá svojho remesla odovzdali mladším mníchom opátstva. Mozaiky v Montecassine zničilo bombardovanie, avšak niektoré fragmenty súčasnej mozaikovej výzdoby katedrály v Salerne považujú viacerí bádatelia za prácu učňov z Montecassina. Zničenie výzdoby montecassinského opátstva zarmucuje o to viac, že išlo o materský kláštor benediktínskej rehole, ktorého výzdoba musela vplývať takmer na celú Európu. Často sa tvrdí, že táto strata sa aspoň čiastočne vyvažuje nástennými maľbami v *Sant'Angelo* (svätý anjel, myslí sa archanjel Michal) vo Formis neďaleko Capuy. Miestne opátstvo bolo dcérskou fundáciou Montecassina, vybudovanou práve za opáta Desideria (založili ho roku 1058, a dokončili okolo 1075, no maliarska výzdoba mohla vzniknúť aj o niečo neskôr). V apside kláštorného kostola znázornili *Maiestas Domini*, po stranách lode sa odvíja kristologický cyklus. Na rozdiel od ranokresťanských kostolov nechýba Ukrižovanie. Jeho formát dokonca výrazne prevyšuje ostatné biblické scény. Na západnej stene lode zobrazili tradične Posledný súd. Fragmenty, vykopané po bombardovaní Montecassina, dokazujú vzťah obidvoch kostolov, hoci použitá technika bola rôzna. Maliarmi zjavne neboli Gréci, ale Taliani, ktorí popri znalosti byzantského umenia poznali aj rímsku maliarsku tradíciu. V súvislosti s ich dielom sa preto často hovorí o italobyzantskom štýle.

Štýlový pluralizmus talianskej nástennej maľby románskeho obdobia dokazuje aj obraz zápasu oblúd v kostole sv. Jakuba v Termente. Zvieracie grotesky, rôzne hybridné tvory alebo okridlené príšery znamenali v kresťanskom umení spravidla personifikáciu zla, teda akúsi antitézu Božieho plánu spásy. Zlomyselné tvory v Termente zahŕňajú kentaurov, harpye, tvory podobné rybám alebo psohlavé príšery požierajúce hadov. Tieto tvory pravdepodobne neboli len svojvoľným výplodom umelcovej imaginácie, no ich interpretácia naráža na určité ťažkosti. Môže sa opierať o fantastické správy pochybných cestovateľov, alebo o myšlienku „relatívne dokonalých“ bytostí, ktorú rozvíjal Pseudo-Dionýzios Areopagita vo svojom spise *De divinis nominibus*. Podľa tohto názoru sa všetko, čo sa zúčastňuje na bytí, podieľa na dobre aj na zle, takže má iba relatívnu krásu. Toto poznanie súviselo okrem iného aj s hľadaním dokonalej krásy, ktorú kresťania pripisovali Bohu a svätým. Aj stredoveké encyklopédie obsahovali správy o fantastických zvieratách, prevzaté ešte od pohanských antických autorov, hlavne od Plínia staršieho. Najznámejšiu z encyklopédií napísal Izidor Sevilský

okolo roku 600. Toto dielo zrejme poznal Hugo z Fouilloy, spisovateľ dvadásteho storočia, ktorý vo vlastnom beštiáriu vytvoril sériu príšer rôznych podôb – čiastočne ľudských, čiastočne zvieracích. Niektoré bezhlavé tvory mali oči vrastené v ramenách („epiphagi“), iné mali tvár na hrudi („blemmyes“) alebo psiu hlavu („cynocephali“). Často boli kanibalmi („antropophagi“). V stredoveku mnohí ľudia verili, že takéto čudné deformované tvory žijú v neznámych krajoch, napríklad na Sibíri či na ďalekom Východe.

Regionálne štýly na iných miestach románskej Európy

Štýlový pluralizmus románskeho maliarstva sa vo Francúzsku najvýraznejšie prejavil v rozsiahlom cykle starozákonných výjavov na strope Kostola sv. Sávu v Gartempe (*Saint-Savin-sur-Gartempe*). Práce rôznych umelcov rôzneho nadania sa tu spájajú do celku, ktorý sa napriek tomu vyznačuje istou stylistickou jednotou – živou, výraznou pohyblivosťou a elegantnými štíhlymi formami, aj keď tu takmer vôbec necítiť byzantský vplyv.

Bohatý fond románskej maľby 12. storočia možno obdivovať v Múzeu katalánskeho umenia v Barcelone. Na umelo vytvorené makety, spevnené drevenými konštrukciami, preniesli tvorcovia tejto unikátnej muzeálnej expozície veľké plochy stien kostolov z blízkeho i vzdialeného okolia. Niektoré z týchto diel, napríklad výmalba z Kostola Panny Márie (*Santa María*) z obce Tahull, svojím programom do istej miery pripomínajú kostol *San Angelo in Formis*, o ktorom bola reč vyššie. Frontálne umiestnený Kristus sa tu znovu objavuje na centrálnej zvislej osi klenby apsidy a Mária s apoštolmi na jej stene. Ťažko však prehliadnuť aj rozdiely: Kristus v mandorle nesedí na tróne, ale na časti (segmente) oblúka, aj evanjelistov umiestnili do medailónov. Maliarske podanie figúr narába na rozdiel od talianskeho diela s výraznými čiernymi kontúrami. Jedným z dôsledkov je zvýšenie vzdialenosti od byzantských vzorov a vystupňovanie neprirodzenej štylizácie – tvár Krista nadobúda maskovitý výzor. Za viacerými charakteristikami katalánskych diel, napríklad za výrazne tvrdším a prísnejším podaním drapérie možno vidieť mozarabský vplyv, teda pôsobenie kultúry kresťanov, ktorí v južnej časti Pyrenejského polostrova po stáročia žili pod arabským vplyvom. Pod vplyvom mozarabského knižného maliarstva vznikli práce, charakteristické plošným geometrickým spôsobom podania figúr s predĺženými hlavami. V tejto súvislosti sa hovorí aj o tzv. maurskej skupine.

Umelecké kontakty s Francúzskom a Talianskom, ale postupné vytlačanie Arabov v rámci reconquisty vplývali na to, že expresivita španielskeho maliarstva pomaly ustupovala v prospech umierneného štýlu. V prípade malieb v Sigene, ktoré vznikli na konci 12. storočia, sa výraznejšie presadil byzantský vplyv, modifikovaný anglickým sprostredkovaním. Tieto maľby pripomínajú diela tzv. Winchesterskej školy. Tento príklad dokladá pestrosť kultúrnych kontaktov v Európe vrcholného stredoveku. Byzantský vplyv, aj keď len zriedkavo priamy, sa na rôznych miestach Európy uplatňoval v odlišných podobách. V nemecky hovoriacich krajinách ho často sprostredkovalo ottónske umenie (napríklad v Lambachu). V známej kaplnke *Berzé-la-Ville* (blízko Cluny) sa byzantské podnety, sprostredkované opäť cez Anglicko pretavili do prevažne lineárneho štýlu, doplneného živými, čistými farbami. Hlavný majster týchto malieb dospeľ k hieratickému, preduchovnenému výrazu. Románsky umelec však svoje predlohy nenapodobňoval otrocky. Tvary tzv. „vlhkých drapérií“, prostriedok, ktorý sa už v antike a neskôr v Byzancii využíval na to, aby bolo možné lineárnou štruktúrou odevu vyjadriť plasticitu a pohyby tela, nechať ho akoby presvitať cez nalepenú a zriasanú mokrá látku, sa u maliarov v Berzé zmenili na komplikovaný systém vzorov, ktorý ovplyvnil aj plastiku burgundskej školy (Autun, Vézelay). V porovnaní s *Maiestas* v Tahulle sa jeho obdoba v Berzé-la-Ville vyznačuje mäkkými, plynulými líniami a jemnejšou farebnosťou. Anglický príklad podobného štýlu poskytuje maľba z obdobia okolo polovice 12. storočia v Kaplnke sv. Anselma v canterburskej katedrále. Zobrazuje sv. Pavla, ako striasa zmiju, ktorá ho uštipla. Mnohé diela románskych maliarov pôsobia vďaka vysokej miere štylizácie prekvapujúco moderným dojmom – napríklad obrazy Adama a Evy z anglického Hardhamu (okolo r. 1125).

V nasledujúcej fáze sa byzantské podnety, preberané hlavne zo Sicílie, napodobňovali kvôli svojim expresívnym kvalitám a plastickému utváraniu figúr (Nonnberg pri Salzburgu, Montmorillon, Winchester). V týchto dielach románsky sloh prekročil svoju vrcholnú fázu. Namiesto línie sa stáva hlavným určujúcim prvkom svetlo a tieň. Abstrakcia sa postupne nahrádza pozorovaním prírody. Gotický štýl, ktorý prenikal do maliarstva v 13. storočí, vlastne nenasledoval bezprostredne za romanikou. Vystriedal práve byzantsky ovplyvnený prechodný štýl, ktorý sa na mnohých miestach západnej Európy prejavoval už od polovice 12. storočia.

Bayeux a problém obrazov s profánnou tematikou

Textilné závesné koberce museli v interiéroch stredovekých kostolov a šľachtických sídel hrať väčšiu úlohu, ako sa dnes zdá, pretože takmer všetky sa zničili.

Jednou z výnimiek je dlhý vyšívajúci pás, známy aj ako „tapiséria“ z Bayeux (podľa miesta, na ktorom sa nachádza). Aj keď už v neskorom stredoveku sa toto dielo každoročne vystavovalo v katedrále v Bayeux, je pravdepodobné, že pôvodne bolo určené pre profánnu priestor. Toto dielo je pozoruhodné technikou zhotovenia, veľkosťou, aj tematicky. Obširne obrazové rozprávania v hlavnom registri (t. j. uprostred pásu) pozostáva zo 75 epizód. Zobrazuje príbeh dobytia Anglicka Normanmi, ktorý sa viaže ku kľúčovému dátumu porážky anglosaskej armády normanským vojvodom Wiliamom v bitke pri Hastingsse (1066).

Normani boli potomkovia Vikingov, ktorí opustili svoje pôvodné sídla v Škandinávii. V jedenástom storočí už ovládali nielen Normandiu, teda krajinu v dnešnom severozápadnom Francúzsku, podľa ktorej dostali meno, ale aj rozsiahle oblasti juhu Apenínskeho poloostrova a Sicílie. Tapiséria rozpráva aj o tom, že pri úspešnej invázii do Anglicka Normanmi využili aj svoje tradičné námornícke schopnosti. Medzi množstvom scén vidno aj prísahu, ktorou Anglosas Harold potvrdil Wiliamovi, že ho uzná za dediča koruny po smrti anglického kráľa Edwarda, jej porušenie aktom Haroldovej korunovácie, ale aj šíp, čo v bitke trafil Harolda do oka a usmrtil ho. Z hľadiska kultúrnych dejín sú pozoruhodné nielen zobrazenia bitiek, ale aj dobových rituálov – korunovácie, prísahy na relikviár a pod. Niektoré z týchto udalostí celkom nezodpovedajú známym faktom; iné – napríklad rozličné hostiny – sa zasa môžu zdať menej podstatnými. Rozprávania o dejinách sa však vždy spája s určitými interpretačnými posunmi.

Objednávateľom tohto diela, ktoré vzniklo nie príliš dlho po spomínanej bitke, bol alebo biskup Odo z Bayeux, polovičný brat Wiliama Dobývateľa alebo kráľovná Matilda (dielo sa dnes prechováva v múzeu, ktoré nesie jej meno). Vyšívajúci sa usilovali skôr o vytvorenie dramatických efektov, než o historickú presnosť. Udalosti napríklad vyšívali symetricky, aby sa oko pristavilo v centre kompozície. Jednotlivé epizódy oddeľovali a súčasne navzájom prepájali detailmi architektúr alebo štylizovaného krajinného pozadia, aby sa rozprávania hýbalo dopredu. Obrazy ľudí a zvierat na okraji hlavného registra voľne dopĺňajú hlavný príbeh – vyzdvihujú

jednotlivé udalosti, komentujú ich význam, alebo dopĺňajú priestorové usporiadanie. Takéto monumentálne dielo nemohlo vzniknúť bez vzťahu ku staršej tradícii, predovšetkým k ilumináciám rukopisov. Mnohé obrazy bitiek pripomínajú ilustrácie starozákonných scén v canterburských rukopisoch Biblie, hlavne babylonské dobytie Judey, o ktorom rozpráva kniha Daniel. Životopis vojvodu Wiliama od Wiliama z Poitiers, napísaný krátko po 1066, pritom ako paralelu vyzdvihuje hlavne Cézarove víťazstvá roku 55 pred Kr. Je možné, že použitie starozákonných modelov bolo motivované úmyslom ospravedlniť aktuálne dejinné udalosti vo svetle biblickej histórie. Samotný dôraz rozprávania na bitky, zrady, podvody a pomsty zodpovedá viac žánru *chanson de geste*, teda rytierskej epiky, slúžiacej napríklad ako zábavné čítanie počas panských hostín. Hoci detaily obrazového rozprávania sú silne konvenčne štylizované, tieto výšivky sú jedným z najvýznamnejších obrazových prameňov pre vojenskú históriu, vrátane výzbroje a brnenia vojakov. Odev bojovníkov tvorila hlavne tunika siahajúca po kolená, pod ktorou bola pevná vpchávka a priliehavá kapucňa. Významnejší rytieri nosili mužské legíny. Kovových súčastí bolo menej, ako v neskorších obdobiach. Úprava brnenia a jeho detaily slúžili aj na správnu identifikáciu bojovníkov, na odlíšenie vlastných od nepriateľov a označenie spoločenského postavenia.

Tapisérie sa mohli uplatniť aj v sakrálnom kontexte. Najznámejším príkladom je veľký nástenný koberec z pokladu katedrály v Gerone, predstavujúci stvorenie sveta (okolo 1100). Toto dielo je jedným z najúplnejších stelesnení stredovekých kozmologických predstáv.

7. Základné problémy francúzskej gotiky

Počiatky gotickej architektúry v strednom Francúzsku. Dielo opáta Sugera v svetle teoretických, politických a mystických tradícií

Pre nový architektonický a umelecký štýl, ktorý sa začal utvárať okolo polovice 12. storočia v okolí Paríža, sa dnes najčastejšie používa pomenovanie „gotika“. Vo vrcholnom stredoveku gotickú architektúru najčastejšie nazývali podľa miesta zrodu ako „francúzsky výtvor“ (*opus francigenum*).

Na počiatku utvárania tohto štýlu zohralo významnú úlohu benediktínske opátstvo sv. Dionýza (*Saint Denis*) pred bránami stredovekého Paríža, dnes na jeho multikultúrnom predmestí. Svätý patrón opátstva sa stal martýrom v 3. storočí a pochovali ho na mieste neskoršieho kostola. Opátstvo sa postupne stalo významným pútnickým miestom. Od 6. storočia tu pochovali francúzskych kráľov a kráľovné.

Novátorské tvorivé činy 12. storočia vznikli v prostredí, kde sa krížili rôzne staršie tradície. V 9. storočí bol opäť v St. Denis učený Hilduin, ktorý sa podieľal na preklade významného súboru gréckych mystických textov, vytvoreného okolo r. 500 inak neznámym, pravdepodobne sýrskym autorom, do latinčiny. V tom čase nebolo známe, kedy texty vznikli. Verilo sa, že ich napísal priamy nasledovník sv. Pavla Dionýz Areopagita, čo im dodávalo silnú autoritu (por. Sk 17, 34). Hilduin autora týchto spisov (*Corpus Areopagiticum*) stotožnil aj s patrónom svojho opátstva martýrom Dionýzom. Odvtedy sa zdalo, že existoval len jeden Dionýz, žiak sv. Pavla, významný mysliteľ a mystik, ktorý zomrel slávnou martýrskou smrťou neďaleko Paríža. S patrónom kostola sa tak spojili pôvodne nezávislé tradície, ktoré povzbudili jeho kult a dodali mu nebyvalú intelektuálnu podnetnosť. Keď známy filozof Abelard prišiel na to, že patrónom opátstva bol v skutočnosti oveľa menej známy Dionýz z Korintu, za jeho odhalenie sa mu nikto nepoďakoval. Naopak – dostal sa do väzenia za zradu koruny. Aj z tohto príbehu možno vidieť silu mýtu, spojeného s prestížou opátstva.

Opát Suger (1081 – 1151), ktorého náboženská a umelecká predstavivosť, ale aj diplomatická šikovnosť a nebývalá húževnatosť rozhodujúcim spôsobom prispeli k vzniku nového štýlu, čerpal práve z tejto tradície. Sugerov politický vplyv sa zakladal okrem iného na priateľstve s francúzskymi kráľmi, hlavne s Ľudovítom VI. (1081 – 1137), ktorého biografiu napísal, a jeho synom Ľudovítom VII. Politický význam kultu sv. Dionýza sa prejavil tým, že pred odchodom na ťaženie proti nemeckému cisárovi Henrichovi V. sa francúzski vojaci zhromaždili pri relikviách sv. Dionýza, aby načerpali duchovné posilnenie a vypravili sa do boja práve pod zástavou tohto svätca.

