

⁴ GENTHON, I.: A régi magyar festőművészet. Vác 1932, s. 29—31.

⁵ SUIDA, W.: Österreichische Malerei in der Zeit Erzherzogs Ernst des Eisernen und Königs Albrecht II. Wien 1926, s. 26—27; BENESCH, O.: Neue Materialien zur altösterreichischen Tafelmalerei. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen Wien, N. F. IV, Wien 1930, s. 155—163; OETTINGER, K.: Hans von Tübingen und seine Schule. Berlin 1938, s. 32 a n.

⁶ Napr. CSÁNKY, M.: A szepesi és sárosi táblaképfestészet 1460-ig. Budapest 1938, s. 9; RADOCSAY, D.: c. d.; VÉGH, J.: c. d.

⁷ Spočiatku sa v tejto súvislosti v rakúskej literatúre hovorilo o „Majstrovi pašiových cyklov“, napr. SUIDA, W.: c. d., s. 26—27; BALDASS, L.: Österreichische Malerei der Spätgotik 1400—1525. Wien 1934, s. 9. Neskôr sa vietské a budapeštianske tabule spolu s tabuľovými obrazmi z Opavy (Sliezske múzeum) pripisovali tzv. Majstromi lineckého Ukrižovania, napr. BENESCH, O.: c. d., s. 155—163, neskôr i Rosenauer, A. v citovanom katalógu Gotik in Österreich, s. 103. Väčšinou sú však z Považia a zo severnej Moravy pochádzajúce tabule pripisované tzv. Majstromi Andrejovho oltára, ktorý sa považuje za pomocníka Majstra votívneho obrazu zo St. Lambrechtu (nazývaného aj Hans z Tübingenu alebo Majster Hans) a ktorého možno veľmi ťažko odlišiť od spomenutého Majstra lineckého Ukrižovania. Pozri OETTINGER, K.: c. d., s. 32 a n.; STANGE, A.: Deutsche Malerei der Gotik XI. München—Berlin 1961, s. 18; PEŠINA, J.: Altdeutsche Meister von Hans von Tübingen bis Dürer und Cranach. Hanau/Main 1962, s. VIII—IX, text k obr. 4; VÉGH, J.: c. d., text k obr. 7. O vzťahu považských a opavských maličov niet v literatúre pochýb, otázkou však je, či toto Ukrižovanie je dielom Majstra votívneho obrazu a či sú považské a opavské tabule výtvorom autora tohto Ukrižovania alebo dielami jemu veľmi blízkeho majstra.

⁸ OETTINGER, K.: c. d., s. 109—110.

⁹ Dvanásť storočí výtvarného umenia na Slovensku. Katalóg. Bratislava 1967, s. 136.

¹⁰ RADOCSAY, D.: c. d., s. 60 a n.

¹¹ A. Güntherová uvádza, že sa bratislavské tabule dostali do zbierok vtedajšieho Mestského múzea (dnes Galéria hlavného mesta SSR Bratislavy) zo zbierky bratislavského prepošta F. Knausa. GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ, A.: Neznáme gotické tabuľové maľby z Hlohovca. Príspevok k poznaniu maliarstva prvej polovice 15. storočia. In: Vlastivedný zborník Horná Nitra, Banská Bystrica 1970, s. 59—85. Autorké štúdie vďačíme za to, že nám umožnila oboznámiť sa s jej výsledkami ešte pred uverejnením.

¹² Je viac ako pozoruhodné, že tabule pochádzajúce z Považia stoja najbližšie práve k opavským tabuľám, teda dielam nájdeným mimo územia Rakúska, navyše nachádzajúcim sa na susednej Morave.

¹³ Naposledy sa týmito problémami zaoberal BUREŠ, J.: On the Beginnings of Late Gothic Architecture in Slovakia. Ars 1968, č. 1, s. 81—93. Aj MENCL, V.: Dóm sv. Martina v Bratislave. Vlastivedný časopis, 17, 1968, č. 4, s. 152 a n.; KAHOUN, K.: Gotická architektúra na Slovensku. Ars 1970, č. 1—2, s. 54 a n.

¹⁴ MACŮREK, J.: Dějiny Maďarů a uherského státu. Praha 1934, s. 103 a n.

¹⁵ Albrecht Rakúsky zomiera už roku 1439. V tejto súvislosti nie je bez významu, že vdova Alžbeta sa usídluje v Bratislave.

¹⁶ MACŮREK, J.: c. d., s. 104—106.

¹⁷ GÜNTHEROVÁ-MAYEROVÁ, A.: c. d. Za upozornenie na tieto maľby ďakujeme autorké štúdie. Hlohovské tabule roku 1964—1965 reštaurovala G. Englišová. Pozri katalóg Reštaurátorská tvorba 1945—1970, Bratislava 1971—1972.

¹⁸ GÜNTHEROVÁ, A.: c. d., s. 61, uvádza, že jediným prameňom o tom, že tabule boli pôvodne na hlohovskom zámku, odkiaľ sa po roku 1945 dostali do kaplnky sv. Anny pri farskom kostole, je ústne oznámenie kostolníka J. Cevana.

¹⁹ GÜNTHEROVÁ, A.: c. d., s. 60.

²⁰ Dnes sú tabule v galérii v Bojnickom zámku.

