

38 Prehľad starších maďarských názorov pozri RADOCSEY, o.c. v pozn. 3, s. 169, k slovenským pokusom GLATZ, o.c. v pozn. 33, s. 57 - 61.

39 RADOCSEY, o.c. v pozn. 3, s. 170.

40 VACULÍK, K.: *Gotické umenie Slovenska*. Katalóg výstavy SNG na Zvolenskom zámku, 1975, s. 77.

### **On Comparing Late Gothic Paintings**

*Constantly changing art historical methods offer a good framework for reflecting on the productivity of questions, opened by Vladimír Wagner in course of his studies of the late gothic paintings in Slovakia. By an exemplary confrontation of two images of Tentation of Saint Anthony from Sásová and Spišská Sobota, this paper aims at naming of some substantial problems, which remained unseen by Wagner. In the first part, such a problem presents a relation of the image and his prototype, central for many iconoclastic discourses. The second level of comparation opens iconographical questions and demonstrates, that the seemingly identical subject of the two images refers to different textual sources in each case. The third level of my analysis aims at history of style, showing some rather archaic elements, which contradict Wagner's progresivist idea of art historical development. All those problems are easier to demonstrate in a specialized case study than in a synthesis similar to the one by Wagner. Nevertheless, a synthesis of the late gothic painting in Slovakia, which would build on many case studies, has not been written until present day.*

### **Neskorogotické nástenné maľby zo starej zvolenskej fary Mária Smoláková**

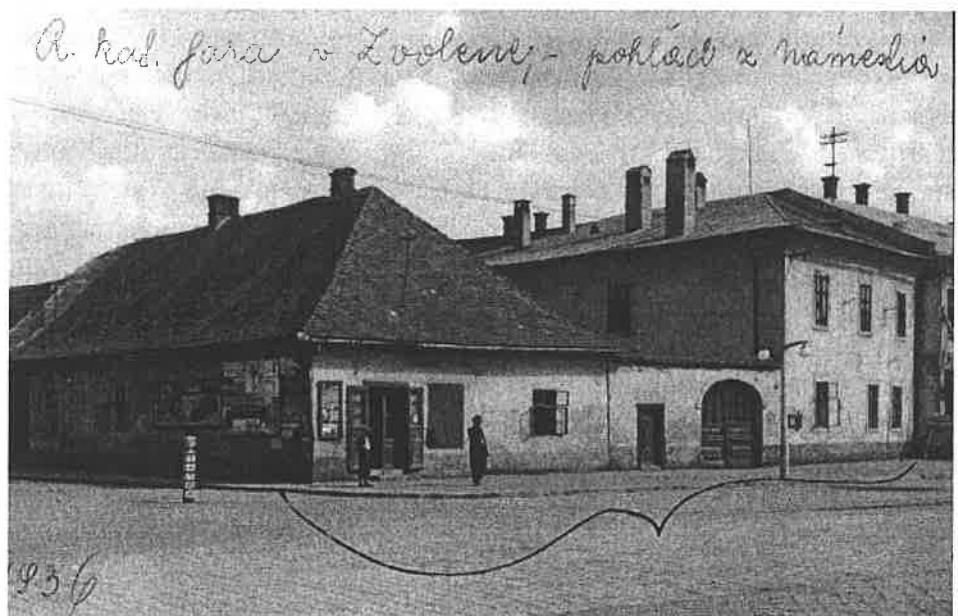
Gotické nástenné maľby zo starej zvolenskej fary, výnimcočné medzi našimi stredovekými maliarskymi pamiatkami, sú známe ako transfery, vystavené v súčasnosti na Zvolenskom zámku v rámci expozície starého umenia Slovenskej národnej galérie.<sup>1</sup> Táto izolovaná forma, t. j. obrazy prenesené zo stien na nové podložky samostatných panelov, predurčila spolu so zánikom pôvodnej architektúry aj problémy, spojené s umeleckohistorickým skúmaním malieb, najmä s ikonografickou interpretáciou. V roku 1938, keď sa uskutočňovala záchranná reštaurátorská akcia, sa totiž nepublikovala o nej žiadna obšírnejsia správa a okolnosti nálezu tak zostali nejasné. Vtedajší Štátny referát na ochranu pamiatok na Slovensku (ďalej len Štátny referát) predstavil sice transfery verejnosti ešte v tom istom roku na výstave Ochrana pamiatok v Košiciach, v tlači sa však pripomenuli iba notickou, vyzdvihujúcou úspešnosť reštaurátorského počinu.<sup>2</sup> Prvé odborné stanovisko zaujal k maľbám Vladimír Wagner v roku 1948.<sup>3</sup> Začlenil ich do vývoja nášho gotického nástenného maliarstva, aj keď len krátkou zmienkou, ktorú dovoľoval rozsah kapitoly v rámci dejín celého výtvarného umenia na Slovensku. Zdôraznil prinajmenšom jedinečnosť diela, hoci ju pripisoval najmä pašiovým scénam, a predpokladal dve vzdialenejšie časové vrstvy vzniku obrazov v priebehu 15. storočia. Je pritom škoda, že sa nimi osobitne nezaobral. Bol totiž jediným z autorov, venujúcich sa tejto téme, ktorý zrejme poznal maľby ešte v ich autentickom prostredí, lebo v rámci svojej vtedajšej funkcie na Ministerstve školstva a národnej osvety sledoval reštaurátorský záchranný proces. Vyplýva to zo zachovanej a dosiaľ nepublikovanej korešpondencie Štátneho referátu, ktorej sa budeme na inom mieste podrobnejšie venovať<sup>4</sup>.

Názor V. Wagnera<sup>5</sup> tlmočil neskôr L. Šásky.<sup>6</sup> Rovnako ako ďalší bádatelia registroval už len transferovanú podobu malieb v interiéri novej farskej budovy, postavenej na mieste zbúraného starého objektu. Ich inštalovanie na steny dvoch samostatných priestorov tiež podporilo rozdielne vnímanie obrazových súborov. V jednom zo svojich príspevkov L. Šásky<sup>6</sup> uvádzia na poschodí pašiový cyklus (medzi šiestimi sakrálnymi obrazmi sú však len dva pašiové výjavy) s prebratím Wagnerovho datovania do prvej polovice 15. storočia, na prízemí lovecké výjavy (opäť možno takto označiť len dva z obrazov), ktoré posunul do začiatku 16. storočia. Ďalej dodáva, že lovecké výjavy patria k tzv. obrátenej histórii a že „ojedinely námet týchto fresiek súvisiaci s loveckým životom dáva tušiť, že ich tvorcom bol niektorý z umelcov pracujúcich pri výzdobe sál kráľovského zámku“. V inej štúdii<sup>7</sup> pripomína v tejto súvislosti a bez bližšieho výkladu Ezopove bájky a ich výber spája s pol'ovačkami uhorských kráľov (podľa neho bol tejto funkciu vyhradený Zvolenský zámok).

Podobné stanovisko zaujal v roku 1967 aj K. Vaculík v katalógu výstavy Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku,<sup>8</sup> do ktorého vybral časť

transferov „s výjavmi sv. Cecílie a malého Ježiška v chráme“ (jedná sa o Oslavu sv. Alžbety a Dvanásťročného Ježiša v chráme). Zaradil ich do doby okolo 1430 – 1440 ako doklad „mnohorakosti a osobitosti tejto metamorfózy českého slohového cítenia na Slovensku“. V úvodnej štúdii ku katalógu výstavy Gotické umenie Slovenska z roku 1975<sup>9</sup> pripomína K. Vaculík len okrajovo fragment so sv. Cecíliou s jeho starším datovaním, profánne obrazy označuje ako neskorogotické a predkladá bez zdôvodnenia možnosť ich väzby k Thurzovcom a k poľovníckej tradícii Zvolena.<sup>10</sup> Súpis pamiatok<sup>11</sup> už jednotne datuje všetky obrazy okolo roku 1450 a prvýkrát pomenuváva – hoci neúplne – jednotlivé výjavy: na prízemí Vlk učí spievať husi, Poľovačka zajacov na poľovníkov, Zápasíace dvojice, na poschodí Dvanásťročný Ježiš v chráme, Bičovanie, Ukrížovanie, sv. Alžbeta, Mikuláš biskup.