Oblúbenosť Sugera medzi historikmi súvisí aj s tým, že opát zanechal podrobné správy o svojich aktivitách v dielach *De rebus in administratione sua gestis* a *Libellus de consecratione ecclesiae s. Dionysii*. Tieto pramene približujú myslenie a činy muža, ktorý vo svojich úvahách spájal nebývalú praktickosť s podnetmi, čerpanými z diel mystikov. *Corpus Areopagiticum* mal silný vplyv na uvažovanie a mystické zážitky Sugera a jeho súčasníkov. Hugo zo sv. Viktora komentoval Pseudo-Dionýzovo dielo O nebeskej hierarchii práve v čase, keď Suger začal so stavbou nového chóru opátskeho kostola (1137). Spomínaný mystický traktát aj stavbu kostola výrazne inšpirovali slová apoštola Pavla, že Boh stvoril viditeľný svet kvôli poznávaniu neviditeľného (Rim 1, 20). Súčasníci verili, že vlastnosti stvorenia – napríklad krásu – odkazujú na múdrosť Stvoriteľa. Najvyššiu krásu pritom videli v svetle: „Čo je krajšie ako svetlo, ktoré – hoci je samo nefarebné – vytvára farby všetkých vecí tým, že ich osvetľuje.“ Už Pseudo-Dionýzos uvažoval o tom, že „hmotné svetlá“ sú v konečnom dôsledku odzrkadlením pravého Božieho svetla: „Všetko stvorené, viditeľné i neviditeľné, má svoj pôvod v Otcovi svetiel. (...) Tento kameň, alebo tento kus dreva je pre mňa svetlom (...) pretože chápem, že je dobrý a krásny, že existuje podľa svojich vlastných proporčných pravidiel, že sa svojím rodom a druhom odlišuje od iných rodov a druhov, že je definovaný svojím počtom, svojou individuálnosťou, že neprestupuje svoje miesto v poriadku celku, že si ho hľadá podľa svojej špecifickej tiaže. Pretože v kameňoch vidím takéto a podobné vlastnosti, stávajú sa pre mňa svetlom, t.j. osvecujú ma. Pretože začínam myslieť, nadobúda kameň tieto vlastnosti (...) a čoskoro som vedený rozumom cez všetky veci k onej príčine všetkých vecí, ktorá určuje ich miesto a ich poriadok, počet, rod a druh, dobro a krásu a podstatu, a všetko obdarovanie a všetok dar.“ Tento obsiahly citát ilustruje

myšlienkový kontext, ktorý mohol Sugera inšpirovať pri úvahách o tom, že práve umenie povznáša ducha od hmotného k nehmotnému (*de materialibus ad immaterialia transfere*). Podľa Sugera sa prechod do transcendentného sveta odohráva anagogickým spôsobom (*mos anagogicus*), teda ako prechod z nižšieho sveta do vyššieho, ako pohyb nahor. Svojím myslením vytvoril Suger základy pre nový typ stredovekého symbolizmu. Najvýraznejšie sa to prejavilo v podobe nového chóru opátskeho kostola, vysväteného r. 1144. Rozhodujúcim prvkom novátorského architektonického riešenia je svetlo. Termín „nové svetlo“ (*lux nova*) má v Sugerových komentároch prinajmenšom trojaký význam: 1. Boh; 2. svetlo Nového Testamentu; 3. skutočné nové svetlo v chóre, súvislé svetlo (*lux continua*). V chórových kaplnkách takmer miznú steny, aby nechali do vnútra budovy prúdiť svetelné lúče v dovtedy nebývanej miere. Aj stĺpy stoja v chóre tak, aby medzi nimi mohlo voľne, priamo a bez prerušenia prúdiť svetlo, vchádzajúce z veľkých okien. Odľahčenie stien umožnilo premyslené technické riešenie, ktoré zabezpečovalo prenášanie zvislého aj bočného tlaku klenby do štíhleho podporného systému. Tento konštrukčný aj estetický princíp sa stal hlavnou myšlienkou gotickej architektúry. Nové konštrukcie sa nevytvárali ako samoučelné predvádzanie technického majstrovstva. Ich hlavným účelom bolo pôsobenie na návštevníka chrámu, ktorý mal dostať možnosť precítiť zmysluplný celok vesmíru. Rozjímanie návštevníka chrámu pritom nemali rušiť výhľady na pozemský svet. Svetlo do chrámu vpúšťajú veľké polopriesvitné okná, ktorých farebná nádhera sa stáva jedným z najdôležitejších prvkov estetického účinku stavby. Ideový program ich maliarskej výzdoby ďalej podnecoval náboženskú predstavivosť divákov. V St. Denis sa v pôvodnom stave zachovalo len niekoľko vitráží, väčšinu poznáme z rekonštrukcií 19. storočia. Malby na skle, vitráže, sa postupne stali vedúcim druhom umeleckej produkcie vo Francúzsku.

Médium vitráže

Vitráž postupne vytlačila z chrámového interiéru iné druhy, napríklad nástennú maľbu či reliéfnu výzdobu. V niektorých katedrálach, napríklad v Chartres a Bourges, sa dodnes zachovala väčšina stredovekých vitráží. Návšteva týchto miest poskytuje aj dnešnému vnímateľovi silný estetický zážitok. Ďalšie štúdium týchto diel sa okrem toho môže stať vhodnou cestou k porozumeniu predstavivosti a spôsobov myslenia teológov a umelcov

vrcholného stredoveku. Tematika jednotlivých vitráží sa orientuje hlavne na biblické motívy a legendy svätcov. Niektoré z obrazových cyklov svojím rozsahom súperia s iluminovanými kódexmi. Napríklad okolo polovice 13. storočia vytvorili vo vitrážach známej súkromnej kaplnky Ludovíta IX. Svätého (*Sainte Chapelle*) jeden z najrozsiahlejších cyklov zobrazení starozákonných udalostí vôbec.

Formálnu podobu vitráží charakterizuje okrem svetelného účinku a farebnej nádhery aj premyslené rozmiestnenie jednotlivých zobrazení do rytmicky umiestnených medailónov rôznych tvarov. Podobné členenie plochy poskytlo priestor nielen pre ornamentálnu výzdobu, ale predovšetkým pre rozvinutie dômyselných rozprávačských či dogmatických programov. Dej, zobrazený v centrálnom páse okna, sa na okrajoch často komentuje ďalšími výjavmi, znázorňujúcimi dôležité paralely, predobrazy, alebo teologický výklad. Zvyšok plochy vyplňa ornamentálna dekorácia. Takého usporiadanie sa čoskoro objavilo aj v iných umeleckých druhoch, napríklad v knižnej iluminácii, slonovinových reliéfoch, či dokonca v reliéfnej výzdobe portálov. V súlade s presvedčením dobových mystikov, že ľudská myseľ stúpa k nemateriálnemu duchovnu prostredníctvom materiálnych vecí, sa obrazový program vitráží väčšinou organizuje v smere zdola nahor. Jednotlivé výjavy po sebe nasledujú postupne, čím sa zdôrazňuje myšlienka duchovného vzostupu, takže rozprávanie vrcholí myšlienkou nebeskej spásy. Výnimky z tohto nahor smerujúceho spôsobu (*mos anagogicus*) rozprávania vznikali hlavne vtedy, keď ich podmienil osobitný charakter témy. Napríklad zobrazenie Kristovho utrpenia až k Ukrižovaniu sa mohlo chápať aj ako vyjadrenie potupy či úpadku. V takomto prípade rozprávanie smerovalo nadol.

Dôležité poznatky o technológii vitráže poskytuje traktát *Schedula diversarum artium*, napísaný v prvej polovici 12. storočia mníchom Theophilom (často sa identifikuje so zlatníkom Rogerom z Helmarshausenu). Najskôr sa v životnej veľkosti pripravila kresba okna priamo na čisto umytú dosku. Na tejto kresbe sa dalo vidieť rozdelenie jednotlivých farebných plôch na malé kúsky skla. Druhým krokom bol výber vhodných kusov farebného skla, ktoré sa predtým v roztavenom stave zafarbili farebnými pigmentami – oxidmi rôznych kovov. Z plátok skla príslušnej farby sa potom pomocou horúceho železa vyrezávali, resp. odlamovali jednotlivé kúsky v potrebnej forme a veľkosti. Medzi kúskami bolo potrebné nechať priestor na olovené prúty, ktorými ich neskôr spojili. Na farebné sklíčka

potom emailovou farbou domalovali príslušné detaily a opäť vypálili, aby farba splynula so sklom. Napokon ich spojili olovenými prútmi, ktoré v priereze vyzerajú ako písmeno H a v konečnom výsledku tvoria hlavné línie kresby v okne. Pri konečnom inštalovaní sa musela vo väčších oknách použiť aj pravidelná železná mriežka, aby sa zvýšila ich pevnosť a odolnosť voči náporom vetra.

Klasické gotické katedrály – architektúra a funkcia

Za vlády kráľa Filipa Augusta (1180 – 1223) sa francúzske kráľovstvo začalo postupne rozrastať z malej kráľovskej domény okolo Paríža na vplyvnú a bohatú európsku mocnosť. Počas storočia francúzskej expanzie vzniklo v dôležitých mestách krajiny približne 80 reprezentačných biskupských kostolov – katedrál, postavených v novom gotickom štýle. Symbolické významy týchto stavieb odkazovali v mnohom na Nebeský Jeruzalem, ich dokonalé technické a umelecké zvládnutie je však vynikajúcim výkonom aj z čisto svetského pohľadu. V období, keď väčšina ľudí trávila svoj život v malých a temných obydliach, museli obrovské kamenné stavby uprostred miest pôsobiť fascinujúcim dojmom. Stelesňovali moc a bohatstvo víťaznej cirkvi (*ecclesia triumphans*) a pomocou prepracovaného systému obrazov a symbolov účinne prezentovali jej učenie. Koncentrácia prostriedkov a energie, nevyhnutnej na výstavbu týchto výnimočných diel, neraz súvisela aj s výnimočnými udalosťami a ich dobovým vnímaním. Napríklad požiar katedrály v Chartres r. 1197 zničil takmer celý starší kostol (s výnimkou západnej fasády). Akoby zázrakom ostala nepoškodená vzácna miestna relikvia – košeľa Panny Márie. Táto udalosť sa vykladala ako zázračné znamenie – pokyn na výstavbu novej nádhernej katedrály. Podľa správ dobových kroník sa do stavebných prác nadšene zapojili ľudia z rôznych sociálnych vrstiev: nielen prostí remeselníci, ale aj šľachtici spoločne ťahali kamene na stavbu zo vzdialeného kameňolomu. Dobové uctievanie Panny Márie sa prejavilo aj zasvätením katedrál – skoro všetky vybudovali práve na počesť Našej Pani (*Notre Dame*), kým v románskom období sa patrónmi stavieb najčastejšie stávali svätci.

Náboženská horlivosť a zanieťenie stavebníkov niekedy narážali na kritiku skeptickejších jednotlivcov. Známym príkladom je parížsky kanonik a profesor teológie Petrus Cantor, ktorý prirovnal novostavbu katedrály Notre Dame k babylonskej veži. Ctižiadostivosť biskupov a ich

túžba postaviť čo najkrajšiu katedrálu niekedy presahovala možnosti zdrojov, vytváraných spontánnym nadšením. Vtedy si museli nájsť iné spôsoby financovania stavby, napríklad predávanie odpustkov. Vo francúzskom Reimeši (*Reims*) stavitelia neodhadli mieru nadšenia veriacich, takže svojimi prehnanými požiadavkami vyprovokovali vzburu. Pápež nad mestom vyhlásil interdikt a chór katedrály sa podarilo dokončiť až po násilnom potlačení povstania kráľovskou mocou.

Klasické katedrály sa vyznačujú mimoriadne komplexným priestorovým účinkom, ktorého pôsobivosť sa v nasledujúcich storočiach pričini-la o rozšírenie štýlu ďaleko za hranice Francúzska. Okrem katedrál stavali v gotickom štýle aj menšie kaplnky a kostoly v mnohých krajinách latinskej Európy, vrátane Uhorska. Jednotlivé elementy gotického štýlu ovplyvnili aj vzhľad významnejších verejných a súkromných stavieb.

Pôsobivé gotické priestory sa od svojich románskych predchodcov odlišujú viacerými znakmi. Na prvom mieste treba spomenúť štíhlosť a ľahkosť stavby. V interiéri jednoznačne dominujú vertikálne línie. Po technickej stránke umožnilo dôsledné využívanie krížovej rebrovej klenby prenesenie jej tlakov na piliere a vonkajší oporný systém. Vizualne sa vertikálna tendencia priestoru zdôrazňuje nadväznosťou jednotlivých prvkov nosného systému – rebro klenby sa spravidla nekončí hlavicou stĺpu alebo konzolou, ale pokračuje smerom nadol pozdĺž piliera, čím vytvára jednu zvislú líniu. Takýchto línií často býva viac, takže namiesto stĺpa či piliera s kruhovým alebo pravouhlým pôdorysom vzniká bohato členený zväzkový pilier. Ďalšie zmnoženie zvislých línií vzniká bohatým profilovaním tvarov rebier a podporných článkov: ich prierez sa mení z jednoduchého pravouholníka na komplikovanejšie tvary. Namiesto ťažko pôsobiacich jednoduchých oblúkov využívajú gotické stavby najčastejšie lomený oblúk, ktorý umožňuje vytvoriť pri rovnakej vzdialenosti opôr oveľa štíhlejšie a vyššie preklenutie. Vonkajší oporný systém, ktorý odvádza bočné tlaky klenby, už nepozostáva z mohutných blokov materiálu, ale z členitej zostavy štíhlych prvkov, ktorých vertikálnosť ďalej zdôrazňujú pridané vežičky – fiály.

Ikografické programy, významy a štýly sochárskej výzdoby klasických katedrál

Sochárska výzdoba gotických katedrál sa sústreďovala predovšetkým na ich portály. Už za opáta Sugera vznikla na novostavbe západnej fasády

Kostola sv. Dionýza trojica portálov, ktorá v mnohom predznamovala portály klasických katedrál. Podobnú trojicu portálov možno vidieť aj na západnom portáli katedrály v Chartres (ide o tzv. kráľovský portál, *Portail Royal*, *porta regia*, ktorý vznikol okolo polovice 12. storočia). V oboch prípadoch sa v centre premysleného programu výzdoby – v tympanóne stredného portálu – objavuje Kristus. Obraz Krista na klasických gotických portáloch sa v porovnaní s obdobím romaniky zásadne zmenil. Väčšina portálov už nepredstavuje prísny a autoritatívny typ *Maiestas Domini*, ale kladie – podobne ako dobové teologické uvažovanie – dôraz na Kristovu ľudskú prirodzenosť, na jeho pozemské utrpenie. Aj preto vidíme na mnohých gotických portáloch anjelov, ktorí nesú nástroje utrpenia – *arma Christi*. Takýto obraz Boha stojí oveľa bližšie k človeku a umožňuje dúfať v milosrdenstvo pri Poslednom súde.

Ďalšou významnou inováciou gotických výzdobných programov je čoraz väčší dôraz na postavu Panny Márie. Pravá časť kráľovského portálu v Chartres predstavuje Kristovo vtelenie, ľavá jeho nanebovstúpenie. Obrazový výklad vtelenia sa nesústreďuje len na vianočnú tému Narodenia Pána, ale prikladá významnú úlohu aj tradičnému obrazu Madony ako trónu múdrosti (*sedes sapientiae*). Novinkou je presnejší výklad tejto múdrosti prostredníctvom alegorických postáv, slobodných umení – je pravdepodobné, že za takouto tematickou orientáciou výzdoby možno vidieť vplyv miestnej katedrálnej školy, ktorá patrila k najvýznamnejším centráram kresťanského novoplatonizmu.

Na Krista a Pannu Máriu sa v Chartres sústreďuje aj výzdoba portálov priečných lodí. Južná trojica portálov je dominantne kristologická. V jej strede vidno Posledný súd a pod ním na stredovom stĺpiku, tzv. *trumeau*, pôsobivú postavu tzv. krásneho Boha (*beau Dieu*). V severnej, mariánsky orientovanej trojici portálov pripadá dôležité miesto aj Máriinej matke Anne, ktorej socha sa objavuje na *trumeau* stredného vstupu. Tento dôraz súvisí s tým, že okolo r. 1204 katedrála dostala vzácny dar – lebku svätice.