²¹ Za údaje rozmerov tabuľ ďakujeme akad. soch. P. Hrotíkovi, pracovníkovi Vlastivedného múzea v Bojniciach. GÜNTHERO-

VÁ, A.: c. d., s. 59, uvádza rozmery 98 × 75,5 cm. Také isté rozmery uvádza katalóg Reštaurátorská tvorba 1945—1970.

²² Tu treba rozlišovať medzi znázorňovanými, resp. značenými plánmi obrazu a skutočnými plánmi maľby, inými slovami plánmi ako námetmi znázornenia a plánmi ako časťami obrazu-predmetu. O štruktúre obrazu z tohto hľadiska pozri INGARDEN, R.: O štruktúre obrazu. Bratislava 1965.

²³ Touto tendenciou poukazujú nielen k umeniu okolo roku 1400, ktorého jednou zo základných črt bola reprezentatívnosť, ale až k vrstve Majstra Teodoricha, ako sa to viackrát konštatovalo v súvislosti s vietskym maliarstvom prvých desaťročí 15. storočia. Pozri PÄCHT, O.: Österreichische Tafelmalerei der Gotik. Augsburg 1929, s. 10; STANGE, A.: c. d., s. 21; SCHMIDT, G.: Die österreichische Kreuztragungstafel in der Huntington Library. Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 1966, č. 1, s. 14. Afinita je i v návrate k masivnosti, relatívnej nečlenenosti hmoty.

²⁴ Zreteľné je to v podaní tela ukrižovaného Krista, ktoré je pomerne mohutné, plasticky značne vyklenuté a modelované. Jeho rozmery sú voči krížu neúmerne: kríž je takmer neviditeľný, uplatňuje sa hlavne mohutné telo. Kristus siaha nohami nízko nad zem, kým rukami takmer až k bočným okrajom tabule. Tým je zvýraznená jeho hmotná ťaž. Horné rameno kríža a svätôžiar Krista splyvajú s hornou hranou obrazu. Taktó sa dosahuje dojem priamej telesnej prítomnosti Krista pred divákom. Je to prejav toho istého napätia, ktoré sme zistili už predtým: kríž je síce umiestnený do priestoru (skalný výčnelok, za ktorým je zvislé rameno kríža, má vytvárať priestorové vrstvenie, podobne ako Máriino rúcho na zemi), ale v skutočnosti sú postavy znázornené v prvom pláne obrazu-predmetu. Je to prejav napätia medzi reprezentáciou a zobrazovaním, medzi obrazom-predmetom a obrazom-ilúziou, čo sa tu javí ako zreprezentatívnenie zobrazovaného. Napätie medzi obrazom-totomom a obrazom-ilúziou v stredovekej tabuľovej maľbe podrobnejšie rozoberáme v dosiaľ nepublikovanej štúdií Ontologické základy gotickej tabuľovej maľby z roku 1970.

²⁵ Pritom však nejde o zobrazovanie postáv chápaných ako sochy.

²⁶ Pozadie pašiových obrazov je tmavozelené, pozadie obrazov svätcov je zlaté. Architektonické kulis na týchto obrazoch sú svetlofalkasté.

²⁷ Postavy v popredí sú svetlejšie, predmety v pozadí akoby boli v tieni. Platí to aj pre obrazy svätcov, na ktorých je interier za postavami tieňovaný. Postupný zánik imanentného, vyzárujúceho svetla a jeho náhrada svetlom prichádzajúcim z konkretizovaného, ale predovšetkým vonkajšieho prameňa (o tom podrobnejšie SCHÖNE, W.: Über das Licht in der Malerei, Berlin 1954, s. 119 a n.) tu postúpil o kúsok vpred, ako to vidieť na postave Krista, ktorého telo má nevyžarujúcu, plošnú, vlastnú farbu (ružovo-žltkavo-bielu). Prechod od vnútorného („vlastného“) k vonkajšiemu („vrhnutému“) svetlu vidieť na kopci v Zmrŕtychvstaní, kde sú stromy osvetlené iba z jednej strany. Vo chvíli, keď sa začína rozlišovať medzi tmavými a svetlými stranami toho istého predmetu pri súčasnej strate vnútorného, vyzárujúceho svetla, možno hovoriť o začiatočnom nástupe vonkajšieho svetla.

Chápanie svetla ako bielej farby a súčasné tieňovanie ako protiklad temných a jasných plôch bez metafyzického traktovania, inými slovami plošné a k dualizmu smerujúce ponímanie svetla, korešponduje so zisteným dualizmom medzi reprezentáciou a zobrazovaním: to je svetlo reprezentatívno-zobrazovacie. Pritom nie je ani úplne metafyzické, ani výhradne naturalistické, ani znakové, ani mystické, ani javovo-konkrétne, ale čosi medzi tým všetkým; je divadelným, t. j. reprezentatívnym osvetlením ideovo dôležitého, ale už osvetlením vrhnutým zvonku.

²⁸ V tom sa prejavuje totalizujúca tendencia, ktorá, keďže je v spojení s hmotnosťou, smeruje k zapojeniu do masy. Touto masou je farba. Preto tu možno zistiť princíp zmaliarštvania, ktorý je v napätí s princípom predmetnej adície a nakoniec aj s princípom plastického vydeľovania. To isté napätie možno zistiť aj v chápaní a vo výbere farieb. Na jednej strane tu ide o jasavé a jasné farby v rozpätí od svetlej zelenej až po jasnú červenú, na druhej strane ide súčasne o ich zapájanie do tma-