Bližšie sa venoval tomuto problému kolektív českých autorov V. Dvořáková, J. Krása a K. Stejskal, ktorí v korpuze Stredovekej nástennej maľby na Slovensku<sup>12</sup> prinášajú čiastočne nový pohľad aj na zvolenské maľby. Predovšetkým ich zaradujú – ako raný príklad – medzi tzv. zelené izby, odmiestajú staršie názory o dvoch časových etapách vzniku aj o čisto zábavnej a dekoratívnej funkcií obrazov so svetskými námetmi, naznačujú druhú, morálnu významovú vrstvu a východisko zo starších predlôh v obrazoch so sakrálnou tematikou. V katalogovej časti<sup>13</sup> určil J. Krása jednotlivé obrazy, na prízemí je to Poľovačka na jeleňa, Poľovačka zajacov, Zvierací koncert, Vlk a lišiak učia spievať husi (mylne použité množné číslo, pri husiach je len jedno zviera), Zápasíaca dvojica, na poschodí Dvanásťročný Kristus v chráme, Sv. Alžbeta



1. Bývalá fara vo Zvolene, fotografia z r. 1936.

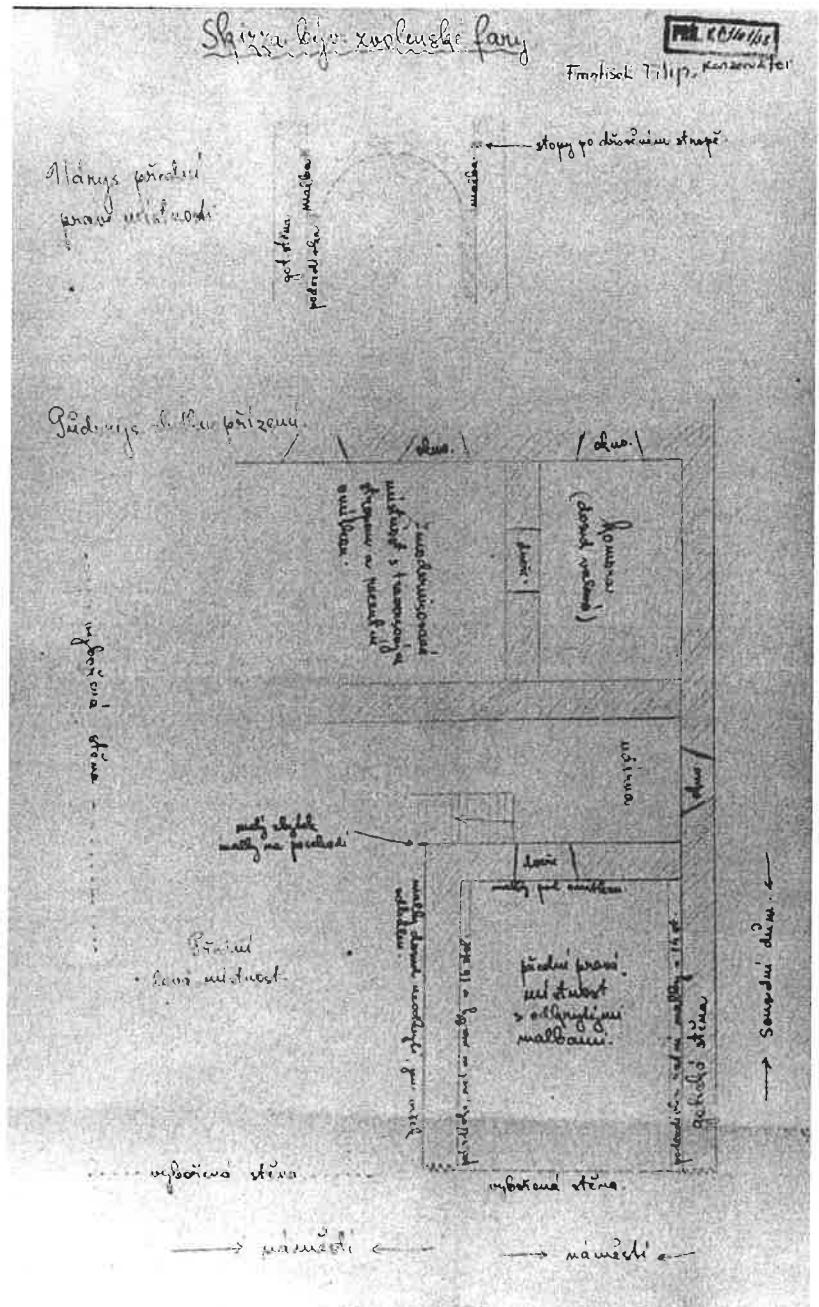


2. Jedáleň bývalej fary, kde boli nad klenbou objavené nástenné maľby, fotografia z r. 1936.

korunovaná anjelmi, Sv. Mikuláš, Bičovanie Krista, Ukrížovanie a fragment výjavu s poprsím dvoch postáv. Podľa J. Krásu výber výjavov z rôznych ikonografických oblastí ukazuje na prepletanie hládiska moralizujúceho, zábavného a poučného, ako zdroje pripomína Ezopove bájky, epos o lišiaku Renardovi a vlkovi Yzegrinovi v zmysle varovania pred falosnými prorokmi i ilustrácie prvých neskorogotických tzv. Fechtbuchov (Zápasíaca dvojica). Zdôrazňuje ich jednotnosť podľa zhodného ornamentu i maliarskeho rukopisu a zaraduje ich do vrstvy slohového prechodu okolo polovice 15. storočia. Konštatuje tiež, že z dnešného umiestnenia (t. j. transferov v novej farskej budove) nie je jasné pôvodné rozmiestnenie malieb v stredovekom dome.

Posledné dva príspevky<sup>14</sup> neprispievajú výraznejšie k riešeniu problematiky malieb. A. Glatz im súčasťou venoval značný priestor v prehľade diel gotického umenia v SNG,<sup>15</sup> ale upriamil sa príliš jednostranne a nepresvedčivo len na výklad niektorých vybraných sakrálnych obrazov v historických súvislostiach zložitých udalostí okolo prevzatia vlády Ladislavom V. Odvodzuje z nich datovanie k roku 1452, vznik malieb spája s návštuvou kráľa v dome donátora, poľovnícke námety predstavujú podľa neho dvorský život a bájky majú kráľovi pripomenúť jeho mladosť,

výchovu i obveselenie po poľovačkách – a ako donátora nevylučuje Jána Jiskru z Brandýsa. Pozoruhodné je skôr to, že prvýkrát uvádza nález malieb, hoci nejasne a bez udania prameňa „v dlhej valene klenutej miestnosti na prízemí, siahajúcej od námestia hlboko do dvora pri južnej stene obvodového múru“.<sup>16</sup> M. Togner v katalógu stredovekej nástennej maľby<sup>17</sup> predstavuje transfery ako „mimoriadne



3. Škica pôdorysu prízemia bývalej fary, 1938, kreslil a poznámkami doplnil A. Filip.

hodnotný doklad dokumentujúci vysokú úroveň maliarskej výzdoby profánnej architektúry“, štýlovo ich zaraďuje podľa A. Glatza, pravdepodobne z Glatzovej formulácie mylne vyvodil pôvodné umiestnenie malieb na valenej klenbe.

Z prehľadu dosiaľ publikovaných názorov vyplývajú viaceré nejasnosti a zjednodušenia výkladu. V prvom rade sa bádatelia nepokúsili preniknúť k východisku skúmania, ktorým je pôvodné situovanie malieb a rozmiestnenie jednotlivých obrazov alebo skupín ako predpokladu prvotného smerovania interpretácie. Po úplnom zániku architektúry a pri absencii stredovekých archívnych prameňov mohli byť smerodajné len dobové záznamy nálezu. Tie sa sčasti zachovali v materiáloch už spomenutého Štátneho referátu.<sup>18</sup> Zo spisov je najdôležitejším dokumentom list štátneho konzervátora zvolenského okresu Antonína Filipa z 30. marca 1938. Podáva v ňom správu o svojich pozorovaniach vo farskom dome 29. marca, keď už bola demolácia objektu v pokročilom štádiu. List referuje veľmi podrobne a presne o náleze malieb, preto ho prepisujeme v plnom znení:

„Rím. katol. farní úřad ve Zvolene si včera telefonicky vyžádal mou návštěvu. Ve zříceninách přední pravé místo bý. farního domu na náměstí zjistil jsem toto:

Byl to původně gotický dům, jenž se s celou svou vnitřní dispozicí zachoval až do svého sborjení. (Přikládám na rychlo zhotovenou skizzu.) Přízemní místnosti byly původně kryté trámovým stropem, jehož zřetelné stopy jsou viditelný. Těsně pod stropem táhl se okolo celé místnosti souvislý pruh nástenných maleb al secco, široký asi 1 m. Omítka je výborná, avšak patrně tenká, poněvadž nevyrovnaná nerovnosti kamenné stěny. Do těchto místnosti byly vystaveny cihlové valené klenby, spočívající na vlastních podezdívkách, takže původní gotické kamenné zdi zůstaly intaktní. Po odstranění valení sa tedy malby objevily. Z uvedené místnosti byla již průčelní zed' do náměstí zbořena, na protější vnitřní příčce jsou původní malby skryty pod nánosem vápna, objevily se však na obou zbývajících protilehlých stěnách. Z vedlejší (tedy levé přední) místnosti zbyvá už jen jediná stěna a na ní jsou též malby, zatím skryté pod cihlovou podezdívku valené klenby. Na poschodi byly také gotické malby, jak je viděti z nepatrného kousku zvíci několika čtvrt. centimetru, který ještě zůstal. Ze střední partie domu zůstal zbytek kuchyně (udírny), kde nález starých maleb nelze očekávat. Za to není vyloučen v zadním traktu, kde zůstala ještě na pravo komora i se svým valením. Nad ním lze už rozeznati stopy po původním dřevěném stropě. Vedlejší (levá) místnost s traversovým stropem má už recentní omítku hlinitou.