Vzájomné porovnanie portálov v Chartres umožňuje mimoriadne výstižne ilustrovať zásadný vývinový posun, ktorý znamenal nástup gotiky pre štýl sochárskej práce. Napríklad forma stojacich postáv kráľov a kráľovien na ostení západného portálu pripomína stĺpiky, v čom možno vidieť pretrvávajúci vplyv románskeho princípu totálneho podriadenia plastiky architektúre. Oproti tomu svätci a svätice na ostení portálov priečnej lode pôsobia už takmer ako samostatné postavy s vlastnou priestorovosťou,

v ktorej sa uplatňujú presvedčivo pôsobiace gestá a pohľady. Kým tuniky postáv na západnom portáli neraz pripomínajú zvislé kanelovanie stĺpu, na portáloch priečnej lode dostávajú látky prirodzený výzor a pohyblivosť. Abstraktný ornament románskeho umenia sa tak postupne mení na obraz reálnych fyzických vzťahov v priestore, vrátane pôsobenia vlastnej hmoty tiel a odevov, ktoré sa podriaďujú prírodným silám, napríklad gravitácii. Aj keď vytváranie duchovného výrazu neprestáva byť rozhodujúcou umeleckou úlohou sochárov, v jednotlivých konkrétnych výsledkoch ich práce sa čoraz viac prejavuje pozorovanie reálneho pozemského života. Dokonca aj stĺpové hlavice v gotických stavbách postupne nadobúdajú podobu, ktorá ich oslobodzuje od románskej naratívosti. Namiesto rozprávania príbehu vidíme výsledky starostlivého pozorovania a napodobňovania prírodných motívov, napríklad listov, z ktorých kamenári vytvárali dynamické priestorové kompozície.

Ďalším inšpiračným zdrojom, ktorý gotickým sochárom pomáhal dosiahnuť ilúziu prirodzeného vzhľadu postáv a drapérií, sa stala antická plastika. Antikizujúci štýl sa najvýraznejšie prejavil v skupine Navštívenia na západnom portáli katedrály v Remeši (okolo 1230). Klasickú antiku pripomína okrem spôsobu riasenia odevov, či rezby Máriinej hlavy postoj postáv, tzv. kontrapost. Znamená to, že jedna noha je zaťažená a druhá voľná, čo sa prejavuje aj v miernom sklone panvy, ramien a hlavy. V súvislosti s prítomnosťou týchto prvkov sa niekedy hovorí aj o remešskom klasicizme. Treba však pripomenúť, že napriek všetkým výpožičkám išlo ešte stále o sochy, ktorých autori nepoznali reálnu anatomickú stavbu ľudského tela. Zásadnou odlišnosťou oproti antickým plastikám je aj stála snaha o dosiahnutie duchovného výrazu.

Iluminované rukopisy – vývoj v období gotiky

Vitráž ako vedúce médium gotického maliarstva ovplyvnila aj podobu iluminovaných rukopisov. Usporiadanie jednotlivých miniatúr na strane sa niekedy inšpirovalo členením vitráže do medailónov, ktoré umožnilo kombinovať rozprávanie určitého príbehu s jeho teologickým či morálnym výkladom prostredníctvom iných výjavov. Vo Francúzsku sa podobný princíp najvýraznejšie prejavil v luxusných rukopisoch tzv. moralizovaných biblií. Bohatý rozprávačský a myšlienkový program sa najčastejšie rozvíjal kombinovaním výjavov zo Starého a Nového Zákona na jednej

strane kódexu tak, aby pritom vynikli morálne významy zobrazeného deja, alebo typologický vzťah medzi udalosťami z oboch častí Biblie. Typologický vzťah znamenal, že vybrané udalosti Starej Zmluvy sa chápali ako predobraz udalostí zo života Krista – napríklad Obetovanie Izáka jeho otcom Abrahámom sa pokladalo za predobraz Kristovho obetovania, Mojžišov medený had za predobraz krucifixu a podobne. Podobný spôsob usporiadania iluminácií neskôr využívali aj ďalšie druhy rukopisov, napr. biblia chudobných (*biblia pauperum*), resp. konkordancia lásky (*Concordantia charitatis*) ktoré nájdeme aj v umeleckom dedičstve strednej Európy. Tieto kódexy boli menej nákladné – využívali menej zlata a drahých farieb, no naďalej zobrazovali vysoko rozvinuté systémy teologickej špekulácie.

Významnou časťou gotických iluminovaných rukopisov sa stali aj dovtedy zanedbávané okraje stránky, tzv. bordúry. Popri ornamentálnej dekorácii či symbolických obrazoch sa v nich od 14. storočia čoraz viac uplatňovali aj anekdotické obrazy zo života ľudí a zvierat, teda veselé námety, ktoré sa označujú slovom francúzskeho pôvodu ako *drolérie*.

Po štylistickej stránke sa nástup gotického knižného maliarstva v 13. storočí prejavil záujmom o iluzívne zobrazenie konajúcich postáv – podobne ako v iných vizuálnych médiách. Pozadie výjavov ostávalo väčšinou ploché – pozlátané, jednofarebné alebo ornamentálne. Zvýšený záujem o prostredie, v ktorom sa odohráva dej, sa začal prejavovať až v knižnej maľbe 14. storočia. V období medzinárodnej gotiky vyvrcholil Prekrásnymi hodinkami vojvodu z Berry, jedným z najvýznamnejších diel dvorskej kultúry.

8. Šírenie a premeny katedrálnych myšlienok v Európe. Vizualna kultúra na dvore Karola IV. a jej vplyv v strednej Európe

Už koncom 12. storočia začali klasické gotické katedrály ovplyvňovať umeleckú tvorbu v okolitých krajinách. Jedným z dôležitých médií pri prenášaní a sprostredkovaní umeleckých myšlienok boli náčrtníky umelcov a architektov. Nezachovalo sa ich mnoho. Autor najznámejšieho náčrtníka 13. storočia – francúzsky architekt Villard d'Honnecourt absolvoval mnoho ciest po Európe. Navštívil dokonca aj Uhorsko. Jeho skicár či vzorník, ktorý vznikol okolo roku 1230, sa zachoval v parížskej Národnej knižnici. Obsahuje nielen architektonické nákresy, ale aj postavy ľudí a zvierat. Pri niektorých z nich vidno, že kresliar na ich pochopenie používal rozličné geometrické schémy – obdĺžniky, trojuholníky, hviezdice a pod. V tomto spôsobe umeleckého myslenia sa odzrkadľuje časté úsilie stredovekých vzdelancov chápať svet podľa vhodných proporcií, teda vlastne podľa vzájomných vzťahov čísel, prezrádzajúcich hlbšie tajomstvá vesmíru. Korene tohto spôsobu pochopenia sveta siahajú k tradíciám pytagorovského a plátónskeho uvažovania. Podobný umelecký prístup vyjadruje viac uvažovanie nad zobrazenými objektmi, než úsilie o iluzívne napodobenie ich vizuálnej podoby. Súčasne však dokumentuje počiatky skutočného kresliarskeho štúdia ľudí, vecí a zvierat, ktoré sa v neskorom stredoveku postupne zintenzívňovalo až po jeden zo svojich prvých historických vrcholov v období renesancie – náčrtníky Leonarda da Vinci.

Gotika sa šírila viacerými smermi. Veľmi rýchlo prenikla do Anglicka. Ešte predtým, než sa rozbehli práce na výstavbe najvýznamnejších klasických katedrál v okolí Paríža, pracoval architekt William z francúzskeho Sens na opätovnej stavbe katedrály v Canterbury. Stalo sa tak v roku 1175, teda päť rokov po zavraždení a dva roky po svätorečení Tomáša Becketa, ktorého ostatky v Canterbury požívali mimoriadnu úctu. Prítomnosť významných relikvií teda ostávala motivačným faktorom aj pre stavbu veľkých gotických katedrál. Pritom nemuselo vždy ísť o nových svätcov. Aj tradične uctievané ostatky sv. Jakuba v Santiagu da Compostella či relikvie troch kráľov

v Kolíne nad Rýnom naďalej priťahovali množstvo pútnikov z mnohých častí latinskej Európy, aj z Uhorska. Účasť na púťach bola kultúrnym fenoménom, ktorého význam výrazne prekročoval hranice čisto náboženského podujatia – o putovaní do Canterbury si môžeme vytvoriť komplexnejšiu predstavu pri čítaní známych poviedok Geoffrey Chaucera. Medzi zážitky stredovekých pútnikov istotne patrili aj dojmy z pôsobivých stavieb.

Osobitosti vývoja v Anglicku a Taliansku

Prenikanie gotiky do Anglicka ovplyvnila stáročná rivalita oboch krajín. Staviteľia anglických katedrál preto nešli cestou doslovného kopírovania francúzskych vzorov, ale preberali hlavne také prvky, ktoré zodpovedali ich vlastnej tradícii. Popri tom vytvárali originálne riešenia. Už v ranej fáze anglickej gotiky okolo r. 1200 vytvorili v chóre katedrály v Lincolne zvláštny klenbový vzorec, tzv. šialenú klenbu (*crazy vault*). Rebrá v nej už netvorila len pravidelný symetrický obrazec štyroch uhlopriečok, ktoré sa stretávajú uprostred klenby. Namiesto toho sa v dvoch svorníkoch, umiestnených mimo stredu, stretávajú zakaždým dve rebrá z jednej a jedno rebro z druhej strany, čím klenba nadobúda na dynamike. Rebrá tak začali vystupovať ako samostatný dekoratívny prvok, ktorý klenbe vytvára pôsobivé, často asymetrické a vizuálne dynamické dekoratívne obrazce. Tým sa otvorili bohaté možnosti pre ďalší vývin gotickej architektúry, napríklad pre rozvoj klenieb, nesených hustou sieťou vzájomne poprepájaných rebier. Originálnym prvkom anglických katedrál sú aj kruhové, resp. polygonálne miestnosti, ktoré slúžili na zhromažďovanie kapituly (zboru kanonikov). Obvykle ich stavali pri krížových chodbách vedľa katedrál. Pri ich klenutí zasa vznikali pôsobivé a originálne hviezdicové obrazce (napríklad v Salisbury). V katedrále vo Wellse zasa výhľad medzi hlavnou loďou a krížením čiastočne prerušujú nosné oblúky, skrížené v podobe obrovských nožníc (*scissor arches*).

Proces rozširovania gotiky získal mimoriadnu intenzitu od 13. storočia. O niečo váhavesšie prebiehalo prijímanie gotickej architektúry v neskoršom Taliansku. V 12. a 13. storočí tam nevznikla žiadna katedrála podľa francúzskych vzorov. Až v neskorom 14. začali stavať päťlôďový milánsky dóm, ktorý svojou veľkosťou aj bohatosťou výzdoby môže konkurovať ktorejkoľvek európskej katedrále. Pre väčšinu talianskych kostolov neskorého stredoveku však platí, že – ak ich vôbec poznačil gotický štýl

– majú menšie okná, takže poskytujú oveľa menej priestoru pre médium vitráže a pre svetelné efekty, ktoré boli najvýznamnejším výtvarným prvkom klasických katedrál. Väčšina talianskych gotických budov sa vyznačuje pevnosťou a masívnosťou, ktorá bola cudzia francúzskym stavbám. Vďaka tejto stavebnej typológii však ostal dostatok priestoru pre prípadné uplatnenie nástennej maľby, teda média, v ktorom talianske maliarstvo neskorého stredoveku prinieslo významné podnety pre celoeurópsky vývoj. Originálnym architektonickým produktom talianskej gotiky sú fasády niektorých benátskych palácov, kde stĺporadia loggií nesú goticky inšpirované kružby (čipkovité útvary z goticky profilovaných rebier). Vzdialeným ohlasom týchto riešení bola aj pôvodne otvorená loggia na južnej fasáde bratislavskej radnice. Podľa niektorých bádateľov ju vytvorili ako efektný priestor, odkiaľ sa mohol cisár Žigmund Luxemburský prihovárať mešťanom, zhromaždeným na dnešnom hlavnom námestí.

Cesty gotiky do strednej Európy

Pri prenikaní gotiky smerom zo strednej Európy sa pre štýl typické formotvorné prvky ako štíhly oporný systém a krížová rebrová klenba s lomenými oblúkmi často uplatňovali na stavbách, ktorých vonkajšok ešte pôsobí neskororománskym dojmom. Príklady takéhoto postupu možno nájsť v Nemecku (Limburg a.d. Lahn), ale aj u nás (Spišská Kapitula). Jednu z prvých čistých stavieb klasickej gotiky v Nemecku postavili v prvej polovici 13. storočia nad hrobom sv. Alžbety Uhorskej (Durýnskej) v Marburgu. V priebehu 13. storočia sa však začali stavať aj monumentálne stavby vrcholnej gotiky – katedrály v Magdeburgu, Štrasburgu, Freiburgu či Kolíne nad Rýnom. Na týchto stavbách sa dobový štýl uplatnil v podobe, ktorú od francúzskych vzorov rozoznajú len odborníci, aj keď sa pôsobenie miestnych tradícií nedá celkom vylúčiť. Za všetky príklady pripomeňme len opätovné použitie antických stĺpov – spólií – v chóre magdeburgského dómu (po r. 1209) ako pokračovanie programu politicky významných vizuálnych odkazov na klasickú antiku.

Preberanie nového štýlu malo u rôznych staviteľov rôzne motivácie. Pre cistercitov sa okolo r. 1200 raná gotika stala takpovediac identifikačným znakom ich rádového staviteľstva.

Dôležitým nositeľom nového štýlu boli aj žobravé rády – napríklad gotickú stavbu františkánskeho kostola v Bratislave postavili ešte v 13.

storočí. V nasledujúcom storočí pristavali k jej severnej strane novú Kaplnku sv. Jána Evanjelistu. Jej dvojpodlažný jednolodový priestor, jeden z tvarovo najčistejších príkladov klasickej gotiky u nás, patrí medzi stavby, ktoré voľne nadväzovali na vrcholné dielo parížskej dvorskej gotiky z polovice 13. storočia – Sainte Chapelle.

Pri preberaní gotického tvaroslovía a výzdoby na týchto stavbách dochádzalo k rôznym premenám pôvodných umeleckých myšlienok. Ako významnú transformáciu jazyka gotickej plastiky možno uviesť sochy a reliéfy katedrály v Bambergu. Ich vznik síce priamo súvisí so sochárskou dielňou remešskej katedrály, najmä vo výjave Posledného súdu však dosahujú expresivitu výrazu, nepredstaviteľnú v umiernenom francúzskom prostredí.

Významné impulzy pre rozvoj gotického umenia strednej Európy vyšli v druhej polovici 14. storočia z pražského dvora Karola IV. Staviteľská rodina Parlérovcov pochádzala zo Švábska (Schwäbisch Gmünd), no jej členovia pracovali na mnohých iných miestach. Peter Parlér pracoval pred svojím príchodom do Prahy aj v Norimbergu, Štrasburgu či Kolíne nad Rýnom. Vedenie stavby Chrámu sv. Víta v Prahe prevzal Peter Parlér r. 1356 po francúzsky orientovanom Matejovi z Arrasu. Mladý architekt začal na stavbe realizovať významné inovácie, napríklad používanie nových klenbových systémov. V klenbe chóru novej katedrály uplatnil dômyselný systém paralelne prebiehajúcich rebier, na ktorý neskôr nadviazali sieťové klenby neskoréj gotiky. Na stavbe sa nájdú mnohé ďalšie prvky, ktoré prezrádzajú invenčnosť Parlérovcov pri vytváraní klenieb. Jedným z príkladov je vetvenie rebier, pri ktorom sa rebro, vybiehajúce z jednej prípery, vo vrchole klenby rozdelí na dve ramená, zbiehajúce na dve rôzne miesta. Jedna z vetiev sa pritom oddelí od okolitej steny, takže namiesto poskytovania opory pre priliehajúcu časť klenby prebieha voľne vzduchom. V klenbových systémoch klasickej gotiky sa rebrá stretávali vo vrchole klenby, v svorníku, ktorý niesli. Oproti tomu tzv. visutý svorník, dôležitá inovácia pražskej parlérovskej architektúry, nebol umiestnený vo vrchole klenby, ale pod ním, takže vlastne visí na rebrách, ktoré sa vetvovito oddeľujú od rebier, ktoré nesú vlastnú klenbu.

V neskorom stredoveku sa na viacerých miestach Európy rozvinuli klenbové systémy a dekoratívne prvky gotickej architektúry do hravej podoby, v ktorej nad funkčným významom jednotlivých článkov prevážil ohľad na ich estetickú pôsobivosť. Pre poslednú fázu rozvoja anglickej gotiky, tzv. Perpendicular Style, sú príznačné napríklad tzv. vejárové klenby. Z každej

prípory (= podporný článok gotického rebra, preberajúci jeho tlak, najčastejšie polostĺp pri stene) tu vychádza oveľa viac rebier, než by bolo konštrukčne nutné. Tieto sa spájajú do podoby hustého vejárovitého útvaru. Takéto riešenie do istej miery pripomína tzv. palmovú klenbu, v ktorej množstvo rebier vybieha rovnomerne na všetky strany zo stĺpu, umiestneného v strede.

