

ŽÁRY, J.: Južný portál bratislavského dómu. *Výtvarný život* 34, 1989, č. 8, s. 20–25.

<sup>29</sup> Menší severný portál bratislavského dómu mohol potom určitý čas slúžiť výhradne členom bratislavského kapitulného zboru na čele s prepoštom. Podobne tomu bolo napríklad aj vo viedenskom dóme, kde kanonikom – sídliacim zhodou okolností takisto ako v Bratislave po severnej strane chrámu – vyhradili severovýchodný portál, ktorým sa vchádzalo do severnej bočnej veže založenej v polovici 15. storočia (ZYKAN, J.: *Zur Bauplastik von St. Stephan*. *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 22, 1968, s. 8).

<sup>29a</sup> Nízke sokle portálu, i keď samy osebe nie sú celkom spoľahlivým argumentom datovania, sa často používali najmä v lineárnom stredoeurópskom slohu 1. polovice 14. storočia. Typické preň je aj strechovité sklopenie soklov v hornej časti, odkiaľ plynulo vybiehajú pruhy profilácie bez pätiček (pozri napr. MENCL, V.: *Vývoj středověkého portálu v českých zemích*. *Zprávy památkové péče* XX, 1960, s. 120 a d.).

<sup>30</sup> Podobné, ešte väčšie prevýšené polygonálne ihlancové baldachýny, ktorých dolné vimperky navyše oddeľujú fiály, použili napríklad v interiéri dómu v Regensburgu, na nárožniach tamajších bočných baldachýnových oltárov – sv. Ruperta (okolo 1320) a Zvestovania (okolo 1335–1340). Pozri HUBEL, A. – KURMANN, P.: *Der Regensburger Dom*. *Architektur, Plastik, Ausstattung, Glasfenster*. München – Zürich 1989, s. 69–71.

<sup>31</sup> Podľa informácie dr. Štefana Holčíka, účastníka posledného reštaurovania kostola, reliéf očistili od novodobej polychromie približne v rokoch 1965–1970. Reštaurátorské správy však nejestvujú, a tak nie je vylúčené, že pri neprofesionálnom zásahu mohli odstrániť aj zvyšky pôvodnej staršej polychromie.

<sup>32</sup> Všeobecne k ikonografickému motívu sv. Trojice porovnaj napríklad HACKEL, A.: *Die Trinität in der Kunst*. Eine ikonographische Untersuchung Berlin 1931; HEIMANN, A.: *Trinitas, creator mundi*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 2, 1938; BRAUNFELS, W.: *Die Heilige Dreifaltigkeit*. Düsseldorf 1954; KIRSCHBAUM, E. (vyd.): *Lexikon der christlichen Ikonographie I*. Rom 1968, s. 526 a d.; K ďalšiemu osobitnému typu sv. Trojice, na Slovensku mimoriadne frekventovanému pozri ROYT, J.: *Zobrazovanie Nejsvätější Trojice skupinou troch hlav a tvárí*. *ARS* 2/1991 (v tlači).

<sup>33</sup> Trón milosti predstavuje koncom stredoveku najrozšírenejší ikonografický typ v rámci motívu sv. Trojice. Z obdobia od 12. do 15. storočia zaevidoval nedávno v západnej Európe asi 300 umeleckých diel s podobným zobrazením BOFSPELUG, F.: *Les images de dieu dans l'art occidental*. In: *Annuaire – Comptes rendus des cours et conférences 1988–1989*. L'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Paris 1989, s. 389. Špeciálne k motívu Trónu milosti pozri aj NEUMANN, G.: *Die Ikonographie des Gnadenstuhls*. Diss. Berlin 1953; WILHELM-KÄSTNER, K.: *Zur Typologie des Gnadenstuhls*. *Festschrift P. Hamann*, 1954.

<sup>34</sup> K dvojitému zasväteniu bratislavského kostola porovnaj úvod monografie ŽÁRY, J. – BAGIN, A. – RUSINA, I. – TORANOVÁ, E.: *Dóm sv. Martina v Bratislave*. C. d. v pozn. 1, s. 6 a d. K sv. Martinovi z Tours, ktorého patrocinium prešlo na dóm z prvotného podhradského kostolíka – predchodcu dómu, pozri bližšie ŽÁRY, J.: *Patrocinium sv. Martina z Tours v stredovekej architektúre Slovenska*. In: *Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa przyjaciół nauk, wydział nauk o sztuce*. Nr. 104 za rok 1988, s. 133–139.