Popis odhalených maleb.

Malby nebyly nikdy přebíleny a jsou na různých místech zachovány v různém stavu, od velmi dobrého až po úplné zmizení.

Na pravé stěně: Jednotlivé výjevy, které netvoří cyklus, jsou od sebe oddeleny



4. Celok sakrálneho radu transferovaných malieb.
5. Celok profánneho radu transferovaných malieb.

listovým ornamentom malachitové zelené s červenými bobulemi. Barvy na obrazech jsou: červená, pleťová, okrová, malachitově zelená a kalně modrá. Obrazy v pořadí od prava doleva:

1. Dvanáctiletý Ježíš ve chrámě. Uprostřed Ježíš sedí na stolci, k němuž se vystupuje po okrouhlých schodech, po stranách dvě postavy naslouchající. Zachováno dobře.

2. Hudoucí cherubové s moldánkami a harfou. Zachováno dost dobře, ale barvy jsou už mdlé.

3. Uprostřed dvou andělů stojí sv. Alžběta a podává chléb dvěma žebrákům. Ikonograficky je zajímavé, že andělé ji přidržují korunu. Zachováno dobře až velmi dobře.

4. Sv. Mikuláš v biskupském rouše, v levé ruce drží berlu a váček, žehnající pravice jakoby měla krvavé stigma. Zachováno dobře, hlavně v kresbě, barvy už povetšely.

5. Bičování Ježíšovo, zachováno jen částečně. V pravo viděti katana v červeném křidlatém kabátě, a šíšáku, jak se právě rozpráhuje k ráně, postava Ježíšova chybí, druhý katan je viditelný jen částečně v zelených šatech.

6. Ukřižování je zachováno špatně, viděl jsem jen Ježíšovu napjatou levici. Tuto vrstvu maleb bych odhadl na sklonek 14. století.

Levá stěna: Starší vrstva, dobově totožná s předešlou, je tu přemalována vrstvou mladší, kterou bych kladl do první čtvrtiny 16. století, ale místami ji proráží. Pozdně gotické malby jsou tu orámovány a od sebe odděleny hladkým červeným pásem. Paleta je tu ovšem bohatší. Výjevy od leva do prava: 1. Kalvárie tradičně pojatá a velmi dobře zachovaná. Nejzachovalejší z celé série.

#### Ostrá kresba černou konturou.

2. Ikonograficky nejzajímavější je sv. Martin, který tu splývá se sv. Václavem nebo Leopoldem, poněvadž má na hlavě vévodský klobouk, jako je to i na figurální konsole v B. Bystrici. Ve složité pose sedí na bujném bělouši, podaném pokročilou technikou, a roztiná svůj plášt' žebrákům, z nichž jeden má dřevěnou nohu a berlu. Kromě tváře světcovy a některých partií krajiny dobře zachované.

3. Klečící sv. František z Assisi přijímá stigmata, vyzařující červenými paprsky z krucifixu v oblacích. Pojetí přesně tradiční. Zachováno dost dobře mimo horní polovici světcova těla.

4. Tradiční sv. Krištof ve vodě, méně dobře zachovaný. Vedle něho stojí postava rytíře, neúplně zachovaná, nebot' z ní proráží ruka a křídlo cheruba, náležejícího spodní vrstvě. Soudím, že tento rytíř představuje sv. Václava, nebot' nad jeho hlavou je zbytek štítku nebo korouhve s orlicí a z nápisu v gotických minuskulích vedle světcovy hlavy se zachovalo počáteční w.

5-6. Další dvě pole jsou už úplně nezřetelná.<sup>19</sup>

Zachovala sa aj spomínaná škica A. Filipa, náčrt pôdorysu zbytku prízemia, na ktorom vyznačil miestnosť s maľbami v juhozápadnom rohu domu. Vtedy mala už zbúranú čelnú stenu smerom do námestia.

Ďalšie úradné listy, prípadne koncepty listov podávajú sčasti informácie o priebehu záchrany malieb. Za Štátny referát ho sledoval V. Mencl. Prenesenie malieb zverili pražskému akad. maliarovi, reštaurátorovi a konzervátorovi Jiřímu Jelínkovi, ktorý už 23. apríla 1938 oznamoval sňatie časti fresiek a súčasne žiadal V. Mencla o rozhodnutie, či sa má odkryť pôvodná gotická maľba v premalovanom úseku. K tomu píše: „Časť jsme odhalili a ukázalo se, že pod renesanční je originelni symbolická maľba, pěkně zachovalá, téhož charakteru jako na protějším pásu. Je to jakýsi druh freska, na výpne malovaný, kdežto přemalba je dělána hlinkovou barvou, vůbec nedrží, zprašuje se. Museli bychom ji důkladně zajistit



6. Oslava sv. Alžbety, Dvanáctiroční Ježíš v chrámu.

*před nalepováním papíru a pak by šla již težko odhalit spodní malbu... Myslím, že by bylo lépe zachovati spodní.*" V odpovedi (29. 4. 1938) V. Mencl požaduje ponechať na časti obrazov vrchnú renesančnú vrstvu, „*neboť obsahuje cenné a do značné míry celistvě zachované kompozice. Z toho důvodu se žádá, aby i vrchní vrstva byla předběžně v tom stavu, v jakém právě je fixována a freska sňata*“. Súčasne nariaduje fotografovanie a odovzdanie negatívov Štáttnemu referátu.

O osude mladšej vrstvy malieb, ktorú popisuje A. Filip, sa už nezachovali žiadne písomné doklady. V archíve Pamiatkového úradu v Bratislave, kde sú uložené všetky zachované materiály Štátneho referátu, sme nenašli ani negatívy, hoci fotografovanie malieb sa iste uskutočnilo. Predpokladáme, že sa medzičasom zničili (pravdepodobne sa jednalo o sklené negatívy). Zanikla aj mladšia vrstva figurálnych obrazov, ktoré napriek priznávanej hodnote napokon obetovali prezentácii starnej gotickej mal'by. Ani z nej sa žiadny popis v písomnostiach nezachoval. Listami je doložené už len financovanie transferov, ktoré mal za Ministerstvo školstva a národnej osvety v referáte V. Wagner.<sup>20</sup> Do novej farskej budovy sa podľa listu reštaurátora J. Jelínka začali transfery osadzovať 19. marca 1939 („*časť fresiek cirkevných námetov bude umiestnená v jedálni a svetské motívy na stene Kultúrnej siene*“). 22. mája 1939 oznamoval zvolenský farský úrad osadenie fresiek v novostavbe. Kolaudácia sa uskutočnila 9. augusta 1939 (zápisnicu podpísal za Ministerstvo školstva a národnej osvety V. Wagner, za farský úrad vo Zvolene Štefan Ďurkovič).

Žiadny zo zainteresovaných pracovníkov pravdepodobne nepreskúmal zvyšky stredovekého objektu, ktoré ešte mohli obsahovať určité architektonické prvky aj vo vzťahu k časovému zaradeniu malieb. Napokon už F. Kubinyi napísal v roku 1864, že „*okrem hradu je medzi stavbami mesta zaujímavou pamiatkou budova fary*“,<sup>21</sup> museli byť v nej teda viditeľne pozoruhodné detaily, súdiac podľa Kubinym verejňovaných iných pamiatok (opisom i kresbami). Je však zrejmé, že v dobe nálezu malieb boli už podstatné časti domu zničené – nasvedčuje tomu už spomínaná pôdorysná škica A. Filipa i jeho list z 21. marca 1938 (ešte pred objavom malieb), v ktorom upozorňuje Štátny referát, „*že se právě boří řím.- katolická fara na hlavním náměstí. Střecha je dole, cihlové, většinou valené klenby jsou ve vrcholech proraženy, dveře a okna vybrány a okolo vybořeny*“. Podľa odpovede V. Mencla neboli objekt chránenou pamiatkou. Nám sa podarilo nájsť len niekoľko fotografií starého farského domu v jeho neporušenom stave z roku 1936.<sup>22</sup> V pohľadoch z námestia je podľa vyššie uvedených materiálov miestnosť s mal'bami na prízemí poschodovej obytnej budovy, pri pravom okraji fasády, osvetľovaná dvojicou okien. Z fotografovaných interiérov fary jej podľa stavebných substancií najviac zodpovedá jedáleň.<sup>23</sup>