V strednej Európe sa v neskoršej gotike rozvinuli predovšetkým hviezdicové a sieťové klenby. Hviezdicovité útvary v klenbách vznikali najčastejšie tak, že trojuholníkový priestor, ohraničený rebrami v rámci jednoduchej krížovej klenby, stavitelia vystužili ďalšími rebrami, takže v ňom vytvorili dodatočné samostatné klenutie. Keď tak urobili na celej ploche klenby, vzniklo nové usporiadanie, v ktorom kresba rebier pripomínala hviezdy. Pravidelné hviezdy u nás zdobia klenby bočných lodí Kostola sv. Martina v Spišskej Kapitule. Do mimoriadne komplikovaných tvarov rozvinuli hviezdicové klenby stavitelia najklasickejšieho príkladu gotického katedrálneho staviteľstva u nás – Dómu sv. Alžbety v Košiciach.

Hviezdicové alebo sieťové klenby sa mohli ďalej rozvíjať tým, že rebrá, nesúce oveľa menší tlak, mohli byť vedené po krivkovom pôdoryse, alebo sa mohli celkom vynechať.

V príklade zakrivenia pôdorysu rebier alebo ich častí vznikajú tzv. krúžené klenby. V jednoduchšom prípade sa zakrivia iba niektoré rebrá sieťovej klenby, čo vidno napr. aj na klenbe trojlodia bratislavského dómu z dielne vienského staviteľa Hansa Puchsbauma (pred r. 1452). V prípade radikálneho uplatnenia tohto systému, ktoré predviedol pred r. 1502 Benedikt Ried na strope Vladislavskej sály Pražského hradu, sa krúživým pohybom vyznačujú všetky rebrá. O niekoľko rokov prenikol tento typ zaklenutia aj do stredoslovenských banských miest (Banská Bystrica, Kaplnka Jána Almužníka vo farskom kostole; Banská Štiavnica, Kostol Panny Márie Snežnej).

Ešte exkluzívnejším a zriedkavejším riešením bolo využiť princíp sieťovej klenby na rozdelenie zaklenutej plochy do tak hustej siete jednotlivých buniek, že už nebolo potrebné používať rebrá. Výsledný tvar tejto bunkovej klenby je tvorený hustou sústavou samostatne zaklenutých políčok. Kvôli ich ostrým hranám bez rebier sa niekedy používa aj názov diamantová klenba. Iné riešenie spočívalo v pokrytí celého priestoru klenby rovnomerne usporiadanými rebrami, ktoré sa vzájomne krížia, takže výsledná kresba pripomína sieť. Z početných príkladov sieťových klenieb uveďme klenbu lode Kostola sv. Kataríny v Banskej Štiavnici či Kostola sv. Mikuláša v Pukanci.

Prvé stredoveké portréty

Peter Parlér bol nielen významným architektom, ale aj sochárom. V trifóriu pražskej katedrály vytvoril sériu podobizní významných osobností. Nájdeme medzi nimi nielen cisára Karola IV. s manželkou, ale aj autoportrét samotného architekta. Tieto diela sú možno najstaršími sochárskymi portrétmi v stredovekej Európe. Aj predtým vznikali sochy panovníkov alebo svätcov, no spôsob ich zobrazenia býval natoľko schematický, že sa nedá hovoriť o portréte v prísnom slova zmysle. Už v. 13. storočí vznikli v strednej Európe dokonca aj mimoriadne dôležité diela, ktoré vyzerali ako portréty. Vytvoril ich sochár, známy podľa nemeckého mesta, v ktorom pracoval, ako Naumburský majster. Okolo roku 1270 zobrazil stojacich patrónov stavby, ktorí pôsobia veľmi živým dojmom. Tento účinok vyplýva nielen z veľkosti sôch a spôsobu, akým stoja na ochodze západného chóru katedrály. Nevznikol by bez presvedčivého pozorovacieho talentu majstra, ktorý sa prejavil okrem statického spodobenía osôb aj v reliéfnom rozprávaní príbehov z evanjelií na zábradlí, oddelujúcom západný chór od zvyšku dómu. Plnoplastickým kamenným postavám zakladateľov stavby dodal individualizovaný výzor, charakteristické kostýmy a fyziognómie. Na ich tvárach sa zračí presvedčivý výraz, ktorý je pri každej postave jedinečný. Naumburský majster bol jedným z prvých umelcov stredoveku, pri ktorom sa dá hovoriť o psychologickom realizme. Jeho diela sa však nedajú považovať za portréty, lebo zobrazované osoby boli v čase vzniku sôch dávno po smrti.

Pred polovicou 14. storočia vznikol aj najstarší zachovaný portrét v podobe samostatného maľovaného obrazu. Zobrazuje budúceho francúzskeho kráľa Jána II. Dobrého (dnes Paríž, Louvre). Skoré uplatnenie tejto formy mediálnej prezentácie osoby v strednej Európe dokladá podobizňa rakúskeho arcivojvodu Rudolfa IV. (dnes v diecéznom múzeu vo Viedni).

Kaplnka sv. Kríža na Karlštejne

Pri návšteve parížskej *Sainte Chapelle*, ktorú Ľudovít Svätý vytvoril ako veľký architektonický relikviár trňovej koruny Krista, si Karol IV. ešte ako chlapec uvedomil možnosti uplatnenia kultu relikvií pri utváraní súkromného sakrálneho priestoru. Príležitosť na realizáciu podobného zámeru poskytla cisárovi rozsiahla prestavba kráľovho hradu Karlštejna po roku

1355. Jeho mimoriadnu záľubu v relikviách dokladá na hrade viacero diel. Najskôr treba spomenúť maľby Mikuláša Wurmsera v karľštejskom Kostole Panny Márie. Cisár sa nechal zobrazíť pri tom, ako ukladá ostatok Kristovho kríža do zlatého relikviára na oltári. Práve podľa tejto vzácnej relikvie dostalo meno aj ďalšie významné dielo – Kaplnka sv. Kríža, ktorú si panovník nechal vytvoriť v najvyššej veži hradu (vysvätili ju r. 1365). Tento sakrálny priestor, prístupný okrem vladára len úzkemu okruhu jeho najbližších, bol viac než luxusnou súkromnou modlitebňou. Slúžil aj na prechovávanie cisárskeho pokladu vrátane mimoriadne cenných relikvií. Okrem parížskej *Sainte-Chapelle* mohli inšpiráciu poskytnúť aj ďalšie ostatkové kaplnky kresťanského sveta – súkromná kaplnka byzantských cisárov v Konštantínopole či pápežská kaplnka *Sancta Sanctorum* v Lateránskom paláci v Ríme.

Posvätnosť priestoru zvyšovala aj jeho výzdoba. Na stenách točitých úzkych schodov do kaplnky namalovali výjavy z legiend sv. Václava a sv. Ludmily. V ideovej koncepcii výzdoby kaplnky zohrávali mimoriadne dôležitú úlohu aj myšlienky o konci sveta. Spodnú časť stien obložili – podobne ako v Kaplnke sv. Václava v Katedrále sv. Víta v Prahe – drahými kameňmi. Spolu s jagavou klenbou kaplnky odkazovali tieto vzácne, esteticky pôsobivé a morálne interpretované drahokamy na víziu Nebeského Jeruzalema. Nad nimi pokrývali steny kaplnky tabuľové maľby, zobrazujúce svätcov a svätice ako predobraz triumfujúcej cirkvi v kráľovstve Božom na konci čias. V ich rámoch sa nachádzali ďalšie relikvie. Keďže obrazov bolo veľa (130), umiestnili ich tesne vedľa seba v troch radoch nad sebou. Ich hlavným autorom bol originálny dvorský maliar Majster Teodorik. Jeho štýl sa vyznačuje úsilím o živé sprítomnenie svätých osôb, ktorých mohutné maľované polopostavy v maximálnej miere vypĺňajú priestor obrazu, ba niekedy presahujú až na jeho rám.

Práve mohutnosť postáv je najvýznamnejšou odlišnosťou diel Majstra Teodorika oproti najznámejšiemu maliarovi neskorého 14. storočia v Čechách – Majstrovi Třeboňského oltára, ktorý v duchu nastupujúcej medzinárodnej gotiky uprednostňoval štíhle siluety figúr.

9. Vizualna kultúra talianskych miest. Vplyv žobravých rádov na výtvarné umenie. Humanizmus a vzťah k antickej tradícii

V talianskych mestách neskorého stredoveku sa začali formovať zárodky nového spoločenského systému – kapitalizmu. Klasické hodnoty cti a vernosti, propagované kultúrou kráľovských dvorov, sa v ňom často dostávali do úzadia pod vplyvom sily peňazí a ľudskej túžby po bohatstve. V novom systéme hrali peniaze čoraz významnejšiu úlohu a čoraz pevnejšou súčasťou vedúcich vrstiev spoločnosti sa stali obchodníci a bankári. Vplyvné rodiny si v mestách stavali okázalé paláce, aby dali najavo svoju moc, a často aj preto, aby sa ubránili pred prípadnými útokmi. Aj mestské paláce často dopĺňali veže s obrannou funkciou.

Spoločenské zmeny sa prejavili aj v maliarstve. Tradičné hodnoty a konvencie sa pritom konfrontovali s novými výzvami a často poskytovali inšpiráciu pri hľadaní životnej orientácie. Štýly výtvarného prejavu sa rozvinuli do rozmanitých foriem. Niektorí majstri sa preslávili vytvorením novátorského štýlu, čím sa postavili na začiatok príbehu znovuzrodenia antických umeleckých hodnôt, známeho ako renesancia. Prítomnosť revolučných zmien však neznamenala, že sa menilo všetko. Mnohé momenty tradičnej kultúry ostávali zachované. Jeden z najoslavovanejších géniov maliarstva Giotto di Bondone (1267–1337) vytvoril roku 1305 maľby v Kaplnke Panny Márie Milosrdnej na mieste bývalej rímskej arény v Padove. Pozemok, stavbu a dekoráciu financoval Enrico Scrovegni, syn bankára Rinalda Scrovegniho, ktorého Dante vo svojom Pekle nechal horieť ako úžerníka. Vyberanie úrokov sa ešte stále považovalo za ťažký hriech. Giotto vo svojom obraze Posledného súdu, zdobiacom v duchu starej tradície západnú stenu kaplnky, namaloval bankára Enrica Scrovegniho v nebi medzi spasenými. Väčšinu bočných stien kaplnky a jej triumfálny oblúk pokrýva rozsiahly obrazový cyklus, venovaný tradičným kresťanským témam – narodeniu a životu Panny Márie a jej syna Ježiša. Giotto však dodal tradičným scénam celkom novú maliarsku podobu: cíti telesnosť svojich postáv a kladie dôraz na ich objem. Takéto rozhodnutie nebolo

samoúčelným estetickým rozmarom, ale malo hlbší význam a zmysel. Maliarovi išlo predovšetkým o vyjadrenie dôstojnosti zobrazených ľudí. Usiloval sa pochopiť a zobraziť ich ľudské prežívanie situácií, plných napätia. Jeho postavy sa pohybujú v priestore, ktorého obraz predznamenáva objavy veľkých renesančných umelcov nasledujúcich storočí, vrátane matematickej úbežníkovej perspektívy. Giottovým cieľom nebolo predvádzanie technickej zručnosti. Jeho obrazové priestory nezodpovedajú pravidlám deskriptívnej geometrie, zato sa však stávajú iluzívnym javiskom, na ktorom sa odohráva ľudská dráma. Na rozdiel od mnohých iných stredovekých maliarov chcel Giotto vytvoriť viac než len symbolickú šifru hlbokých náboženských tajomstiev, odkazujúcich mimo tento pozemský svet. Usiloval sa dodať biblickému rozprávaniu ľudskú presvedčivosť a hĺbku prežívania, vcítiť sa do pocitov a reakcií konajúcich postáv a predstaviť ich svojim divákovi v presvedčivých kompozíciách, sústredených na vybraný podstatný moment deja. Na spodnú časť stien kaplnky, najbližšie k divákovi, Giotto namaloval sériu alegorických postáv, reprezentujúcu cnosti a neresti, resp. hriechy. Okrem tradičných teologických cností – viery, nádeje a lásky, tu vidno aj svetskejšie postavy múdrosti, sily, umiernenosti a spravodlivosti. Medzi hriechmi zasa vidíme nedostatok viery, nespravodlivosť, závisť, zúfalstvo, hnev, nestálosť a hlúposť. Alegorické zobrazenie teda prekračuje čisto náboženský horizont kresťanstva a obracia sa aj k vlastnostiam, od ktorých závisí úspech či neúspech ľudského konania v tomto svete. Na inom mieste Talianska sa alegorický princíp uplatnil aj pri reprezentácii politického ideálu.

Alegória a stvárnenie politického ideálu mestskej samosprávy

Na sienskej radnici (*Palazzo Pubblico*) sa nachádza tzv. sála deviatich (*Sala dei Nove*), v ktorej pravidelne rokovalo vedenie mesta, tvorené deviatimi „dobrymi a zákonu vernými“ obchodníkmi. Na troch stenách tejto miestnosti namaloval pred rokom 1340 Ambrogio Lorenzetti spolu so svojou dielňou rozmerne fresky. Ich témou je dobrá vláda a jej dôsledky na život v meste a jeho blízkom okolí, ako aj zlá vláda a jej účinky. Bližšie štúdium tohto komplexného diela je vhodnou cestou k pochopeniu dobových politických ideálov, zdôrazňujúcich rozdiel medzi republikánskou formou vlády v mestskom štáte a tyraniou. Mestskí radní mali mať stále na očiach rozdiel medzi dobrým a zlým spôsobom vládnutia a rešpektovať ho pri svojich rozhodnutiach.

Lorenzettiho maľby sú nielen smelým krokom k znázorneniu reality, ale vďaka za mnohé aj stredovekému symbolizmu. Cnosti, ktorých bohatá zostava spoluvytvára obraz dobrej vlády na severnej stene, sa v duchu stredovekej tradície znázorňujú formou alegorických postáv, identifikovaných latinskými nápismi a príslušnými atribútmi. Podobným spôsobom zobrazil maliar aj neresti zlej vlády. Nad hlavou tróniaceho vládcu sa vznášajú teologické cnosti – viera, láska a nádej. Na širokej lavici po stranách jeho trónu sedia postavy, reprezentujúce svetské hodnoty, napríklad mier, silu a múdrosť. Osobitne aktívnou súčasťou obrazu v jeho ľavej časti je alegória spravodlivosti. Dôsledky dobrej vlády sú predstavené na východnej stene miestnosti. Široký priestor obrazu predstavuje ideálny spoločenský poriadok v meste, kde ľudia usilovne pracujú, obchodujú, či radostne tancujú na ulici. Priestor mesta je hradbami oddelený od vŕškov, kde sa rozprestierajú polia a lúky, tvoriace poľnohospodárske zázemie mesta. Tento obraz sa niektorí bádatelia považujú za prvú európsku krajinomaľbu, aj keď v tomto prípade hospodársky a politický význam obrazu jednoznačne prevažuje nad estetickým záujmom o prírodu.

Františkánske hnutie a jeho vplyv na výtvarnú kultúru

Popri rozvoji politických ideálov a ich propagácie sa súčasťou kultúrnej reakcie na sociálne napätia, spojené s nástupom kapitalizmu v talianskych mestách stali aj ideály a aktivity nových náboženských hnutí. Výrečným príkladom sú františkáni, mníšsky rád, ktorý založil citlivý mladý muž Francesco Bernadone. Syn bohatého obchodníka sa po dramatickej premene vlastného zmýšľania stal jedným z najvýznamnejších náboženských vodcov, ktorého ideálom bol život v chudobe. Motivácie, vznik, osudy a vplyv tohto ideálu sú spojené s viacerými naliehavými otázkami, ktoré sa stali predmetom vášnivých diskusií a neskôr aj rozsiahleho vedeckého bádania. Františkovi sa síce nepodarilo presvedčiť o svojich ideáloch vlastného otca, ktorý ho vydedil, lebo jeho mimoriadna dobročinnosť ohrozovala ťažko nadobudnutý rodinný majetok. Na druhej strane však našiel početných nasledovníkov a spolu s nimi presvedčil pápeža Inocenta III., aby mu povolil založiť nový mníšsky rád. Historické osudy františkánskeho rádu priniesli mnoho dramatických sporov a konfliktov. Nehľadiac na stanovisko, z ktorého ho hodnotíme, vplyv rádu na európsku výtvarnú kultúru sa len ťažko dá prehliadnuť. Roku 1228, teda necelé dva roky

po Františkovej smrti, sa zavŕšil rýchly kanonizačný proces. Okamžite po veľkolepej slávnosti začali stavať veľký dvojposchodový kostol na Rajskom vrchu za hradbami stredovekého Assisi. Roku 1230 sem preniesli Františkovo mŕtve telo. Na šírení správ o zázrakoch pri svätcovom hrobe sa podieľali aj najstaršie obrazové legendy svätca, napríklad maľovaná tabuľa od Bonaventuru Berlinghieriho (Pescia, kostol San Francesco, 1235). Budova sa tešila veľkému záujmu a podpore. Pápeži sa aj štedrými odpustkami usilovali zaistiť primerane reprezentatívny výzor stavby, ktorá vyrastala „*sub specialis Apostolicae Sedis tutela*“. Vo vrchole svätyne horného kostola umiestnili pápežský trón, aby jednoznačne vyjadrili svoj vplyv v kostole, ktorý sa oficiálne stal hlavou a matkou (*caput et mater*) františkánskeho rádu. Baziliku, vysvätenú r. 1253, vyhlásili za sídelný kostol pápeža a jej formálnym vlastníkom ostal apoštolský stolec. Pôvodne nemajetný rád sa stal užívateľom jedného z najreprezentatívnejších chrámov kresťanského sveta. Radikálni kritici hlavne spomedzi františkánskych spirituálov (napríklad Ubertino da Casale) videli za stavbou zradu Františkových ideálov, porušenie reguly rádu, či dokonca dielo Antikrista. Poukazovali na mrhanie prostriedkov, ktoré sa podľa ich názoru mali radšej použiť na pomoc chudobným. Prevažná väčšina františkánov však nákladnú stavbu obhajovala. Odvolávali sa pritom na pápežské privilégia, ktoré výstavbu chrámu stanovili ako účel použitia darov veriacich.