<sup>35</sup> Volné plochy pozadia reliéfu medzi zvieracími symbolmi a božou gloriolou poskytovali dostatok miesta, aby aj tu mohli pôvodne byť z oboch strán vyryté či namaľované apokalyptické iniciály alfy a omegy, podobne ako to napríklad vidíme už na Tróne milosti retabula z polovice 13. storočia, pochádzajúceho z Wiesenkirche v Soeste (dnes v Gemäldegalerie Berlin-Dahlem).

<sup>36</sup> Krása (pulchritudo) ako synonymum dokonalosti spočívala v zmysle stredovekého kresťanského platonizmu – nadväzujúceho na číselnú symboliku sv. Augustína – v harmónii číselných pomerov, ktorá predučila kompozíciu a štruktúru väčšiny gotických výtvarných diel (pozri napríklad STEJSKAL, K.: *Středověké výtvarné umění*. In: *Kultura středověku, Několik pohledů do středověké kultury*. Praha 1972, s. 173–194). K širšie založenému chápaniu krásneho v stredoveku – keď sa nerozlišovalo ako dnes medzi vonkajším estetickým a vnútorným obsahovým významom umeleckého diela a toto dielo bolo ako jednota formy, funkcie, významu a účelu vždy obrazne zamerané, bolo metaforou určitého významu a malo morálny i anagogický zmysel – pozri ASSUNTO, R.: *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*. 2. nem. vyd. Köln 1987, s. 23 a d. Za pekné sa v stredoveku považovalo dielo i v súvislosti so svojím morálnym zacelením či poučením: Záujem vnímateľa sa nesústredoval na znázornené empirické obsahy, ale na etické zmysľovanie, ktorého formou boli tieto obsahy cez spôsob svojho znázornenia (tamže, s. 34). Dnešný estetický zážitok bol v stredoveku širšie založeným, vnímavým pozorovaním, zahŕňajúcim všetky záujmy myslenia a života. Umelecké dielo ich aktivizovalo do krajného vypätia a konzumenta stávalo zoči-voči najvyšším veciam. Anagogický priebeh percepcie stredovekého umeleckého diela definoval v 13. stor. Hugo zo St. Viktor ako „vzostup ducha od viditeľného k neviditeľnému“ (tamže, s. 28, 35). Pozri aj TATARKIEWICZ, W.: *Dzieje sztuki – sztuka – piękno – forma – twórczość – odwrocość – przeżycie estetyczne*. Warszawa 1975; Ten istý: *Dejiny estetiky II*. *Stredoveká estetika*. Bratislava 1988; ECO, U.: *Kunst und Schönheit im Mittelalter*. Wien 1990.

<sup>37</sup> Eucharistický kult, ktorý vrcholil v 14. a 15. storočí, stále väčmi narastal už v priebehu 13. storočia a v súvislosti s tým bol zavedený roku 1264 aj sviatok Božieho (Kristovho) tela, aktualizovaný znovu roku 1314 a slávený po sviatku Najsvätejšej Trojice. Umocňovanie úcty k eucharistii šlo ruku v ruku s pozdvižovaním náboženského života miest vďaka pôsobeniu žobravých rádov, v Bratislave prítomných od 2. polovice 13. storočia. V polovici 14. storočia si zakladajú meštania Bratislavy, tak ako v iných stredoeurópskych mestách v tom čase, Bratstvo Kristovho tela (Fraternitas Corporis Christi), pôsobiace pri bratislavskom dóme, kde malo svoju kaplnku (ORTVAY, T.: *Geschichte der Stadt Preßburg II/4*. Preßburg 1903, s. 415 a d.).

<sup>38</sup> Gestá oboch anjelov, odlišných typom tváre i úpravou vlasov (ľavý má podobný účes ako Boh Otec, postranné pramene pravého vytvárajú navrstvené kaskády drobných kučier) patria akiste nielen Ukrižovanému v ich blízkosti, ale rovnako celej ústrednej skupine. Zopnuté ruky ľavého anjela smerujú napríklad priamo k hlave Boha Otca. Pravý pokľakávajúci anjel nadväzuje na taliansky „dvoranský“ motív známy z umenia Giotta a Pietra Lorenzettiho, ktorý sa pred polovicou 14. storočia uplatnil aj na tabuli Vyšebrodského oltára so Zvestovaním (PEŠINA, J.: *Mistr vyšebrodského cyklu*. Praha 1982, s. 17).

<sup>39</sup> SEEL, O.: *Der Physiologus*. Zürich – Stuttgart 1960. Levica zároveň ikonograficky úzko súvisí s Najsv. Trojicou, pretože podľa