Spisy Štátneho referátu jednoznačne preukazujú pôvodné miesto nálezu nástenných malieb v jednej miestnosti, na dvoch protiľahlých stenách. Aj keď popis profánnych obrazov nie je priamo zaznamenaný, nemôžu byť pochybnosti o ich umiestnení naproti



7. Časť scény Oslava zajatia pol'ovníka, Vlk káže husiam.

sakrálnym výjavom.<sup>24</sup> Tie boli v správnom slede – pri obvyklom heraldickom čítaní sprava dol'ava – tematicky určené už A. Filipom: Dvanásťročný Ježiš v chráme, Hrajúci anjeli a sv. Alžbeta korunová anjelmi (alebo ako celok Oslava sv. Alžbety), Sv. biskup, Bičovanie Krista a Ukrížovanie; z posledného obrazu (A. Filip ho vtedy nezaznamenal) zostala len pravá časť s dvomi kráľovskými postavami za cimburím opevnenia mesta alebo hradu. Na protiľahlej stene mali výjavy rovnakú postupnosť čítania, čiže sprava dol'ava: Vlk káže husiam, Zvierací koncert, Zajace nesúce na



8. Kachlica so scénou Vlk káže husiam z domu č. 1 na nám. SNP v Banskej Bystrici, kreslila D. Tatárová.

žrdi spútaného pol’ovníka a Lov na jeleňa.<sup>25</sup> Otázne je len umiestnenie obrazu Bitka hráčov tric-tracu (doteraz označovaný ako Zápasiacia dvojica alebo Zápolenie mužov), ktorý má vo svojej transferovej podobe iný výškový rozmer (72 cm) ako oba súvislé rady (126 až 132 cm). Je však možné, že patril pôvodne k profánnemu radu (znížený výrez transferu mohol vzniknúť eliminovaním poškodených plôch ornamentálnych častí maľby) – v tom prípade by boli figurálne pásy na protíahlých stenách približne rovnaké v pôvodnej dĺžke asi 8 m (pri predstave doplnenia torza posledného obrazu sakrálneho radu).<sup>26</sup> Ak mala Bitka hráčov iné situovanie, do úvahy by mohla prísť iba kratšia východná stena (protíahlý mûr s oknami bol už zbúraný). Pravdepodobne však bolo na tomto mieste pôvodne iné, obsahovo závažnejšie zobrazenie.

Hoci nepoznáme celý rozsah pôvodnej výmaľby miestnosti, evidentne sa na transferoch zachovala väčšina figurálnych obrazov, z podstropného pásu oboch dlhších stien snáď všetky (v nižších partiach už ďalšie figurálne komponenty nepredpokladáme). Ich pôsobenie v spoločnom priestore predznamenáva aj východisko ikonografickej interpretácie, ktorú nemožno obmedzovať na oddelené výklady dvoch samostatných radov. Iba v rámci nich by sa t'ažko dalo objasniť zoskupenie obrazov rôzneho zamerania a obsahu. Nie sú totiž viazané na určitý cyklus alebo kontinuitu rozprávania. V sakrálnom rade sa sice prezentujú christologické výjavy, jeden z Kristovho detstva a dva z pašií, ale medzi ne sú vložené obrazy úplne inej náplne, profánnyy rad tvoria dejovo celkom odlišné a nezávislé scény. Ich samostatnosť sa prejavuje aj nejednotnou mierkou figúr a kompozičiou uzavretosťou napriek tomu, že nie sú oddelované rámami. Jednotiacim činitelom oboch radov je len rastlinný ornament, ktorý sa rovnomerne prelína celou plochou ako pozadie figúr (okrem dvoch interiérových scén).

Medzi oboma radmi sú zjavné tematicko-obsahové a sčasti aj formové zhody jednotlivých obrazov v osobitnom vzťahu k sakrálnej a svetskej sfére. Najnápadnejšie sa prejavujú v skupinách hudobníkov, na jednej strane anjelov, hrajúcich na portatíve a harfe, na druhej strane zvierat, medved'ov a zajaca s fidulou, bubienkami a harfou. Spája ich téma oslavys, hdbou prejavovanej radosti nad vykonanými činmi, ktoré sú však v príkrom kontraste pozitívneho a negatívneho obsahu z hľadiska kresťanského hodnotového systému. Práve poukaz na protiklady konania, polaritu medzi kresťanským učením a ľudskou slabosťou a nevedomosťou, určil výber zobrazení v typologických vzťahoch. Pozemský svet je pritom premietnutý do zvieracích figúr, zakotvených v stredovekej symbolike – v žiadnom prípade nesúvisia s príbehmi Ezopových bájok, spomínaných v doterajšej literatúre. Len všeobecne môžu byť ohlasom na tento žáner v zmysle ľudského jednania zvierat a ich ustálených povahových vlastností.

Porovnávanie obrazov vo forme typov a antitypov je sčasti sledovateľné v postupnosti čítania oboch radov. Sakrálny zahajuje výjav Dvanásťročný Ježiš

v chráme s kompozičným stredom sediaceho dieťaťa na tróne, vyvýšenom tromi schodovými stupňami. Spája dve časti príbehu z Lukášovho evanjelia (2, 41-52), prezentované prítomnosťou troch učencov po Ježišovej ľavici (jeden v popredí s roztvorenou knihou) a po pravici jeho rodičov s úľavnými gestami pri nájdení syna, ktorý sa k nim otáča a spája svoju ruku s Máriinou. Táto schéma zodpovedá tradičnému ikonografickému typu, rozšírenému od 12. storočia spolu s umiestnením scény do chrámovej predsiene,<sup>27</sup> naznačenej za trónom oblúkmi arkád. Osobité sú však nad nimi dve perspektívne a zrkadlovo zachytene architektúry v podobe stredných častí bazilikálnych útvarov, ich prevýšených stredných lodí so sedlovou strechou. Zobrazenie dvoch stavieb je poukazom na základy konštituovania cirkvi (*Ecclesia ex circumcisione a Ecclesia ex gentibus*) a kresťanského učenia v Starom a Novom zákone.<sup>28</sup> Dôležité sú aj ďalšie symbolické prvky. Okrem samotného trónu s tromi stupňami schodov (v číselnej symbolike viaceru významov, ale so zreteľom na scénu najmä prvé tri z desiatich prikázaní s ich priamym vzťahom k Bohu a tým aj k božskosti dieťaťa) je to v pozadí pri ľavej chrámovej budove frontálne zobrazená brána so stupňovitým nadstavcom (sčasti ju prekrýva hlava sv. Jozefa), ktorá môže znázorňovať vstup do chrámu vo význame prístupu pre každého, ale súčasne aj bránu pre vyvolených podľa Kristových slov z Jánovho evanjelia (10, 9). Zvláštny význam má biely hranolový útvar nad Ježišovou hlavou, oddelujúci oba chrámy, zjavne bez konkrétnej stavebnej súvislosti. Vyjadruje pripodobnenie Krista k pevnosti, tvrdosti a nepremennosti kameňa podľa Prvého listu apoštola Petra z Nového zákona (2, 4): „*Pristupujte k Nemu, živému kameňu, l'ud'mi zavrhnutému, ale Bohom vyvolenému a vzácnemu*” a ďalej (2, 7): „*Tak vám, veriacim, je chválu, neveriacim však kameňom, ktorý zavrhl staviteľa, ale ktorý sa stal uholným kameňom*”.<sup>29</sup> Všetky tieto symbolické komponenty zdôrazňujú výpoved' celého úvodného obrazu v zmysle Kristovho poslania na zemi a jeho učenia pre spásu ľudstva.



9. Časť neznámej scény, Ukrižovanie,, Bičovanie Krista, Biskup.