Pre moderných milovníkov výtvarného umenia sa Kostol sv. Františka v Assisi stal pútnickým miestom aj preto, že na jeho maliarskej výzdobe pracovali najvýznamnejší talianski maliari tých čias. Možno sa spýtať, aké miesto sa v ich dielach dostalo Františkovmu ideálu chudoby. Koncom 13. storočia pracovala rozsiahla dielňa (vrátane mladého Giotta) na rozsiahlom cykle malieb svätцovej legendy na stenách lode horného kostola. Nechýba tu obraz darovania pláštá chudobnému, ani dramatické zrieknutie sa dedičstva, pri ktorom sa František uprostred mesta vyzliekol zo svojich šiat, aby otcovi neostal nič dlžný. Oveľa dôležitejšie miesto v celom cykle sa však dostalo rôznym víziám a zázrakom, ktoré vo svätcovom príbehu vyzdvihli oficiálne redakcie jeho legend z druhej polovice 13. storočia. Niektoré z týchto vízií poukazujú aj na Františkov význam pre cirkevnú politiku – napríklad sen pápeža Inocenta III., v ktorom akýsi chudáčik (*poverello*, tak sa František rád nazýval) podopiera Baziliku sv. Jána v blízkosti vtedajšieho sídla pápežov v rímskom Lateráne. Práve tento sen motivoval pápeža, aby sa rozhodol uznať františkánsky rád.

Osobitnú kapitolu Františkovoho duchovného odkazu predstavuje jeho blízky vzťah k prírode, pre ktorý ho aj v dnešnej dobe pokladajú za patróna ekológov. V obrazových legendách ho predstavuje najmä slávny výjav kázania vtákom a zázračné skrotenie divého vlka, ktorý predtým požíral obyvateľov mestečka Gubbio.

Františkánsky vplyv na výtvarnú kultúru sa okrem priameho vyjadrenia úcty k zakladateľovi rádu prejavil aj nepriamo. Na jednej strane sa pod vplyvom novej duchovnej orientácie pozmenil tradičný spôsob zobrazovania základných kresťanských tém. Klasickým príkladom je obraz pokornej Madony, v ktorom Ježišova matka pokorne sedí na zelenej lúke namiesto kráľovského trónu.

Kazateľnice a rozvoj sochárstva

Františkánski kazatelia, ktorí sa usilovali vystupňovať účinok svojho pôsobenia na mestské publikum, rýchlo pochopili význam názornosti. Pri svojich kázňach často využívali obrazy. Jedinečným produktom tejto kultúrnej situácie sa už v druhej polovici 13. storočia stali sochársky zdobené kazateľnice, vytvorené najvýznamnejšími sochármi tých čias. Kazateľnice poskytovali kazateľom miesto, z ktorého bol ich prejav dobre vnímateľný aj pre širšie publikum – plošinku, prístupnú po schodoch. Základnú architektonickú konštrukciu obohacovala sochárska výzdoba. Obdĺžnikové plochy zábradlia kazateľovej plošiny sa stali mimoriadne vhodným miestom pre reliéfy, zvyšujúce názornosť kázne zobrazením biblických príbehov. Obrazové rozprávanie dopĺňali personifikácie cností, symboly evanjelistov, či postavy evanjelistov, či prorokov.

Prvé dielo tohto druhu vytvoril okolo roku 1260 pre románske baptistérium v Pise Nicolo Pisano. Jeho pohľad na udalosti z Kristovho života výrazne poznačila inšpirácia klasickou antickou – Mária v obraze Narodenia vyzerá takmer ako Rimanka pri hostine. K neklasickým momentom riešenia tejto scény patrí nedostatok rešpektu k jednote miesta a času – v rovnakom reliéfnom poli za lôžkom rodičky vidíme Máriu znovu, tentoraz ako súčasť scény Zvestovania. Prítomnosť antikizujúcich prvkov v Nicolovom diele, ktorá do istej miery predznamenáva nástup renesancie, sa obvykle vysvetľuje nielen inšpiráciou etruskými náhrobkami na cintoríne v Pise, ale aj skutočnosťou, že Nicolo prišiel z južného Talianska, kde pracoval pre cisára Fridricha II. (1198 – 1250) na výzdobe slávneho paláca

Castel del Monte. Fridrich II. sa pokúšal zdôrazňovať antickú tradíciu z ideologických dôvodov v rámci svojho protipápežského zápasu. Určitým paradoxom je, že na Nicolov klasicizmus spomedzi jeho spolupracovníkov a žiakov najvýraznejšie nadviazal práve Arnolfo di Cambio, ktorý vytvoril množstvo diel pre cirkevných hodnostárov, napríklad náhrobok pre pápeža Bonifáca VIII. v rímskom Chráme sv. Petra (1300). Medzi svetskými hodnostármi, ktorí využili sochárove služby, nájdeme aj neapolského kráľa Karola I. z rodu Anjouovcov. Ten sa nechal zobraziť v monumentálnom štýle ako sediaci rímsky senátor. Pre bezprostredne nasledujúci vývoj sa inak oveľa dôležitejším inšpiračným momentom stali prvky neklasicky dramatického gotického cítenia. Mimoriadne účinne ich rozvinul Nicolov syn Giovanni, ktorý so svojím otcom spolupracoval na zhotovení kazateľnice pre siensky dóm a na reliéfoch fontány v Perugii. Toto dielo, objednané mestskou radou, predstavuje komplikovaný ikonografický program, v ktorom sa popri tradičných kresťanských námetoch objavujú aj antickí hrdinovia, ba aj niektorí súčasníci. Giovanni Pisano viedol začiatkom 14. storočia práce na kazateľniciach v Pistoii a neskôr opäť v Pise. Pre jeho dielo je príznačný dramatismus a dynamika. Jeho mnohofigurálne kompozície predstavujú vystupňované vášne, čo do veľkej miery protirečí ideálu klasickej zdržanlivosti, reprezentovanému dielom jeho otca.

V štrnástom storočí vo Florencii pôsobila ďalšia dvojica významných sochárov Pisanovcov – Andrea a jeho syn Nino. Slávnejšiemu otcovi sa dnes pripisujú nielen známe prvé dvere florentského baptistéria (1336) s reliéfmi na tému legendy Jána Krstiteľa, ale aj mramorová plastika kojacej Madony (*Maria lactans*) v Pise, ktorú renesančný historik Vasari a po ňom mnohí ďalší pripisovali otcovi. Z hľadiska širších vývinových súvislostí výtvarného umenia je novátorská téma diela dôležitejšia než jeho autorstvo. Zobrazenie Ježiša, cmúľajúceho prsník svojej matky, ďalej posúva dôraz na ľudskú prirodzenosť Boha. Humanizácia tradičných náboženských námetov znamenala nielen oslabovanie autoritatívnych a dogmatických momentov, ale aj obohacovanie citového spektra a výrazových možností umeleckých diel, ich postupné približovanie reálnemu ľudskému životu vnímateľov.

Rozvoj humanizmu a nadväzovanie na dedičstvo antiky patria k procesu, ktorý vyvrcholil takzvaným znovuzrozením (*rinascimento*, renesancia) klasického umenia. Je zrejmé, že Brunelleschiho stavby, jeho vynález matematickej perspektívy, či náhrobky humanistov, ktoré namiesto

večného života kladú dôraz na pozemskú slávu jedinečného individua, patria novej kultúre, podstatne odlišnej od epochy stredoveku. Nástup renesancie v talianskych mestách pätnásteho storočia však neznamenal automatické zmiznutie stredovekej tradície. Tak napríklad Masaccio, ktorý ako prvý využil matematicky konštruovaný iluzívny priestor v maliarstve, maľoval legendu sv. Petra. Botticelli vytváral popri novoplatónsky inšpirovaných dielach s mytologickými témami aj maľby na tradičné námety a jeho figúry sa svojou štíhlosťou blížila svetu gotických foriem. Napriek vývinovej kontinuite so stredovekom priniesla renesančná kultúra na európsku intelektuálnu a umeleckú scénu viacero komplikovaných súvislostí a javov, ktoré sú vo vzťahu k typicky stredovekým fenoménom natoľko novátorské, že si vyžadujú samostatné štúdium. Aj preto sa hranice stredovekej výtvarnej kultúry na talianskej pôde spravidla vytyčujú niekde v 15. storočí, kým v krajinách na sever od Álp vznikali napriek rôznym renesančným prejavom ešte aj začiatkom 16. storočia vynikajúce umelecké diela v podstate stredovekého charakteru.

10. Výzdoba oltárneho priestoru a jej premeny

Pre dnešného návštevníka múzeí a galérií je najsamozrejmějšíou podobou obrazu pomalovaná doska či plátno, ktoré voľne visia na stene, najčastejšie v ráme, bez zrejmej súvislosti s architektonickým usporiadaním a funkciami okolitého priestoru. Takáto forma obrazového média sa presadila v závere stredoveku. Proces, ktorý viedol k osamostatneniu závesnej maľby, trval niekoľko storočí a mal viacero predstupňov. Medzi egypskými múmiovými portrétmi, neskoroantickými, či byzantskými ikonami a novovekým samostatným obrazom vystupovali obrazy v rôznych podobách predovšetkým ako súčasť liturgie. Podobu a funkcie obrazov väčšieho formátu, ktoré neboli pevne spojené s architektúrou, na dlhý čas poznamenalo ich miesto v rámci výzdoby kultového centra – oltára.

Vo vrcholnom stredoveku sa do blízkosti oltára neraz umiestňovali obrazy svätých osôb, či ich príbehov. Obvykle sa umiestňovali pred oltárny stôl (menzu), aby prikrývali jeho prednú stranu. Tieto tabule sa preto často nazývajú *antependiá*, podobne ako dekoratívne závesy, ktoré zvykli visieť pred oltárom. Keďže zakrývali čelo oltárneho stola, niekedy ich nazývajú aj *frontale*. Okrem závesov sa v tejto úlohe uplatňovali aj zlatnícke práce. Už okolo roku 835 vytvoril majster Volvinus s pomocníkmi pre Kostol Sv. Ambróza (*St. Ambrogio*) v Miláne antependium, zdobené reliéfmi na obidvoch stranách. Plocha každej strany sa delí na tri približne rovnaké časti. Uprostred vidno spredu *Maiestas Domini* medzi symbolmi evanjelistov a apoštolmi, dômyselne usporiadanými do podoby kríža, zozadu dva medailóny s anjelmi a dva so samotným dvorcom, odovzdávajúcim svoje dielo. Okrajové plochy zdobí zakaždým šesťica rozprávačských reliéfov. Predné sa venujú kristologickým výjavom, zadné príbehu patróna oltára. Umiestnenie rozprávačských výjavov po stranách centrálnej kompozície anticipuje usporiadanie, charakteristické pre krídlové oltárne retabulá, ktoré sa rozvinuli až v neskorom stredoveku. Na rozdiel od nich sú okrajové časti milánskeho diela nepohyblivé.

Ďalšie rozdiely spočívajú vo funkcii, materiáli a technike. Ako vidno, antependiá pôvodne nemuseli byť pomalovanými drevenými tabuľami. Trádia zlatníckych riešení tejto umeleckej úlohy prežívala pomerne dlho. K najznámejším dielam tohto druhu patrí napríklad zlaté Bazilejské antependium, ktoré nechal zhotoviť Henrich II. pri príležitosti vysvätenia Bazilejského dómu roku 1019. Vysoké reliéfy stojacich postáv pod arkádovými oblúkmi v tomto prípade viac pripomínajú ranokresťanské sarkofágy než neskoršie retabulá. V benátskom Kostole sv. Marka pôvodne slúžila ako antependium aj spodná časť monumentálneho zlatníckeho diela, známeho ako *Pala d'Oro* („zlatá látka“), ktoré dnes zdobí zadnú stranu hlavného oltára. Toto dielo je svojráznou, a teda netypickou zostavou obrazov, ktoré vznikli v rôznych obdobiach, takže ostalo skôr ojedinelé.

V románskom Katalánsku vzniklo viacero antependií – tabuľových malieb, ktoré možno dodnes obdivovať v barcelonskom múzeu. Aj pre ne je typické trojčlenné usporiadanie: uctievaná osoba tróni alebo stojí uprostred, neraz vyzdvihnutá mandorlou. Na bokoch sa najčastejšie rozpráva jej príbeh. Zriedkavejšie ho nahrádzajú pravidelne rozmiestnené statické obrazy ďalších svätcov a svätíc.

Okrem antependií a retabul vznikali v stredoveku aj malé prenosné oltáriky, ktoré si vysokí svetskí či cirkevní hodnostári prenášali vo svojej batožine, aby sa pred nimi mohli venovať svojim denným bohoslužbám. Pôvodne sa aj v tejto funkcii uplatňovali hlavne zlatnícke diela, no neskôr prevládli obrazové tabule. Neraz pritom išlo o zatvárateľné oltáriky, napríklad diptychy, ktoré tvorili dve tabule, spojené malými pántikmi. Takéto technické riešenie poskytovalo počas prevozu oveľa lepšiu ochranu pre najcennejšie časti maľby na vnútornej strane dosiek. Na rozdiel od retabul, umiestnených na oltároch v inštitucionálne kontrolovanom prostredí kostola, boli prenosné oltáriky určené pre súkromnú potrebu významných osôb, takže mohli niekedy slúžiť aj iným funkciami. Vplyvný aristokrat mohol podobný oltárik, či jednoducho len obraz použiť aj ako dar. Po rozšírení portrétného zobrazovania slúžili malé podobizne okrem iného aj na zachytenie vzhľadu princezien, ktorých vydaj bol predmetom vyjednávania v rámci sobášnej politiky.

V 15. storočí sa súkromné oltáriky rozšírili aj do domácností bohatých mešťanov, ktorí si mohli dovoliť pestovať súkromnú zbožnosť, čoraz viac unikajúcu inštitucionálnej kontrole zo strany cirkvi. Tabuľové maliarstvo sa tak mohlo aj po formálnej stránke priblížiť knižným ilumináciám. Čoraz väčší význam nadobúdalo predvádzanie mimoriadnej maliarskej

zručnosti. Umelecké a ideové experimentovanie poskytlo významné podnety pre rozvoj novej estetiky malieb. Napríklad najvýznamnejší nizozemskí majstri tohto obdobia sa aj pod vplyvom tejto situácie začali zaujímať o presné zobrazovanie sveta, pripomínajúce pohľad z okna. Diela, určené na pohľad zblízka, umožňovali napríklad oveľa presnejšie vnímať a náležite oceniť aj miniatúrne detaily malieb.

Najvýznamnejším príkladom slovenského pôvodu je prenosný oltárik z Trenčína, zachovaný v zbierkach Maďarskej národnej galérie v Budapešti (okolo r. 1450). Pri staršom diele podobného typu, pôvodne z Košíc, dominovala funkcia relikviára natoľko, že miesto centrálného obrazu zaujal priestor na uloženie ostatkov.

Obrazy na oltároch – retabulá

Vo vrcholnom stredoveku došlo k podstatnej zmene liturgickej praxe. Ešte začiatkom druhého tisícročia bolo celkom normálne, že kňaz slúžil omšu tak, že stál za oltárom, obrátený čelom k veriacim. V rámci takto slávanej liturgie nebolo možné trvalejšie umiestniť na oltárny stôl väčší obraz, lebo by zacláňal celebranta. Vo vrcholom stredoveku sa situácia zmenila. Kňaz pri omši stál takmer celý čas (výnimku tvorili niektoré úkony, napríklad požehnanie) chrbtom k veriacim pred oltárom. Takáto inscenácia liturgie vytvorila lákavé možnosti pre uplatnenie väčších obrazových médií, ktoré sa dali položiť za oltárny stôl alebo na jeho zadnú časť, teda z pohľadu diváka prakticky za ním. Na toto umiestnenie odkazuje aj ich meno – *retabulum* (z *retro-tabulum*).