Pendantom scény Dvanásťročného Ježiša diskutujúceho s učencami je prvý výjav v protíahlom rade Vlk káže husiam. O identifikácii figúr nemôžu byť pochybnosti (A. Glatz a M. Togner uvádzajú lišiaka a kačice, J. Krása vlka a lišiaka) – zvieratá sú vystihnuté vo svojich charakteristických telesných formách i farebnosti, tmavosivej s okrovým nádyhom u vlka, u husí bielej s červeňou zobákov. Rovnako je priateľnejší námet kázne (všetci autori hovoria o husiach, učiacich sa spievať) vo vzťahu k scéne. Vlk stojaci pred čítacím pultom s roztvorenou knihou otvára tlamu s viditeľnými zubami, zatial' čo husi rozostavené pod pultom ho počuvajú so zavretými zobákmi; pri učení spevu by ich asi mali pootvorené. Podstatnejší je však osud husí, ktoré vlk postupne ľstivo chytá – jednej z nich zviera l'avou rukou krk a ďalšie tri má už v kapucni na svojom chrbte. Typologickou väzbou k Dvanásťročnému Ježišovi v chráme je téma učenia, kázne, ktorá vo vlkovej paródií viedie k záhube. V stredovekej ikonografii stelesňuje diabla alebo všeobecne zlo, nepriateľa cirkvi a zobrazenie učiaceho vlka, zneužívajúceho často v mníšskom odeve slabost' a dôveru svojich poslucháčov alegorizuje falošného proroka. V tomto zmysle sa odvoláva na jeden z veršov Matúšovho evanjelia (7, 15), „*Varujte sa falošných prorokov, ktorí prichádzajú k vám v ovčom rúchu, ale vo vnútri sú draví vlci*“.<sup>30</sup> D. Lämke, ktorá sa venovala problému vzťahu stredovekých bájok k výtvarnému umeniu v Nemecku zhromaždila viacero príkladov tohto typu, rozšíreného od 12. storočia v sakrálnej stavebnej plastike a v neskorej gotike hlavne na rezbárskych miserikordiach chrámových chórových lavíc.<sup>31</sup> Zriedkavejšie sa vyskytuje na reliéfoch keramických kachlíc, ktoré v českom archeologicom materiále širšie analyzoval Z. Smetánka<sup>32</sup> a neskôr Z. Měřinský.<sup>33</sup> Kachlica s takýmto zobrazením sa našla aj v Banskej Bystrici.<sup>34</sup> Jej reliéf sa do značnej miery zhoduje so zvolenskou mal'bou (i počtom troch husí v kapucni vlka a štyroch husí stojacich pred ním), je len v zrkadlovom obrátení a chýba na ňom pult s knihou; rovnako sa vlk opiera pravou rukou o palicu a l'avou zviera krk jednej z husí. Je zatial' u nás jedinou doložiteľnou analógiou a hoci pravdepodobne nie je možné vysledovať vzťah medzi reliéfom kachlice a mal'bou, pozoruhodný je výskyt tejto témy v dvoch neskorogotických výtvarných celkoch v blízkych mestách. Snáď bol ich východiskom spoločný, zatial' nezistený obrazový zdroj. V nástennej mal'be nám nie je známy podobný príklad ani v stredoeurópskom kontexte, preto možno v súčasnom fonde zachovaných malieb považovať zvolenské zobrazenie za ojedinelé.<sup>35</sup>

Nasledujúca scéna v oboch radoch so spoločnou tému oslavou je zhodne zložená z dvoch figurálnych skupín. Jednu tvoria hudobníci, pri sv. Alžbete Durýnskej k nej obrátená dvojica anjelov v dlhých bielych rúchach, hrajúcich na portatíve a na harfe, pri zajatí poľovníka sa tá istá harfa (ale s rozdielnym počtom strún) opakuje v rukách podobne komponovaného medved'a, vedľ'a stojaci druhý medved' udiera paličkami na bubienky a rovnako veľký zajac s tanečným pohybom nôh hrá na fidule. Hlavné skupiny sú podobné svojou skladbou – na jednej strane dvaja anjeli držia zo strán korunu nad sv. Alžbetou, podávajúcou chleby dvom proporčne menším mrzákom



10. Časť scény Oslava zajatia poľovníka.



11. Lov na jeleňa.

pri jej nohách, na druhej strane dva zajace nesú na žrdi priviazaného poľovníka a priestor pod ním vyplňa dvojica malých tancujúcich zajacov, doplnená ďalšou ešte zmenšenou figúrou, snáď opicou; drží roh zavesený na poľovníkovom krku. Skupiny hudobníkov a kombinácie ich nástrojov jednoznačne vyjadrujú protiklad anjelskej a diabolskej hudby, akustickej predstavy harmonického súzvuku nástrojov anjelov a disharmonických zvukov z nástrojov v rukách zvierat.<sup>36</sup> Osobitný význam majú bubny jedného z medved'ov – ich bicia plocha je vytvorená z kože mŕtvyx zvierat, preto sa stali symbolom pominutel'nosti, zániku pozemského života, v negatívnom zmysle

zatratenia spolu s rušivým pôsobením ich primárneho zvuku na melódiu.<sup>37</sup> Súčasne svojím rytmom vyzývajú k tancu, ktorý je v tomto kontexte diabolským prejavom. Kumuláciu negatív zosobňujú samotné zvieracie figúry. Medveď podľa svojich vlastností, zmieňovaných v biblia – sily, hnev, náruživosti, nebezpečnosti – symbolizuje diabla, zajac všeobecne slabosť, bojácnosť, zbabelosť i necudnosť, pravdepodobná opica podľa Physiologa diabla, tiež hriešnika a ďalšie neresti.<sup>38</sup> V hornej časti je ešte do akantového ornamentu zakomponovaná malá veverička, ktorá sa kvôli rýchlemu pohybu a starostlivému zhromažďovaniu potravy zvykne spájať s usilovnosťou, ale je aj symbolom lakovstva, chamektivosti a nenásytnosti<sup>39</sup> – zrejme v tejto úlohe vystupuje nad scénou.

Ako sme už spomenuli, oba formálne korelujúce výjavy demonštrujú oslávenie vykonaných činov v spojení s nebeskou a pozemskou sférou. Pri sv. Alžbete je to dobročinnosť, vyjadrená nasýtením hladujúcich. Jednotlivé komponenty majú pritom osobitnú symbolickú hodnotu – chlieb môže poukazovať na eucharistiu, dvanásť písťal portatívu na mnohovýznamové väzby tohto čísla (okrem iného k Božej ríši, Novému Jeruzalemu), sedem strún harfy na sedem skutkov milosrdenstva (protikladom je desať strún harfy medveďa ako diabolský výsmech Desiatich božích prikázaní), ktoré predurčili zaradenie svätickej k typu *vita activa et contemplativa* ako najvyššej formy naplnenia kresťanského života a kresťanského učenia. V tomto kontexte sa k scéne voľne pričleňuje postava biskupa, prezentovaná sice samostatne pred vysokým trónom, ale jej pootočenie, priamy pohľad upretý na sv. Alžbetu a napokon aj zehnajúce gesto pravej ruky vyjadruje účasť na akte anjelskej korunovácie ako znaku Alžbetinej svätosti. Biskup môže všeobecne predstavovať cirkev (nemá žiadny osobný atribút), prípadne pápeža Gregora IX., ktorý v r. 1235 vyhlásil jej kanonizáciu, alebo Gregora Veľkého kvôli jeho zásluhám o cirkevnú organizáciu starostlivosti o chudobných. Preto je aj tak zdôraznený trón, obkolesujúci a prevyšujúci stojaceho biskupa v perspektívnej odstupňovanej výstavbe.<sup>40</sup>

Oslávenie sv. Alžbety spolu s postavou biskupa aj rozsahom zodpovedá výjavu Oslavy zajatia poľovníka v parodickom zvieracom svete. Jeho časť s dvomi kráčajúcimi zajacmi, nesúcimi na ramenách žrd' s priviazaným poľovníkom sa však obsahovo konfrontuje v prvom rade s dejmi nasledujúcich obrazov. Táto kompozícia totiž zjavne evokuje ikonografický typ Návrat vyzvedačov zo zaslúbenej zeme (Numeri 13, 23-24), v ktorej Jozua a Kaleb prinášajú na žrdí zavesený veľký strapec hrozna, typologicky spojený s Ukrižovaným Kristom.<sup>41</sup> Podľa tohto kontextu je priviazaný poľovník poukazom na Kristovo utrpenie, prezentované v sakrálnom rade výjavmi Bičovania a Ukrižovania v tradičných ikonografických schémach. Paralela medzi poľovníkom a Kristom je zdôraznená zhodnými črtami tváre, zašpicatenou bradou a vlasmi po ramená, okrem toho má poľovník nezvyčajný červený odev, čo asi zvlášť upozorňuje na vladársku symbolickú farbu i na pašie a eucharistiu. Lovecký roh, ktorý má zavesený na krku a ktorého sa zmocňuje opica (?) značí v jej rukách pekelný nástroj, ohlasujúci zatratenie a súčasne je jeho zvuk aj varovným signálom pre neveriacich pochybovačov.<sup>42</sup>

K pašiovým obrazom sa jednoznačne viaže aj ďalšia scéna profánneho radu, Poľovačka na jeleňa, štvaného tromi psami a dvojicou kušostrelcov na koňoch – z nich jeden v popredí naťahuje kušu a mieri na jeleňa, ktorý je už na boku zasiahnutý dvomi šípmi. V kresťanskej ikonografii vyjadrauje lov všeobecne prenasledovanie dobra zlom a lov na jeleňa prenasledovanie Krista. Alegorické stotožnenie Krista s jeleňom, priaté z Physiologa, sa okrem iného rozšírilo aj o symbol nositeľa svetla (Kristus víťaziaci nad temnotou) kvôli podobnosti jeho parohov so svetelnými lúčmi.<sup>43</sup> V našom obraze má jeleň akcentované znaky poukazujúce na Krista – nápadne okrové, až zlatisto (svetelne) pôsobiace parohy, rany zo šípov na boku s jasne červenou stejakúcou krvou (rovnaké kvapky krvi spadajú z Kristových rúk v Ukrižovaní), rany na nohách spôsobené psami, ktorí predstavujú nevedomých hriešnikov alebo Židov. K negatívnym figúram psov a lovcov zrejme patria aj dve malé zvieratá, sediace na vetvách (pravdepodobne opäť veveričky, prípadne jedno z nich bobor)<sup>44</sup> spolu s čiernym vtákom, asi havranom, symbolom hriešnikov i zvestovateľom nešťastia a smrti.<sup>45</sup>