Vytvoreniu tohto veľmi úspešného riešenia predchádzalo niekoľko experimentov s inými možnosťami. V Erfurte okolo roku 1160 vytvorili polkruhové štukové retabulum, pevne spojené s architektúrou. Do niky uprostred umiestnili sochu Madony. Nikové oltáre so sochami alebo s nástennými maľbami svätcov boli obľúbené napríklad aj v Anglicku.

Inokedy sa v úlohe retabula mohli používať pozdĺžne tabule, pripomínajúce antependium (viacero diel zo Soestu, dnes v Berlíne). V Quedlinburgu okolo roku 1240 umiestnili na oltár veľkú tabuľovú maľbu s trojlistovým ukončením na vrchnej strane, ktoré jasne prezrádza, že v tomto prípade už nešlo o antependium.

Predchodcom retabul boli v trinástom storočí obrazové tabule, slúžiace ako verejné kultové obrazy. Na viacerých miestach, predovšetkým

však v Taliansku, tomuto procesu napomáhal aj import a udomácnenie byzantských ikon. Najskôr to boli mariánske tabule a maľované tabuľové kríže, neskôr aj obrazy svätcov. Takéto tabule sa často umiestňovali ako retabulum vzadu na oltári, aby obohatili pravidelnú liturgickú spomienku na patróna oltára, teda na osobu, ktorej bol oltár zasvätený. Keďže obrazové tabule nemuseli byť pevne spojené s oltárom, mohli ich prenášať v procesiách, ktoré sa najčastejšie konali v deň zasvätený liturgickej úcte ich patróna. Niekedy však prevládlo úsilie zapôsobiť na návštevníka kostola veľkosťou obrazu, takže vznikli monumentálne tabule, ktoré sa dali prenášať len s veľkými ťažkosťami.

Osoba patróna oltára (v prípade hlavného oltára patróna celého kostola) býva hlavnou témou retabula. Dôstojná postava najčastejšie stojí čelom k divákovi pred zlatým pozadím, ktoré pripomína nádheru nebeského kráľovstva. Podobizeň uctievanej osoby niekedy, podobne ako na ikonách, rámujú menšie obrazové polia, pripomínajúce najvýznamnejšie udalosti z jej legendárneho života (*vita*). V druhej polovici trinásteho storočia okolo roku 1260 umiestnili v Siene po stranách obrazu Madony ikony ďalších štyroch svätých patrónov mesta, čím vznikol viacdielny oltárny obraz (*polyptych*). Obraz viacerých svätcov, ktorých sviatky sa pripomínali v rôzne dni, umožňoval ponechať celý rok na oltári rovnakú zostavu obrazov. Tento typ retabula inšpiroval oveľa neskôr, v 15. storočí, vznik známeho obrazového typu svätého rozhovoru (*sacra conversazione*). Na týchto obrazoch obklopuje tróniacu Madonu skupina svätíc a svätcov.

Na spodnej časti väčších oltárnych retabul sa niekedy umiestňovala horizontálna základňa – *predella*. Tá umožňovala návštevníkom bohoslužby lepší pohľad na hlavný obraz retabula. Okrem toho neraz poskytovala aj priestor na obrazové rozprávanie o živote patróna oltára.

V strednej Európe neskorého stredoveku sa najvýraznejšie presadili oltárne retabulá, na ktorých sa po stranách strednej pevnej časti umiestňovali zatvárateľné krídla. K predchodcom tohto typu patria aj skrinkové oltáre, ktorých krídla z boku aj spredu zakrývali plastiku, umiestnenú pod baldachýnom v strede, ako vidno aj na oltárik z Vojnian (okolo r. 1250), zachovanom v zbierkach Slovenskej národnej galérie v Bratislave.

Z trinásteho storočia sa zachovalo aj niekoľko obojstranne pomalovaných obrazových tabuľ, u ktorých je zrejmé, že pôvodne fungovali ako krídla dnes už nezvestných zatvárateľných oltárnych retabul. Zmena podoby krídlového oltárneho retabula umožňovala označiť rozdiely medzi

sviatočnými a všednými dňami, prípadne medzi pôstom a zvyškom liturgického roka.

Oltáre viacerých nemeckých miest 13. a 14. storočia zdobili hlavné oltáre farských kostolov namiesto maľovaných polyptychov talianskeho typu architektonické zostavy, bohato dekorované gotickými vimpergami. Pod každý vimperg sa do skrinky dala umiestniť soška či reliéf inej svätej osoby, takže celok architektonicky koncipovaného retabula poslužil počas jedného roka ako vhodná kulisa viacerých sviatkov. Takéto skupiny sôch patrónov neraz pripomínali prítomnosť rôznych relikvií, ktoré pre dobových veriacich znamenali oveľa cennejšie poklady. Podoba takýchto architektonicko-sochárskych retabul preto viacerými formálnymi črtami pripomína architektonicko-sochársky riešené relikviáre. Aj keď mnohé z týchto retabul si uchovávali rovnakú podobu, nezávislú na sviatkoch a všedných dňoch liturgie, niektoré disponovali aj zatvárateľnými krídlami. Jedným z najvýznamnejších reprezentantov tejto skupiny je Oltár sv. Petra od Majstra Bertrama (1379, dnes v hamburskej Kunsthalle), na ktorom sa po zatvorení skrinkových krídel sviatočnej strany ukázal cyklus tabuľových malieb.

K netypickým dôkazom vplyvu krídlového oltára patrí výnimočný prípad obrazov, ktoré zmenili na oltárne retabulum, aj keď mali pôvodne iné určenie. Roku 1181 v rakúskom Klosterneuburgu vytvoril Mikuláš z Verdunu sériu 45 emailových obrazov výnimočnej kvality. Zoradené do troch radov na zlatých platniach mali pôvodne zdobiť zábradlie kazateľnice. Keď ich okolo roku 1330 zmenili na oltárne retabulum so zatvárateľnými krídlami, doplnili na okrajoch ďalšie trojice emailov, pričom rešpektovali pôvodnú koncepciu diela. Po formálnej stránke emaily Mikuláša z Verdunu nadväzujú na umelecké výdobytky zlatníkov maáскеj oblasti (údolie rieky Maásky), ktorí sa v 12. storočí výrazne priblížili klasickému spôsobu stvárnenia tiel a drapérií. Po tematickej stránke ho charakterizuje mimoriadne premyslený ikonografický program, ktorý je jednou z najvýznamnejších ukážok typologického myslenia stredoveku. Rozprávanie prostredného radu emailov sa zameriava na známe udalosti Nového Zákona, takže predstavuje milostiplný čas kresťanstva (*sub gratia*). Vrchný a spodný rad emailov rozpráva o vybraných udalostiach Starej Zmluvy, pričom ich rozdeľuje do obdobia pred mojžišovským zákonom (*ante legem*) a po ňom (*sub lege*). Zostava obrazov sa sústreďuje na podobnosti medzi týmito obdobiami dejín spásy. Ku každej novozákonnej udalosti priraduje dva starozákonné predobrazy – typy.

Maľby zadnej strany klosterneuburského retabula, ktoré vytvoril anonymný maliar okolo r. 1330, možno uviesť ako jeden z raných príkladov maliarsky riešených krídlových oltárov. Ako ich blízku analógiu možno pripomenúť aj oltárne retabulum z juhočeského kláštora Vyšší Brod (okolo r. 1350). Obidve diela patria k najstarším monumentálnym rozprávačským cyklom v tabuľovej maľbe. Venujú sa mariánskym a kristologickým témam. Ukazujú, že veľké oltárne retabulá začali preberať úlohy, ktoré boli predtým vyhradené nástenným maľbám, prípadne vitrážam. Z hľadiska maliarskeho štýlu patria obidve diela k významným dokladom vplyvu talianskeho maliarstva raného 14. storočia na umenie strednej Európy.

Krídlové oltárne retabulá na Slovensku

V 15. storočí a v prvých dekádach nasledujúceho storočia vznikli na Slovensku desiatky krídlových oltárnych retabul. Mnohé zo zachovaných diel sú výtvarne natoľko kvalitné, že možno hovoriť aj o zlatom veku tohto média u nás.

Z prvej polovice 15. storočia treba pripomenúť oltár, ktorý r. 1427 pre kláštor sv. Benedikta v Hronskom Beňadiku zhotovil maliar sedmohradského pôvodu Tomáš z Kluže (*Thomas da Coloswar*). Dielo dnes možno vidieť v Kresťanskom múzeu v Ostrihome. Jeho sviatočnú stranu zdobia kristologické výjavy, usporiadané v dvojiciach okolo centrálnej maľby Ukrižovania. Na pôstnu stranu umiestnili výjavy zo života svätcov.

Aj na matejoveckom oltári z päťdesiatych rokov 15. storočia tvorí strednú časť tabuľová maľba. Predstavuje stojace postavy uhorských kráľovských svätcov – Štefana a Imricha, ktorým sa venujú aj rozprávačské scény na sviatočnej strane krídel.

V sedemdesiatych rokoch 15. storočia vytvorili pre Chrám sv. Alžbety v Košiciach jedno monumentálne oltárne retabulum s dvojicou krídel na každej strane. V tomto prípade tvorcovia diela ráтали s troma pohľadmi na oltár. Pri otvorení obidvoch krídel sa ukázali plastiky troch svätíc, stojace v oltárnej arche, rámované šesticami obrazov, rozprávajúcimi o živote patrónky chrámu. Pri zatvorení prvého páru krídel sa retabulum rozvinulo do podoby jedného z najrozsiahljších kristologických cyklov u nás, ktorý pozostáva z 24 obrazov, umiestnených v troch radoch nad sebou. Táto oltárna zostava nadobúdala osobitný význam vo veľkonočnom období. Pri úplnom zatvorení krídel sa silueta oltára zúžila na polovicu. Dvanásť

malieb, predstavujúcich hlavne udalosti zo života Panny Márie bolo osobitne aktuálnych v adventnom období, keď sa pripomínalo Narodenie Krista.

Okolo roku 1480 vzniklo v Kremnici oltárne retabulum sv. Mikuláša (dnes v MNG v Budapešti), pozoruhodné nielen kvôli plastike svätca a jeho legende, ktoré vidno na sviatočnej strane, ale aj kvôli malbám pôstnej strany. Výjav Ukrižovania tu zasadili po prvýkrát v slovenskom maliarstve do obrazu krajiny, ktorá je – podobne ako u nizozemských majstrov prvej polovice storočia – vymyslená, no napriek tomu pôsobí realisticky.

K najvýznamnejším krídlovým oltárnym retabulám na Slovensku patria aj diela levočskej dielne Majstra Pavla z Levoče. Hlavný oltár Kostola sv. Jakuba v Levoči je vďaka vysokému architektonickému štítu údajne najvyšším dielom tohto druhu vôbec. Uprostred oltárnej archy tu stojí Panna Mária, po jej stranách Jakub ako patrón oltára a sv. Ján Evanjelista. Výjavy zo života týchto svätcov zachytávajú aj reliéfy na krídlach. Dielo vzniklo vo viacerých etapách medzi rokmi 1508 a 1517. Záverečné zlátenie a polychrómovanie sa realizovalo až o niekoľko rokov po rezbárskych prácach. Pavol musel byť v čase prác na oltári zrelým majstrom a váženým levočským občanom.

11. Medzinárodný gotický sloh, jeho pramene a charakteristické črty

V umení latinskej Európy patria desaťročia okolo roku 1400 k tým zriedkavým obdobiam, kedy sa súčasne vo viacerých krajinách objavuje určitý charakteristický štýl, ktorý napriek pretrvávaniu individuálnych rozdielností spája viacero spoločných znakov.

Z tohto dôvodu sa často hovorí o medzinárodnej gotike, resp. internacionálnom štýle či slohu. Takýto termín teda prednostne zohľadňuje geografické rozšírenie slohu. V súvislosti s rovnakým fenoménom sa príležitostne hovorí aj o dvorskom štýle. Tento sociologicky ladený pojem poukazuje na súvislosť nového štýlu s eleganciou, pestovanou na kráľovských a šľachtických dvoroch. Platí to nielen pre typickú štíhlosť väčšiny postáv, zobrazených v tomto slohu, ale často aj pre používanie rôznych módných prvkov v ich odevoch. Toto vysvetlenie však netreba brať doslovne. Viacerí umelci pochádzali z jednoduchšieho prostredia a medzinárodná gotika sa rozšírila aj mimo dvorského prostredia. Rozhodujúce podnety pre rozvoj nového štýlu prichádzali popri kráľovských dvoroch v Paríži a Prahe aj z kultivovaného prejavu maliarov mestskej republiky Sieny. Rozvoju a šíreniu nového štýlu napomohli predovšetkým blízke vzťahy medzi pražskými Luxemburgovcami a parížskym kráľovským dvorom. Už Karol IV. sa na pápežskom dvore v Avignone mohol oboznámiť s dielom sienskeho maliara Simone Martiniho. Jedna z iluminácií francúzskych kráľovských kroník (*Les Grandes Chroniques de France*, okolo r. 1375 – 1379) predstavuje banket, usporiadaný francúzskym kráľom Karolom V. pre cisára Karola IV. Zúčastnil sa na ňom aj jeho syn Václav IV., ktorý sa neskôr preslávil ako milovník umenia a štedrý patrón knižnej iluminácie. Na dvore Václava IV. pracoval aj Majster Třeboňského oltára, ktorý uplatnil svoj typický štýl už okolo roku 1380 v malbách oltárneho retabula pre augustiniánsky kláštor v Třeboni. Jeho krehké a delikátne postavy dominujú v premyslených kompozíciách aj vďaka svetlu, ktoré ich oddeľuje od tmavšieho pozadia, objemovo modeluje a necháva vyniknúť ich siluetám. Na obraze

Zmŕtvychvstania sa Kristus zázračne vznáša nad vekom zapečateného hrobu pod krvavočerveným nebom, posiatym hviezdami.

Francúzskeho kráľa Karola V. vidno klačať v centrálnom obraze Ukrižovania aj na jednom z diel, ktoré predznamenávajú medzinárodnú gotiku, na tzv. Paramente z Narbonne (dnes v parížskom Louvri). Veľké hodvábne plátno, pomalované čiernym tušom, predstavuje biblické udalosti v tzv. grisaillovej technike (malba pomocou odtieňov sivej). Podobnou technikou vytvoril viacero skvelých diel pre kráľovských patrónov slávny iluminátor Jean Pucelle, od ktorého mohol autor narbonského diela načerpať mnoho inšpiratívnych podnetov.

Plášte, ktoré zahalujú telá postáv, sú v tomto období najčastejšie bohaté, no predsa nepodliehajú módnym výstrelkom a zachovávajú si určitú prostotu. Formy a kontúry získavajú mäkkú ohybnosť, ktorá sa spája so záľubou v štíhlych proporciách. Po stranách figúr sa neraz objavujú kaskádovito nariasené záhyby, ktoré vyzerajú ako nadol obrátené kalichy či zvony. Energicky vedené línie plášťov pred telom postavy neraz vytvárajú miskovitú záhyby. Niekedy plášte plynulo splyvajú až na zem. Majstrovsky utvárané drapérie postáv tohto obdobia pôsobia na diváka silným estetickým dojmom. Na označenie medzinárodnej gotiky sa preto neraz používajú aj pojmy, orientované priamo na kvalitu umeleckej formy. Hovorí sa napríklad o krásnom štýle či krásnom slohu, pretože v tomto období sa začala dostávať do popredia estetická funkcia umenia. Oveľa konkrétnejším formalistickým pojmom je tzv. „mäkký“ štýl. Toto slovo vyjadruje skutočnosť, že línie postáv a odevov, stvárnených v tomto štýle, sa ohýbajú celkom mäkko a plynulo. Namiesto ostro napätých hrán často vidíme záhyby mäkké ako cesto. Tieto však nestrácajú krásu a rytmus pohybu. Aj preto sa na označenie spôsobu ich plynutia a komponovania neraz používajú aj hudobné metafory – napríklad pri označení zvláštneho kaligrafického vedenia línií mnohí autori hovoria o ich „melodickom plynutí“.