Typologicky sa Lov na jeleňa paraleluje predovšetkým s výjavom Bičovania Krista ako počiatku jeho telesného utrpenia. Vzťah k nemu má aj posledný obraz profánneho radu Bitka hráčov tric-tracu. Centrom tejto kompozície sú dva nahí muži (len bedrá majú previazané páskou), naklonení k sebe v zápasiacom postoji a navzájom sa škrtiaci s vyvrátenými, k divákovi obrátenými tvárami (zrkadlovo sa opakujú). Medzi nimi je presne zobrazená roztvorená hracia doska tric-tracu s kameňmi a kockami, evidentne dôvod sváru. Po stranách vystupujú ďalšie dve mužské postavy podobne odeté do kratších kabátcov ako jazdci v Love na jeleňa. Osobitný význam majú predmety v ich rukách – ľavý muž drží metličku, pravý sa chystá potrestať hráča bičíkmi. Tými istými nástrojmi mučia dvaja vojaci Krista v scéne Bičovania (rozdiel medzi metličkou a olivovou vetvou u vojaka je nepodstatný, funkcia zostáva rovnaká), dokonca sa s predchádzajúcimi vedomie zhodujú v postojoch a pohyboch rúk. Demonštruje sa tak polarita dôvodov potrestania – na jednej strane krivé obvinenie pre ľudstvo sa obetujúceho Krista, na druhej strane nezmyselne vystupňovaného hnevú pri hre. Samotná hra tric-tracu je pritom metaforou ľudského konania – podobne ako v sáku sa v nej odohráva boj antagonistických súl, vyžaduje rozumovú úvahu, správne rozhodnutie a riešenie nečakaných situácií, pri ktorých môžu prevážiť neresti (hnev, závist, nemiernosť, nerozvážnosť), pokiaľ ich hráči nekontrolujú.<sup>46</sup> V našom prípade ich afekty vrcholia bitkou, proklamujúcou víťazstvo nerestí, ktoré zdôrazňuje aj nahota hráčov ako znak hriešnosti (opäť protipostavená nahota mučeného Krista).

Je otázne, či mala táto scéna vztah aj k poslednému obrazu sakrálneho radu. Zachovalo sa z neho žiaľ len torzo,<sup>47</sup> podľa ktorého nemožno s istotou určiť tému. Náplň tvorí vysoká veža na terénnej vyvýšenine s pripojeným hradobným múrom, v pozadí hranolová stavba s červenou sedlovou strechou a hlavy dvoch postáv medzi cimburím múru, obe s kráľovskými korunami. A. Glatz ich uvádzá ako

mladšieho a staršieho kráľa,<sup>48</sup> je však veľmi pravdepodobné, že predstavujú kráľovnú a kráľa. Tvár vľavo je menšia, má výrazne červené ústa, červeň na lícach a spod koruny asi spadajúci závoj (nie svetlé vlasy), hlava na pravej strane má zvlnené vlasy a fysiognomicky sa odlišuje vydutými lícami, bez akcentov červene. Ich pohľady zhodne smerujú k zanikutej časti maľby. Tieto komponenty – opevnené sídlo s vežou a kráľovský pár – ponúkajú v sakrálnom kontexte (o profánnom v súbore obrazov tohto radu nemožno uvažovať) zobrazenie scény sv. Juraja v boji s drakom. Umiestnenie kráľovských rodičov voľne za hradbou je sice v rámci ustáleného ikonografického typu nezvyčajné, ale dalo by sa vysvetliť priestorovými dôvodmi obmedzenej plochy obrazu (veža, z ktorej inak pozorujú boj, je v príliš zmenšenej mierke proti ostatným prvkom). Táto hypotéza vychádza najmä z možnej typologickej paralely k zobrazeniu Bitky hráčov tric-tracu – záverečné scény oboch radov by tak spájala téma boja kontrastného obsahu.

Osobitnú úlohu má ornament, vypĺňajúci všetky voľné plochy v oboch pásoch malieb. Na bielom podklade ho tvoria prehýbajúce sa hrubé stonky s rovnako formovanými listami, ohraničené čierrou linkou a vyplnené zelenou farbou bez vnútornej kresby a zvýraznenia plasticity, medzi listami ešte vyrastajú krátke červené lineárne výbežky. V profánnom rade sa tento ornament javí ako adekvátny prírodný rámc v scénach so zvieratami a súčasne ich svojím rovnomerným rozložením a uvoľneným neprerušeným rytmom navzájom prepája. Zodpovedá tak systému tzv. zelených izieb, ktoré sú osobitným fenoménom neskorogotickej tvorby.<sup>49</sup> V tejto súvislosti je sice ornament včlenený aj do sakrálneho radu (hoci v redukovanejšom rozsahu), ale tam vyjadruje aj iný kontext, predovšetkým v obraze Ukrižovania. Zdá sa, že úponky vyrastajú z dreva kríza a toto spojenie by sa mohlo viazať k živému krízu. Symbolický charakter ornamentu podporujú červené plody na stonkách v podobe granátových jablk, poukazujúcich sa zmítychvstanie Krista;<sup>50</sup> úponky s granátovými jablkami prerastajú aj do dvoch susedných polí (Bičovanie Krista, neznáma scéna – sv. Juraj?).



12. Bitka hráčov tric-tracu.

Z ostatných obrazov sa tieto plody ako súčasť ornamentu vyskytujú len v Bitke hráčov, čo iste nie je náhodné. Vo vzťahu k zmyslu obrazu, ktorým je potrestanie hriechov, granátové jablká zrejme symbolizujú možnosť vykúpenia a tým nádej na večný život.

Zvolenské maľby sa v systéme typologického paraleлизmu, rozvinutých alegórií a symbolov javia zložitejšie, než sa doteraz predpokladalo. Ich koncept sa nepochybne inšpiroval typologickými spismi a zrejme sa opíral o konkrétné, dnes nám neznáme obrazové predlohy, ktoré mohli byť súčasťou moralitných knižných antitéz.<sup>51</sup> Dosvedčuje to aj rozdielna mierka figúr medzi jednotlivými výjavmi, najmä v profánnom rade, pôsobiacimi ako skladba prevzatých hotových kompozícií bez ohľadu na reálne vzťahy a proporce. Tieto zložky však ustupovali do pozadia pred prvoradým poslaním týchto obrazov, ich účinostou v morálnej a duchovnej sfére a názorným sprostredkováním výkladu vierouky, založenom na pozitívnych a negatívnych príkladoch a paralelách myšlienkovej podstaty. Premietnutie povahy ľudských vlastností do sveta zvierat malo vnímateľne lapidárnejšiu a jasne pomenovanú formu, ktorá napokon napĺňala stredoveký život aj v podobe divadelných náboženských hier s ich parodickými a satirickými súčasťami. Vždy ale v mene zdeľovania platných práv, ako je to zakotvené aj vo zvolenských obrazoch s dominantnou vykupiteľskou ideou.

V skúmaní tohto pozoruhodného súboru, ktorý môžeme z hľadiska jeho obsahovo-formálnej štruktúry považovať v zachovanom fonde gotických nástenných malieb za ojedinelý, zostávajú viaceré otázky otvorené. Jednou z nich je objednávateľ, ktorý iste určil výber a usporiadanie zobrazení vo vzťahu k funkcií miestnosti. Možno priпустiť domnenku, že v objekte, stojacom v bezprostrednej blízkosti farského kostola sv. Alžbety, bola umiestnená fara a v rámci nej pravdepodobne aj škola, písomne vo Zvolene doložená v r. 1467.<sup>52</sup> Túto súvislosť podporuje didaktický charakter obrazových konfrontácií, snáď aj výber zvieracích alegórií a paródii<sup>53</sup> a začlenenie najrozmernejšieho obrazu so sv. Alžbetou do sakrálneho radu v priamej väzbe na patrocínium kostola a fary. Rovnako nejednoznačný je slohovo-štýlový charakter a tým aj datovanie malieb. Ich autor zrejme realizoval určený program podľa rôznych zdrojov, čo mohlo viest až k retrospektívnym štylizáciám. Ako sme už uviedli na inom mieste,<sup>54</sup> jeho rukopis je vyhranený len do miery schematicko-lineárneho a farebne plošného, až naivistického prejavu (siluetové uzavretie foriem, opakovane typy tvári a kompozičných motívov spolu s niekoľkými nelogickými a nepochopenými spojeniami, napr. v drapériach), hoci s nepopierateľnou živosťou výrazu jednotlivých postáv a zmyslom pre jadrné vystihnutie zvieracích figúr, ich pohybov a postojov. Datovanie možno oprieť iba o niektoré motívy (napr. v záhybovom systéme drapérií, odev v Bitke hráčov, plná výstavba telesných foriem Krista, typ medveďa blízky zobrazeniu v scéne Tanec s medvedom v tzv. Thurzovom dome v Banskej Bystrici), podľa ktorých by sa mohlo posunúť k dobe okolo 1480.

Na záver znova pripomienime vyššie citovanú správu A. Filipa z r. 1938, v ktorej

popisuje premaľbu profánnego radu. Bolo by iste zaujímavé sledovať nový kontext obrazov (sakrálny rad zostal v originálnej podobe) a dôvod tejto zmeny. Žiaľ sa nám však nepodarilo nájsť žiadnu fotografickú dokumentáciu. K dispozícii je len Filipov odhad datovania do prvej štvrtiny 16. storočia (prípadne zmienka J. Jelínka a V. Mencla o renesančných maľbách) a jeho identifikácia zobrazení (Kalvária, svätcí). Môžeme preto zatiaľ iba konštatovať, že niekedy v priebehu 16. storočia pôvodné výjavy profánnego radu zrejme už stratili svoju výkladovú aktuálnosť a snáď sa javili ako príliš svetské, prípadne až anekdotické a neadekvátnie vážnosti dejov protíahlých scén, ktoré sa nové, pravdepodobne tradične chápali zobrazenia prispôsobili.

### Poznámky

1. Ako dlhodobá výpožička SNG z r. kat. farského úradu vo Zvolene, ktorý je vlastníkom transferov.

2 „Referát pamiatok vystavil predovšetkým originály stenomalieb, ktoré jeho pečlivosťou boli sosňaté z demolovaných stavieb... dve gotické fresky zo zrútenej fary vo Zvolene. Malby, sosňaté od akad. maliara Jelínka, sú po náležitom vystužení kovovým roštom fixované v ránoch a predržali transport do Košíc bezvadne.“ Ochrana pamiatok na výstave v Košiciach. Zprávy památkové peče 1938, č. 9-10, s. 154. Pravdepodobne bol vtedy vystavený celý súbor obrazov.

3 WAGNER, V.: *Vývin výtvarného umenia na Slovensku*. Bratislava 1948, s. 32. „K stredoeurópskym maliarskym prídom z XV. stor. prináleží toho druhu u nás jedinečná stenová maľba z bývalej farskej budovy vo Zvolene, najmä jej pašiový cyklus. Lovecké scény sú tvorbou už z druhej polovice tohož storočia“.

4 Do svojej neskorej štúdie *Umenie neskorej gotiky a ranej renesancie na Slovensku* zaradil zo zvolenských malieb iba reprodukciu jedného z obrazov profánnego radu, Lov na jeleňa, bez komentáru v texte. In: *Pamiatky a múzeá* 1954, s. 158.

5 Krátkymi pasážami v rámci inak zameraných štúdií. Pamiatky Zvolena. In: *Zvolen v minulosti a prítomnosti*. Bratislava – Martin 1959, s. 177-178; Zvolen. *Vlastivedný časopis* 1962, č. 2, s. 72-73; Protiklady v neskorogotickom umení a nástup renesancie na Slovensku. In: *Humanizmus a renesancia na Slovensku v 15. a 16. storočí* (zost. L. Holotík, A. Vantuch). Bratislava 1867, s. 455.

6 Zvolen, c. d. v pozn. 5.

7 Protiklady..., c. d., „*S Ezopovými bájkami sa znova stretávame na gotických freskách v jednom z meštianskych domov vo Zvolene, kde maliar namaľoval scény tzv. obrátenej histórie – poľovnicke výjavy, na ktorých zvieratá konajú ako ľudia.*“

8 *Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku*. Katalóg výstavy. Bratislava 1967, s. 9.

9 VACULÍK, K.: *Gotické umenie Slovenska*. Katalóg výstavy. Zvolenský zámok máj – október 1975. Bratislava 1975, s. 33.

10 „*Je viac ako pravdepodobné, že aj pozoruhodný transferovaný neskorogotický nástenný cyklus, pochádzajúci zo Zvolena, s poľovnickou tematikou, parodujúcou ezopovským spôsobom poľovníkov v úlohe svojich obetí, má súvislosť s Thurzovcami a s poľovníckou tradíciou Zvolena a jeho, pôvodne loveckého kráľovského zámku, ktorý neskôr prešiel do thurzovského majetku.*“ c. d., s. 34-35.

11 *Súpis pamiatok na Slovensku III*. Bratislava 1969, s. 478.

12 DVOŘÁKOVÁ, V. – KRÁSA, J. – STEJSKAL, K.: *Stredoveká nástenná maľba na Slovensku*. Praha – Bratislava, s. 35, 62.

13 Tamtiež c. d., s. 173-174.

14 Neberieme do úvahy popularizačné práce, ktoré opakujú už zmienené názory aj s ich omylemi, napr. SVORÁKOVÁ, S.: *Výtvarné umenie. In: Zvolen. Monografia k 750. výročiu obnovenia mestských práv*. (Zost. V. Vaníková). Zvolen 1993, s. 216-217.

15 GLATZ, A. C.: *Gotické umenie v zbierkach Slovenskej národnej galérie*. Fontes 1. Bratislava 1983, s. 57-62.

16 Tamtiež, s. 57.

17 TOGNER, M.: *Stredoveká nástenná maľba na Slovensku. Súčasný stav poznania (Addenda et corrigenda)*. Bratislava 1988, s. 115.

18 Pamiatkový úrad v Bratislave, inv. VK – PŠO Zvolen 1, krabica č. 108, zložka Zvolen, r. kat. fara, demolácia, nález fresiek.

19 Tamtiež, list neznačený, neznačené ani ďalšie písomnosti v uvedenej zložke.

20 Koncept listu V. Wagnera z 15. 2. 1939, v ktorom oznamuje farskému úradu vo Zvolene povolenie subvencie Krajinského úradu na sňatie, konzervovanie a nové inštalovanie gotických fresiek v čiastke 7500 Kčs.

21 KUBINYI, F.: *Zólyommegye műemlékei*. In: *Archaeológiai közlemények*. Pest 1864, s. 41. Uviedol tiež, že jej opis bude v druhom hlásení, toto sa však už nepublikovalo.

22 V albare *Zbierka fotografií a iných obrázkov týkajúcich sa mesta Zvolena*. Príloha Pamätnej knihy mesta Zvolena. Archív Lesníckeho a drevárskeho múzea vo Zvolene.

23 Rozdiely medzi reálnou fotografiou jedálne a pôdorysnou škicou A. Filipa (posunuté umiestnenie dverí, nezachytené dvere na l'avej stene) sa dajú vysvetliť nepresnosťou rýchleho náčrtu, ktorý A. Filip vyhotobil pri skúmaní malieb. Totožnosť jedálne s maľovanou miestnosťou podporuje aj posledný obraz sakrálneho radu, ktorého úbytok zrejme zapríčinilo neskôr vstavané kachľové teleso.

24 Potvrzuje to aj *Pamätná kniha mesta Zvolena*, kde je záznam zo 6. apríla 1938 o búraní starej fary a o objave malieb – „*na jednej strane boli rôzne obrazy*

*z kresťanského cirkevného života a na stene druhej náladové mal'by pol'ovnicke*", s. 56-57. Archív Lesníckeho a drevárskeho múzea vo Zvolene.

25 Lov na jeleňa je v dnešnej inštalácii oddelený a naviac nezmyselne rozdelený na dve polovice. Celistvost' pásu jednoznačne preukazuje prebiehajúci ornament.

26 Dnešná dĺžka pásu so sakrálnymi obrazmi 695 cm, s profánnymi 576 cm, obraz Bitky hráčov má dĺžku 184 cm.

27 SCHILLER, G.: *Ikonographie der christlichen Kunst I*. Gütersloh 1966, s. 134 - 135.

28 MOLSDORF, W.: *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*. Stuttgart 1926, s. 171.

29 *Biblia*, vyd. Tranoscius, Liptovský Mikulás 1978.

30 Tamtiež.

31 LÄMKE, D.: *Mittelalterliche Tierfabeln und ihre Beziehungen zur bildenden Kunst in Deutschland*. Greifswald 1937, s. 34-58. Upozorňuje ďalej, že okrem poukazov v biblii nie sú k tomuto typu zachované iné literárne pramene (s. 94, 99). Zobrazenie zaraďuje k satiricko-polemickému druhu stredovekých výtvarov na rozdiel od Ezopových bájok s ich zábavnou a poučnou funkciou.