Motivácie pre vytváranie tejto krásy však boli skôr náboženské než čisto estetické. Estetika ako disciplína ešte neexistovala. Citlivosť na krásu Madony či svätíc sa zvyšovala najmä vďaka vplyvu mysticky orientovanej literatúry. V tomto kontexte neprekvapuje, že medzi sochárskymi výtvormi medzinárodnej gotiky v strednej Európe dominuje skupina tzv. krásnych Madon. Uvoľnený postoj, pôvab, jemnosť a milý úsmev mladej ženy posunuli psychologické vyznenie mariánskych obrazov do ľudsky príjemnej sféry. Namiesto prísnej autority, rešpektu, či odstupu,

vzbudzovali tieto sochy skôr náklonnosť a lásku. Zásadná zmena Máriinho výrazu súvisí aj s premenami v teologickom uvažovaní. Nejednen dobový kazateľ opísal jej krásu ako prejav milostiplnosti, vyvolenosti a dôstojnosti Matky Božej. Krása vystupovala v ich úvahách ako teologicky odôvodnená vlastnosť Márie, nie ako vlastnosť jej umeleckého obrazu. Dôležitými premenami prešiel aj obraz Ježiška. V rukách Panny Márie tohto typu spravidla vidno malé nahé dieťa. Zavedenie tohto motívu vyjadrovalo zásadný hodnotový posun. Namiesto zdôrazňovania Božskej prirodzenosti Krista sa zdôrazňuje jeho ľudskosť. Namiesto bázne pred nekonečnou múdrosťou Boha sa oceňuje intimita a blízky osobný vzťah k uctievaným osobám.

Jedno z najznámejších diel tohto typu – Krumlovská Madona (podľa pôvodu z Českého Krumlova) sa dnes nachádza v Umeleckohistorickom múzeu vo Viedni. Mladá žena, v mimoriadne bohato nariasenom, rytmicky rozhybanom rúchu, ponúka s materskou vrúcnosťou svoje nahé dieťa ako Spasiteľa.

K najkrajším zástupcom tejto skupiny diel na Slovensku patrí Madona z Lomničky v Slovenskej národnej galérii. Pannu Máriu predstavuje ako štíhlu mladú ženu s jemným úsmevom. Netvári sa vážne či prísne, pôsobí skôr milým a prívetivým dojmom. Malý Ježiško už nevyzerá ako zmenšený dospelý, ktorý by mal na diváka pôsobiť ako autorita – je detsky hravý, dokonca nahý.

Pôvab okolo roku 1400 dominuje aj v obraze Máriinho smútku nad Kristovou smrťou, zvanom pieta. Sochy, v ktorých mŕtvy Syn leží na stehnách svojej Matky, vyvolávali v divákoch súcít (po taliansky „*pietà*“). Rozšírili sa aj preto, že veriacim pomáhali rozjímať nad bolesťami Panny Márie, napríklad aj pri predposlednom zastavení krížovej cesty. Kým staršie piety stupňovali výraz utrpenia a bolesti, aby zdôraznili Máriinu statočnosť, v období medzinárodnej gotiky sa prestal klásť dôraz na očividnú tragiku. Mária sa odovzdáva „sladkosti utrpenia“. Búrlivé emócie strieda zdržanlivosť, hystéria ustupuje kultivovanej zdržanlivosti. Vo vrcholných dielach tohto typu – napríklad v Piety z františkánskeho kostola v Bratislave – stekajú slzy po Máriinej krásnej tvári bez akýchkoľvek mimických deformácií.

Dvorská kultúra a otázka sekulárnej alegórie.

Vizuálna kultúra kráľovských šľachtických dvorov sa popri typicky stredovekých náboženských otázkach venovala aj svetským problémom.

Luxusné slonovinové reliéfy aj naďalej zobrazujú predovšetkým biblické udalosti, no nájdeme medzi nimi aj diela, ktoré alegorickým jazykom, teda prostredníctvom inotajov, predstavujú oveľa pozemskejšie témy – napríklad dobýjanie hradu lásky. Popri slonovinových relikviároch sa vytvárali aj reliéfné zdobené luxusné skrinky, ktorých témami boli pôžitky svetskej lásky, poľovačky, či rôzni diví muži v bujnej vegetácii.

Spôsob, akým umelci zobrazovali svetské otázky, sa neraz inšpiroval formami dobového teologického myslenia. Ich bohatá predstavivosť neváhala zapojiť do svetsky motivovanej myšlienkového hry aj symbolické a alegorické spôsoby reprezentácie. Aj v literatúre – napríklad pri spracovaní tematiky ľúbostného života v známom Románe o ruži (okolo r. 1280) – využívala dvorská kultúra zložité alegórie na stvárnenie psychologické dynamiky vzťahu medzi mužom a ženou. Rovnocenným prejavom tohto spôsobu myslenia v inom výtvarnom médiu sú aj ilustrácie dvorských románov a poetických diel. V iluminácii jedného parížskeho rukopisu zo 14. storočia prijíma jeho autor, známy básnik Guillaume de Machaut, alegorickú postavu Prírody, ktorá k nemu privádza Zmyslovosť, Rétoriku a Hudbu. Klasické alegórie slobodných umení sa tak menia a nadobúdajú nové významy v novej spoločnosti v oveľa svetskejšom kontexte.

Svetské alegórie sa prejavili aj v médiu tapisérií. Luxusné nástenné koberce spríjemňovali prostredie chladných miestností kráľovských a šľachtických palácov a poskytovali efektnú kulisu pre dvorské ceremónie. Podľa dobových inventárov mal francúzsky kráľ Karol V. dve stovky nástenných kobercov, teda oveľa viac než malieb.

Niektoré z najkrajších tapisérií, ktoré sa zachovali, predstavujú apokalyptické vízie. Oveľa populárnejšia je však séria veľkých tkaných kobercov, vytvorená pre bohatú lyonskú rodinu koncom 15. storočia (dnes v Národnom múzeu stredoveku v Paríži). Premyslenú zostavu alegorických postáv a motívov okolo dámy s jednorožcom umiestnili na pozadie, oživené idylickými prírodnými motívmi. Napriek pretrvávajúcemu vplyvu gotických konvencií na výtvarný štýl je táto séria tapisérií pôsobivou alegóriou zmyslov, plnou radosti zo života.

Svoje estetické motivácie si v období medzinárodnej gotiky mohli dovoliť rozvinúť do mimoriadne pestrých a kvalitných foriem hlavne bohatí aristokrati. K najvýznamnejším patrónom dvorskej kultúry okolo r. 1400 patril Ján, vojvoda z Berry. Na rozdiel od svojho brata francúzskeho kráľa Karola V. sa burgundský vojvoda viac sústreďoval na umenie než

na vojnu. Na rôznych miestach dnešného Francúzska vlastnil celkovo 17 zámkov, ktoré boli významným nástrojom reprezentácie, symbolom jeho moci a bohatstva. Aj preto ich naplnil obrazmi, tapisériami a rôznymi inými cennosťami. K jeho luxusnému životnému štýlu patrila aj zbierka medvedov a okolo 1500 psov. Na cestách medzi jednotlivými sídlami vojvodu nasledoval početný dvor, pozostávajúci okrem aristokratov zo služobníctva, remeselníkov a rôznych zabávačov. Nákladný spôsob života burgundského dvora v mnohom určoval módu pre aristokratické kruhy vo viacerých európskych krajinách. U poddaných, ktorých vojvoda nemilosrdne zdaňoval, pravdepodobne vzbudzoval menej nadšenia. Z tohto rozprávkovo luxusného sveta sa do dnešných čias nezachovalo veľa, no niektoré z objektov, čo prežili, umožňujú vytvoriť si predstavu o úrovni tejto produkcie. Sú to napríklad zlatnícky výstredne zdobené relikviáre alebo séria tapisérií z Angers, zhotovená pre Ľudovíta z Anjou. Najznámejšie sú však rukopisné kódexy, pre ktorých ilustrovanie sa vojvodovi podarilo získať najlepších maliarov tých čias.

Obrazovej výzdobe tzv. prebohatých hodiniek Jána z Berry vytvorenej bratmi z Limburgu medzi rokmi 1413 – 1416, dominuje kalendárový cyklus, kde pri jednotlivých mesiacoch okrem obvyklých poľnohospodárskych prác zobrazili aj kratochvíle dvorskej spoločnosti – hostiny a poľovačky. V pozadí iluminácií maliari detailne zobrazili vojvodove zámky. Presné pozorovanie prírody, typické pre maliarsky štýl bratov z Limburgu, spočíva na vyše tradícii parížskej knižnej maľby. Z hľadiska dejín ducha v ňom možno vidieť paralelu filozofického nominalizmu. Z hľadiska ďalšieho vývoja ich práca predstavuje významný predstupeň nizozemského maliarstva 15. storočia, pre ktoré bolo príznačné spájanie tradičných symbolických významov s verným pretlmočením skutočnosti viditeľného sveta.

Vynikajúce diela medzinárodnej gotiky vznikli aj v Dijone na burgundskom dvore, kde vládol ďalší brat Jána z Berry – Filip II. Smelý. Jeho dvorný sochár Claus Sluter položil namiesto krehkosti medzinárodnej gotiky dôraz na silu a monumentalitu. Drapériám postáv na portáli kartuziánskeho kláštora v Champmol (dnes časť Dijonu) ostala určitá mäkkosť, no vďaka mohutným záhybom nadobudli novú energiu, plnosť a dynamiku. Tváre prorokov na tzv. Mojžišovej studni, vytvorenej v rovnakom kláštore medzi rokmi 1395 – 1403, zaujmú novou psychologickou hĺbkou a prirodzenou presvedčivosťou výrazu. Svojím dôrazom na skutočnosť sa aj Sluter radí k dôležitým predchodcom nizozemského realizmu 15.

storočia. Podobnú úlohu zohral v dejinách maliarstva Melchior Broederlam, ktorý takisto pôsobil v službách Filipa II. Pre kláštor v Champmol vytvoril dve oltárne tabule (dnes v Musée des Beaux-Arts de Dijon), zobrazujúce evanjeliový príbeh od Zvestovania po Útek do Egypta. V týchto malbách, vytvorených aj s pomocou olejových pigmentov, spojil výrazný zmysel pre priestor architektúry i krajinného pozadia, odpozorovaný z umenia talianskeho trecenta, so starostlivým záujmom o miniatúrne detaily rozmerných kompozícií. Broederlam sa aj preto považuje za priameho predchodcu Rogera Campina a Jana van Eycka. Vplyv dijonského dvora v Nizozemsku vyplynul aj zo skutočnosti, že podstatné časti Flámska v tomto období v dôsledku sobášnej politiky patrili k Burgundsku.

Sobášna politika stredovekých rodov vplývala na šírenie medzinárodnej gotiky aj na britské ostrovy. Umelecké vyvrcholenie tohto štýlu tu predstavuje tzv. Wiltonský diptych, dvojdielny cestovný oltárik, vytvorený pre anglického kráľa Richarda II. (dnes v londýnskej National Gallery). Temperové maľby na vnútornej strane dubových tabuliek predstavujú hlavne zbožnosť panovníka, ktorý kľáči pred Madonou. Záujem o portrétno zobrazenie kráľa sa prenáša aj na obraz svätcov, ktorí stoja za ním a odporúčajú ho do Máriinej priazne. Ján Krstiteľ bol kráľovým osobným patrónom, Eduard Vyznavač a Edmund zasa dynastickými patrónmi Anglicka. Svätcov, stojacich za kráľom, identifikujú ich atribúty. Ján Krstiteľ, oblečený v ťavej srsti, drží baránka, Eduard prsteň (podľa legendy ho dal Jánovi Evanjelistovi, prezlečenému za pútnika) a Edmund zasa šíp, ktorým ho zastrelili. Svätí patróni v obraze vystupujú nielen ako vyjadrenie kráľovej zbožnosti, ale patria do systému symbolov, reprezentujúcich hodnoty, dôležité pre kráľovskú dynastiu. Dvaja svätí králi majú nádherné koruny a sú odetí do kráľovských šiat. Pri ich zobrazení prejavil maliar mimoriadnu schopnosť iluzívneho spodobenia detailov povrchu látok, kožušín i zlatých výšiviek. Svoj realistický záujem a maliarsku zručnosť však umelec uplatnil v rámci vizionárskeho diela, plného náboženských a politických symbolov. Príliš sa nezaujíma o priestor: aj keď kráľa a svätcov umiestnil na skalnatý terén pred lesom a Madonu na kvetnatú lúku, v podstate ponecháva zlaté pozadie. Panna Mária drží malého Ježiška, ktorý žehná kľáčiacemu kráľovi. Obklopuje ju jedenásť pôvabných anjelov s rozprestretými krídlami a ružovými vencami na hlavách. Jeden z nich drží bielu vlajku s červeným krížom, odkazujúcu na Juraja, svätého patróna Anglicka. Intenzívne modré rúcha anjelov namalovali s využitím mimoriadne

vzácného pigmentu – mletého polodrahokamu lapis lazuli. Nenápadne ich zdobí kráľov osobný znak – biely jeleň. Nádherný plášť kráľa namalovali s použitím zlata a ďalšieho drahého pigmentu – červenkastého vermilionu. Popri emblematických bielych jeleňoch ho zdobia aj rozmaríny – znak nebohej kráľovej manželky Anny Českej, dcéry Karola IV. Na vonkajšej strane diptychu sedí biely jeleň na lúke, na ktorej opäť vidno Annine rozmaríny. Zviera má na krku ako obojok kráľovskú korunu so zlatou reťazou, čím sa mali symbolicky vyjadriť povinnosti, ktoré kráľovi prinášalo jeho postavenie.

Šírenie medzinárodnej gotiky mimo dvorského prostredia dokladajú aj diela, ktoré vznikli na objednávku mešťanov. Tak napríklad Majster Francke pracoval pre mešťanov v Hamburgu, Konrad von Soest v Dortmunde a podobne. Aj na Slovensku sa medzinárodná gotika uplatnila predovšetkým v mestskom prostredí. Svedčí o tom obrazová tabuľa s Maiestas Domini a snom patriarchu Jakoba, umiestnená dnes na Oltári sv. Kataríny v Levoči.

12. Maliarstvo a sochárstvo neskorého stredoveku. Problémy vzťahu k prírode a k ľudskej individualite. Grafika, kníhtlač a premeny vizuálnej kultúry

Rané nizozemské maliarstvo a jeho vplyv

Najvýznamnejší nizozemskí maliari 15. storočia vytvorili diela, ktoré vďaka svojej originalite a vplyvu na ďalší vývoj umenia predstavujú nielen vyvrcholenie viacerých vývinových tendencií stredovekého umenia, ale aj prvú fázu tzv. severskej renesancie. Dôležitým technickým predpokladom vysokej kvality ich diel bolo zdokonalenie olejomalby do podoby, ktorá umožnila mimoriadne maliarske zaznamenávanie najmenších podrobností predmetov viditeľného sveta. Na rozdiel od dovtedy prevládajúcej tempery umožňovala maľba pomocou pigmentov, rozpustených v pomaly schnúcom oleji, tzv. lazúrovanie, teda nanášanie tenkej, čiastočne priehľadnej vrstvy olejovej farby na zaschnutú predchádzajúcu vrstvu. Tento postup sa dal viacnásobne opakovať. Pomalý spôsob práce a optické miešanie farebných vrstiev umožnilo maliarom verne spodobiť povrchovú štruktúru rôznych materiálov, ako aj rozdiely v spôsobe, akým tieto materiály odrážajú svetlo. Technika olejomalby bola známa už dávnejšie, a to aj v stredoveku. Už v 12. storočí Teofil Presbyter odporúčal používanie oleja, vylisovaného z ľanových semienok namiesto olivového. V 14. storočí pražský maliar Teodorik používal lazúrové vrstvy na zvýraznenie modelácie. V prvej polovici 15. storočia začal Jan van Eyck skúmať nové možnosti olejomalby, napríklad miešanie olejových zmesí s potrebnými vlastnosťami pri schnutí, používanie rôznych, napríklad aj minerálnych pigmentov, či ich varenia alebo neobvyklých spôsobov sušenia. Vďaka úspechom, ktoré pri svojich technických experimentoch dosiahol, ho mnohí považovali za vynálezcu olejomalby, či dokonca za čarodajníka. Jeho sláva sa rýchlo šírila, chválili ho aj talianski humanisti – roku 1454 Bartolomeo Facio zahrnul jeho životopis do svojho diela *De viris illustribus* (spolu s ním uznával za najvýznamnejších umelcov svojho storočia ešte Rogiera van der Weydena, Gentileho da Fabriano a Pisanello). Sám maliar si bol vedomý

svojej zručnosti a na svoje diela občas pripisoval nápis „ALS IK KAN“ (ako som mohol, vedel, resp. dokázal).

Jan van Eyck približne od r. 1425 až do svojej smrti r. 1441 slúžil burgundskému vojvodovi Filipovi Dobrému nielen ako jeho dvorný maliar, ale aj ako diplomat. Okrem práce na dvore však tvoril aj pre súkromných zákazníkov. Maľoval im nielen portréty, ale aj rozmernejšie a komplikovanejšie obrazy. Najvýznamnejšie dielo – Gentský oltár – vytvoril Jan van Eyck spolu so svojím bratom Hubertom na objednávku meštianskych donátorov. Manželia Jodocus Vijdt a Alžbeta Borluut kľacia na zavretých krídlach tohto oltárneho retabula. Každému z nich patrí bočný panel na okraji dolného radu. Dielo predstavuje premyslený teologický program. Medzi donátormi vidno iluzívne namalované sochy evanjelistov, nad nimi Zvestovanie. Anjel a Mária kľacia v meštianskom interiéri, do ktorého jemne a nenápadne dopadajú tieň rámov jednotlivých dosiek, namalované s iluzívnou presvedčivosťou. Ústredným námetom spodného radu tabúl otvoreného oltára je apokalyptický výjav Uctievania baránka v raji. Mystický Baránok Boží stojí uprostred zelenej lúky, za alegorickou studňou života. Zo všetkých strán sa mu prichádzajú pokloniť zástupy významných postáv kresťanských dejín – martýri, martýrky, pápeži, pustovníci, pútnici, rytieri, ba dokonca aj proroci a pohanskí spisovatelia. Nad baránkom, predstavujúcim Krista, žiari uprostred modrej oblohy holubica, ktorá symbolizuje Ducha Svätého. Spolu s Bohom Otcom, tróniacim uprostred horného radu tabúl, tak centrálna os diela patrí obrazu Najsvätejšej Trojice. Obraz tróniaceho Boha rozširujú Mária a Ján na výjav Deesis, na okrajoch vidno nahé postavy Adama a Evy, prarodičov ľudstva. Gentský oltár novým výtvarným jazykom explicitne predstavuje premyslenú zostavu teologických myšlienok a symbolov. Väčšina ostatných diel nizozemských maliarov 15. storočia obsahuje verný obraz zdanlivo obyčajných predmetov, ktoré mohli niesť skrytý symbolický význam. Tradičná symbolika sa prostredníctvom presného znázornenia skutočnosti usídlila v bežnom živote. Napríklad v blízkosti Panny Márie môže na jej panenstvo (čistotu) poukazovať zdanlivo náhodne zavesený uterák alebo okenná tabuľa, cez ktorú prechádza svetlo bez toho, aby ju poškodilo. Možná prítomnosť symbolických významov súvisí s náboženským životom neskorého stredoveku. Nové formy zbožnosti (*devotio moderna*) vyžadovali od veriacich, aby vnímali Božiu prítomnosť v každodenných situáciách. Starostlivé zaznamenávanie detailov viditeľného sveta slúžilo nielen poznávaniu materiálnych

predmetov a ich vzájomných vzťahov, ale aj rozjímaniu nad tajomstvami, ktoré ukrývajú. Tieto pomaly a starostlivo maľované, kompozične vyvážené obrazy vyhovujú hlbavým povahám, ktoré sa neuspokoja s povrchným pohľadom. Sústredený pohľad maliara a diváka sa dôkladne zameriava na vonkajší vzhľad vecí a postáv bez presných geometrických konštrukcií či anatomického pitvania, ktoré priniesla talianska renesancia. Jeho cieľom je pochopenie skrytého duchovného poriadku, ktorý dodáva hlbší zmysel aj zdanlivo banálnemu ľudskému konaniu.

Európsku hospodársku elitu tých čias reprezentovali aj talianski bankári a obchodníci s vlnou, ktorí pôsobili v Nizozemsku a úzko spolupracovali s pápežskými diplomatmi. Nejednen významný predstaviteľ tejto spoločnosti si uvedomoval svoju individualitu a túžil aj po presnom zaznamenaní svojej fyzickej podoby a svojich hodnôt. Dvojportrét manželov Arnolfiniovcov (1434) predstavuje vážnu, elegantne oblečenú mladú dvojicu v interiéri, zaliatom mäkkým svetlom. Dotyk jemných bledých rúk uprostred kompozície nevtieravo naznačuje vzájomnú ľudskú blízkosť. Maliar s láskavým záujmom podrobne opisuje každý detail domácky pôsobiaceho prostredia – sviečku, horiacu na nádhernom lustri, psíka, hľadiaceho na diváka, dreváky, zdanlivo náhodne pohodené na drevenej dlážke. Napohľad celkom obyčajný svet. Na zadnej stene izby však visí okrúhle zrkadlo, na ktorého konvexnom povrchu sa odráža interiér miestnosti. Prúdenie svetla opätovne opticky spája dvojicu manželov dokonca aj s maliarom v spoločnom odraze. Zrkadlo na okraji rámujú do kruhu usporiadané medailóniky, na ktorých vidno miniatúrne scény z Kristovho života. Nad zrkadlom sa podpísal Jan van Eyck ako autor diela, svedok prítomného okamihu a spolutvorca umelecko-náboženského mystéria.

Inovatívny umelecký jazyk nizozemských maliarov zapríčinil aj zmenu spôsobu, ktorým sa maľovali tradičné náboženské témy. Jeho vplyv v priebehu niekoľkých desaťročí poznamenal podobu stoviek maliarskych diel latinskej Európy. Na našom území sa najvýraznejšie prejavil v sedemdesiatych rokoch 15. storočia. V roku 1478 vznikla hlavná tabuľa Oltára sv. Michala v Katedrále sv. Martina v Spišskej Kapitule. Obraz archanjela, vážiaceho duše, svojou formálnou výstavbou pripomína podobnú postavu z výjavu Posledného súdu, ktorý namaľoval Rogier van der Weyden na vnútornej strane oltárneho retabula špitála vo francúzskom Beaune. Cesty maliarskych podnetov z Nizozemska viedli aj cez nemecké mestá. K najvýznamnejším dokumentovaným príkladom priameho vplyvu patrí

oltárny obraz Smrti Panny Márie v Spišskom Štvrtku, vytvorený okolo polovice 15. storočia norimberským Majstrom Tucherovho oltára. Kresba, ktorá sa mimoriadne podobá tomuto dielu, sa zachovala v Univerzitnej knižnici v Erlangene. Historikom umenia sa tak naskytá výnimočná príležitosť sledovať vzťah medzi hotovou maľbou a náčrtom, ktorý jej mohol predchádzať.

Dvanásť výjavov zo života svätej Alžbety na sviatočnej strane krídel retabula hlavného oltára v Košiciach (1474 – 1478) situoval neznámy maliar do opticky vierohodného prostredia. Napríklad nevďačná starena sáče sväticu do blatistej kaluže na námestí stredovekého mesta, čím sa udalosť priblížila vnímaniu dobových divákov. Podobný prístup uplatnil krátko predtým autor viedenského Oltára škótskych mníchov (tzv. Schottenmeister). Zobrazenie odevov a tiel postáv pôsobí oveľa realistickejšie, čím sa rozširuje spektrum významov a zvyšuje emocionálna pôsobivosť obrazového rozprávania. Kráľovský odev Ondreja II. pri narodení jeho dcéry výrazne kontrastuje s roztrhanými handrami žobrákov, belostná pleť aristokratických postáv s kožou, pokrytou vredmi a ranami. Utrápený výraz bedárov vyvoláva súcit, tvár svätice, pokojná aj v najťažších situáciách, môže povzbudiť a pôsobiť ako vzor, hodný nasledovania. Obraz Alžbetinej vízie v špitáli, jedinečná kompozícia, pre ktorú sa nenájdu staršie predlohy, obsahuje aj jednoznačné náboženské poslanstvo. Milosrdná svätica je napriek svojmu laickému stavu v oveľa užšom spojení s Kristom než kňaz, ktorý pred ňou slúži omšu.

K nizozemsky inšpirovanej umeleckej tradícii sa hlásia tiež tri sochy v arche košického oltára. Aj v tomto prípade mohli cesty inšpirácie prechádzať cez Viedeň. Práve viedenská dielňa Mikuláša Gerhaerta z Leydenu, ktorá v rokoch 1467 – 1473 pracovala na náhrobku cisára Fridricha III., sa stala jedným z ohnísk nového realizmu a nového prístupu k individualite. Košické sochy patria k okruhu diel, ktoré sa svojou vysokou umeleckou úrovňou a konkrétnou tvarovou typológiou zaraďujú k prácam tejto dielne. Okrem drevených polychrómovaných plastiek (Narodenie z Hlohovca, pôvodne z Dómu sv. Martina v Bratislave, či misa s hlavou sv. Jána z Tajova, dnes v Stredoslovenskom múzeu v Banskej Bystrici) patrí k najvýznamnejším dokladom produkcie tejto dielne aj bratislavský náhrobok diplomata, bratislavského prepošta a vicekancelára Akadémie Istropolitany Juraja Schomberga, datovaný nápisom do roku 1470. Humanistický učenc si naplno uvedomoval význam ľudskej individuality. Svoj náhrobok preto

nechal vyhotoviť umelcovi, ktorý popri tradičných symboloch spoločenského postavenia – erbe či biskupských insigniách – zobrazil aj jeho podobu. Vystihnúť podobu tváre a charakteru bolo aj v tomto prípade možné len za cenu nahradenia tradičnej idealizácie pozorovaním, ktoré zaznamenáva aj stopy ťažkých životných zápasov či veku.

Záujem o fyzické zmeny ľudského tela pod vplyvom starnutia patril k prejavom humanistickej kultúry. Spomedzi stredoeurópskych sochárov neskorého stredoveku ho azda najradikálnejšie stelesnil ulmský sochár Gregor Erhart vo svojom súsoší Vanitas (okolo r. 1500, dnes Viedeň, Kunsthistorisches Museum). Plnoplastická kompozícia, vnímateľná zo všetkých strán, predstavuje tri rozličné obdobia života človeka. Na spoločnom podstavci, otočené chrbtom k sebe, tu stoja tri rovnako veľké postavy, ktoré takmer realistickým výtvarným jazykom opisujú premeny dospelého tela. Kontrast krásnych tiel mladého muža a ženy so zošúvereným telom bezzubej stareny môže na diváka pôsobiť priam šokujúcim dojmom.

Rozvoj a vplyv grafických techník

V 15. storočí došlo k významným zmenám v spôsobe mediálneho šírenia obrazov vďaka rozvoju grafických techník. V tomto období vzniklo niekoľko tisíc samostatných obrazových listov, tlačených na papieri najčastejšie technikou drevorezu. Vďaka lacnej a pomerne jednoduchšej produkcii grafických diel tak definitívne zanikla éra, v ktorej boli obrazy väčšine obyvateľstva prístupné len v kostoloch. Aj chudobnejší ľudia si mohli dovoliť vlastniť obrázky, venovaný obvykle (s výnimkou hracích kariet) nejakej náboženskej téme. Často išlo o zobrazenie svätej osoby, od ktorej sa očakávala pomoc v čase morovej epidémie (napr. Panna Mária, Ján Krstiteľ, sv. Sebastián, sv. Rochus). Jednolisty mohli obsahovať aj písané texty, resp. obrázky v sprievode textov. Umelecká kvalita týchto diel, ktoré sa dajú považovať za vôbec prvé masovo šírené obrazové médium, nebola príliš vysoká. Predávali sa v kostoloch, na trhoch, či pútnických miestach. Výroba a distribúcia grafických jednolistov prispela k rozšíreniu privátneho dialógu s obrazom, ako aj vizuálne podporovanej zbožnosti v súkromnom prostredí, mimo rámca oficiálnej liturgie.

Na vytlačenie grafického jednolistu bola pôvodne potrebná vyrezávaná drevená doska, ktorá sa odtlačila na papier. V druhej polovici 15. storočia, aj pod vplyvom Guttenbergovho zdokonalenia techniky kníhtlače

pomocou pohyblivých kovových písmen a tlačiarskeho lisu, začali vznikať tzv. blokové knihy, zostavené z viacerých listov. V ilustrovaných blokových knihách prevládala náboženská tematika, najčastejšie inšpirovaná priamo Bibliou, napríklad zostavy obrázkov, zamerané na zapamätanie udalostí z evanjelií či Apokalypsy, sprevádzané obrazovým životom sv. Jána Evanjelistu. Takzvaná *Biblia pauperum* obsahovala celé série biblických ilustrácií, typologicky porovnávajúce novozákonné udalosti s ich starozákonnými predobrazmi. Zdá sa, že jej hlavnými používateľmi boli chudobnejší kňazi. Dôležitý tematický okruh predstavovala aj príprava na smrť. Sem patria napríklad traktáty o umení dobrého zomierania (*Ars moriendi*), najčastejšie ilustrované sériou obrazov umierajúcich, ohrozovaných rôznymi pokušeniami, alebo Tance smrti, v ktorých zobrazovali kostry, tančiace s ľuďmi rôzneho sociálneho pôvodu.

15. storočie je aj obdobím mimoriadneho rozvoja náročnejšieho grafického média – rytiny, tlačenej z kovovej (najčastejšie medenej) platne. Luxusnej technike sa venovali najskôr zlatníci už dávnejšie školení v rytí do kovu. Skutoční majstri, zhotovujúci rytiny mimoriadnej kvality, však pravdepodobne prešli aj maliarskym školením. Niektorých poznáme len pod núdzovými menami, odvodenými od najvýznamnejších diel, napríklad „Majster hracích kariet“ či „Majster Domácej knihy“. Ďalších poznáme podľa iniciál, ktorými signovali svoje diela, napríklad „Majster E.S.“ Prvým známym maliarom, ktorý sa preslávil aj ako grafik, je Martin Schongauer. Štýlovo nadviazal na diela významných nizozemských majstrov, napríklad Rogiera van der Weyden. Jeho rytiny významne prispeli k šíreniu nizozemsky inšpirovaného výtvarného jazyka do strednej Európy. Na Slovensku ovplyvnil maľby banskoštiavnického majstra M. S., s ktorým ho príležitostne stotožňovali (hoci určite chybne, lebo tieto maľby vznikli r. 1506, kým Schongauer zomrel už r. 1491).

Schongauer bol nepochybne najvplyvnejším grafikom predtým, než na scénu vstúpil renesančne všestranný Albrecht Dürer. Grafické listy obidvoch majstrov vplývali aj na podobu jedného z najvýznamnejších diel neskoréj gotiky na Slovensku – retabulum levočského Oltára sv. Jakuba. Maľby na jeho zavretej strane sa inšpirovali aj drevorezovým cyklom Pašii od Luca sa Cranacha (1509), lebo vznikli až niekoľko rokov po vyrezaní oltára.

Tvorbu Majstra Pavla, ktorý toto monumentálne retabulum vyrezal podľa kronikárskeho záznamu v roku 1508 (alebo krátko predtým), spájajú mnohé paralely nielen s grafikmi, ale aj s dielami ďalších vynikajúcich

sochárov neskorej gotiky. Na prvom mieste treba pripomenúť európsky známeho norimberského sochára Víta Stossa, ktorý vytvoril Oltár Smrti Panny Márie v Krakove (1477 – 1489). Jeho centrom je vysoký reliéf zomierajúcej Panny Márie, obklopenej apoštolmi. Každá z postáv má svoju jedinečnú tvár. Kým tvár Márie, kľáčiacej v odovzdanej modlitbe, sa blíži ideálnemu gotickému typu, apoštoli svojím výrazom zdôrazňujú tragiku a napätie, spojené so skúsenosťou smrti.

Odporúčaná literatúra

- Bartlová, Milena: Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou. Praha: Argo 2012
- Camille, Michael: Gothic Art. Glorious Visions. New York: Abrams, 1996.
- Duby, Georges: Věk katedrál. Umění a společnost 980-1420. Praha: Argo 2002
- Hourihane, Colum: The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture. Oxford University Press, 2012.
- Huyghe, René (ed.): Umění středověku. Umění a lidstvo. Praha: Larousse, 1969
- Kidson, Peter: Stredoveké umenie. Bratislava: Pallas, 1974
- Klotz, Heinrich: Geschichte der deutschen Kunst. Mittelalter 600 – 1400. München: C.H.Beck, 1998
- Lassus, Jean: Ranokresťanské a byzantské umenie. Bratislava: Pallas, 1971
- Marosi, Ernő: A középkor művészete I-II. Budapest: Corvina Kiadó, 1996
- Petzold, Andreas: Romanische Kunst. Köln: Dumont, 1995
- Sekules, Veronica: Medieval Art. Oxford University Press, USA, 2001
- Toman, Rolf (ed.): Gotika. Architektura, Sochařství, Malířství. Praha: Slovart, 2005
- Toman, Rolf (ed.): Románské umění. Architektura, sochařství, malířství, Praha: Slovart, 2006
- Warnke, Martin: Geschichte der deutschen Kunst. Spätmittelalter und Frühe Neuzeit 1400 bis 1750. München: C.H.Beck, 1999.



doc. PhDr. Ivan Gerát, PhD.

Úvod do vizuálnej kultúry stredoveku

Vysokoškolská učebnica
Vydanie prvé

Recenzenti

PhDr. Dušan Buran, PhD.

PhDr. Štefan Oriško, CSc.

Jazyková korektúra PhDr. Silvia Lihanová, PhD.

Grafická úprava a sadzba © Ladislav Tkáčik

fftu

Vydavateľ

Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave

Hornopotočná 23, 918 43 Trnava

historia@truni.sk, fff.truni.sk

© Ivan Gerát, 2013

© Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 2013

ISBN 978-80-8082-597-3