32 SMETÁNKA, Z.: Ad lupum predicanter. Reliéf pozdně gotického kachle jako historický pramen. In: *Archeologické rozhledy XXXV*. Praha 1983, s. 316-326. Východiskom jeho ikonografickej analýzy sú kachlice z Pražského hradu, datované okolo r. 1500. Medzi ilustrácie zaradil aj mal'bu zo zvolenskej fary, s. 321 (bez komentáru v texte).

33 MĚŘÍNSKÝ, Z.: Iterum „Ad lupum predicanter“. In: *Život v archeologii stredoveku*. Praha 1997, s. 459-466. Kachlicu s týmto námetom z nálezu v Jihlave datuje do 2. polovice 14. až 1. tretiny 15. storočia.

34 V bohatom súbore zeleno glazovaných kachlíc v zásype renesančnej klenby na 1. poschodí domu č. 1 na námestí SNP. Nález M. Mácelovej z r. 1996 - 1997, ktorá predpokladá domáceho výrobcu a predbežne súbor datuje do r. 1450 -1454 (podľa domnéľného majiteľa domu Štefana Junga). Objednávateľom však mohol byť aj Vít Mühlstein, ktorý dom vlastnil v r. 1465-1501 (pozn. autora). MÁCELOVÁ, M.: Ikonografia gotických kachlíc z banskobystrickej radnice (autorkou láskavo poskytnutý rukopis z r. 2001 pre dosiaľ nevydaný zborník *Gotické a renesančné kachliarske umenie v Karpatoch*). Kresba kachlice MÁCELOVÁ, M.: Gotické kachľové pece z banskobystrickej radnice. In: *Archaeologia historica 24*. Brno 1999, s. 416.

35 Z. Smetánka pripomína napr. len z prameňov známe domové znamenie v Prahe („*vlk husóm pištie*“) spred r. 1424, c. d., s. 319, J. Widmann okrem iného ulicu v Strassburgu s názvom *Wo der Fuchs den Enten predigt*. WIDMANN, J.: *Der Fuchs predigt den Gänsen*. In: *Annalen des Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung 19*. Wiesbaden 1885-1886, s. 74.

36 Bližšie k tejto problematike HAMMERSTEIN, R.: *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*. Bern – München 1962; HAMMERSTEIN, R.: *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*. Bern – München 1974; JASCHINSKI, A.: Engelsmusik – Teufelsmusik. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik 3*. Kassel 1995, s. 8-27. Zvolenské transfery uvádza ako príklad v tejto súvislosti LENGOVÁ, J.: Výtvarné dielo ako hudobnoikonografický prameň – demonstrované na príklade huslí. In: *Umenie Slovenska, jeho historické funkcie*. Zborník materiálov z konferencie organizovanej Ústavom dejín umenia Slovenskej akadémie vied v Bratislave v dňoch 23. a 24. novembra 1999. Bratislava 1999, s. 104.

37 HAMMERSTEIN, R.: c. d. (1974), s. 29-30.

38 *Lexikon der christlichen Ikonographie*. 1. Freiburg 1990, s. 76-79.

39 *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte IV*. Stuttgart 1958, s. 922-926.

40 Pravdepodobne ani tu nie je náhodné trojnásobné odstupňovanie na ľavej a štvornásobné odstupňovanie na pravej strane trónu v súvislosti s číslom 12 a s nadzemskou sférou.

41 *Lexikon...*, c. d. 2, s. 700-701; 4, s. 397, 494-496.

42 ESSER, D.: „*Ubique diabolus – der Teufel ist überall*“. Aspekte mittelalterlichen Moralvorstellungen und die Kulmination moralisierender Tendenzen in deutschen und niederländischen Weltgerichtsbildern des 15. Jahrhunderts (Diss.). Erlangen 1990, s. 140. R. Hammerstein uvádza aj pozitívny kontext ohlasovateľa pádu pohanskej moci. HAMMERSTEIN, R.: c. d. (1974), s. 33.

43 SCHILLER, G.: c. d., s. 178. Bližšie k zobrazovaniu lovú a k jeho interpretáciám BLANKENBURG, W. v.: *Heilige und dämonische Tiere. Die Symbolsprache der deutschen Ornamentik im frühen Mittelalter*. Leipzig 1943, s. 155-161. APPUHN, H.: *Die Jagd als Sinnbild in der norddeutschen Kunst des Mittelalters*. Hamburg – Berlin 1964.

44 BLANKENBURG, W. v.: c. d., s. 158. V súvislosti s bobrom sa odvoláva na Žalm 80, 14, kde je označený ako ničiteľ vínej révy, t. j. diabol.

45 *Lexikon...*, c. d. 3, s. 489-490.

46 K významu hier a k zobrazeniam na hracích doskách, kameňoch a figúrach *Spielwelten der Kunst. Kunstkammerspiele*. (Zost. W. Seipel, výstavný katalóg, Kunsthistorisches Museum Wien). Milano – Wien 1998. Hra s kockami alebo s kartami všeobecne je aj profánnym exemplom druhého božieho prikázania.

47 Jeho väčšiu časť v predpokladanej šírke cca 100 -120 cm zničilo neskoršie vybudovanie komínového telesa a kachľovej pece.

48 GLATZ, A. C.: c. d., s 58.

49 Zaradenie k tomuto typu spomenuli už DVOŘÁKOVÁ, V. – KRÁSA, J. – STEJSKAL, K.: c. d. v pozn. 12 a GLATZ, A. C.: c. d. v pozn. 15, najnovšie SMOLÁKOVÁ,

M.: K problematike tzv. zelených izieb neskorého stredoveku. In: *Archaeologia historica* 28. Brno 2003, s. 638-640.

50 Lexikon..., c. d., 2, s. 198-199. Granátové jablko už od antiky platilo ako symbol lásky, plodnosti a nesmrteľnosti. V kresťanskej ikonografii sa vzťahuje predovšetkým ku Kristovi, P. Márii a k cirkvi.

51 K najznámejším patrí napr. Jenský kódex (Knižnica Národného múzea v Prahe), okolo 1490-1510, pri ktorom sa tiež predpokladá využitie starších predlôh. DROBNÁ, Z.: *Jenský kodex. Husitská obrazová satira z konca stredoveku*. Praha 1970; STEJSKAL, K.: Poznámky k součsnému bádání o Jenském kodexu. *Umění IX*, 1961, č. 1, s. 1-30.

52 ZREBENÝ, A.: Zvolen do roku 1526. In: *Stredné Slovensko 5*, Zborník Stredoslovenského múzea v Banskej Bystrici (zost. M. Štilla), Banská Bystrica 1986, s. 66, 74-75. Autor predpokladá existenciu školy pri miestnej fare sv. Alžbety. Jej kult vo Zvolene je doložený aj konaním jedného z jarmokov na sviatok sv. Alžbety. Povolil ho Matej Korvín v r. 1487.

53 D. Lämke pripomína začlenenie zvieracích bájok do výučby triviálneho stupňa stredovekých škôl, ich rozširovanie a interpretovanie, tiež využívanie v kazateľskej praxi. LÄMKE, D.: c. d. v pozn. 31, s. 9-20.

54 SMOLÁKOVÁ, M.: Neskorogotické nástenné maľby v profánnej architektúre. In: *Gotika*. (Zost. D. Buran). Bratislava 2003, s. 504-505, 683.

### ***The Late-Gothic Mural Painting from the Zvolen Old Rectory.***

*The mural paintings from old rectory are known as the transfers, now exhibited in the Zvolen castle within the exposition of the old fine art of the Slovak National Gallery. They are from the building of the rectory in Zvolen, destroyed in 1938. It's composed from two rows of the stories, one with the sacral topics (Jesus among the Doctors, Celebration of St. Elisabeth, Bishop, Flagellation of Christ, Crucifixion of Christ, fragment of unknown scene), and the second with the profane topics (Wolf preaches the Gooses, Celebration of the Capture of the Hunter by Animals, Hunt of the Deer, Fight of the Trick-track players.) Till today these scenes has been interpreted independent and very simple. By their original position in the rectory on the opposite walls in one room and the thematic-formal contexts between each scenes I suppose there a new iconographic interpretation. Their context was build under the positive and negative examples and parallels of the mental entity of the Christian doctrine (antipoles of the pictures like: Jesus among the Doctors – Wolf preaches the Gooses; Angel music – Devil's music; Crucifixion of Christ – Capture of the*

*Hunter by Animals; Pursuit of the Christ – Hunt of the Deer; Flagellation of Christ – Fight of Trick-track Players).*

*These pictures been inspired by the typological writings and up to this day unknown patterns, which should been the part of the moral book antithesis. Complicated typological connections with developed allegories, symbols and animal parodies are giving to these mural paintings specific position among our medieval mural paintings. By the function they were probably connected with the position of the medieval school at the rectory building, which was in that times near the Church of St. Elisabeth. To the patrocinium of this church refers also the scene of Celebration of St. Elisabeth. These paintings been made around the 1480.*