

leckej orientácie na pogiottovske maliarstvo talianskeho trecenta.

Jedným z hlavných prínosov práce je snaha o syntetický pohľad na gemerskú nástennú maľbu v spätosti so stavebným vývojom jednotlivých kostolov a s technológiou malieb, ktorými sa zaoberá II. kapitola. V súvislosti s hlavnou objednávatelskou klientelou kladie Togner ťažisko gemerského stavebného umenia do vidieckeho prostredia počestných banských osád. Pri najstarších kostoloch z 13. storočia (Šivetice, Prihradzany, Rákoš) sa pozastavuje aj nad kompozičnými princípmi ich štruktúry, vychádzajúcimi z vitruviánskej modulovej schémy v kombinácii so zlatým rezom, používanej už vo veľkomoravskej architektúre. Vyzdvihuje z nich najmä šivetickú rotundu a jej unikátny pôdorysno-priestorový rozvrh (prienik dvoch rozdielnych valcov v spoločnom valcovom plášti). Dokladá navyše strážnu funkciu tejto sakrálnej stavby, zapojenej — podobne ako niektoré ďalšie gemersko-malohontské kostoly — do vojensko-signalizačnej sústavy na čele s početnými gemerskými hradmi a hrádkami.

Obe základné súčasti umeleckého fenoménu sakrálnych objektov v Gemeri — architektonický rámec a maliarske dotváranie jeho stien vrátane redukovaného tvaroslovía — sa dávajú do tesnejšej súvislosti ako tomu bolo v predchádzajúcej odbornej literatúre, a spolu s tým aj do bezprostrednej chronologickej návaznosti. Sledujúc cieľ získať nové kritériá na spoľahlivejšie časové určenie freskových výzdob, autor predatúva väčšinu gemerských vidieckych kostolov — považovaných doteraz všeobecne za stavby z potatárskeho obdobia 2. polovice 13. storočia — prinajmenšom o polstoročie neskôr a na druhej strane zasa zároveň posúva (v IV. a V. kapitole) datovanie väčšiny nástenných malieb prvej gotickej vrstvy, kladených doteraz zväčša na koniec 14. či na začiatok 15. storočia, bližšie k polovici 14. storočia (prevažuje vročenie do 60.—80. rokov). Podstatnú časť architektonickej produkcie v Gemeri tak Togner situuje až do 1. polovice 14. storočia, pričom ju delí na dva prúdy: Pre prvý bol podľa neho charakteristický tzv. *kolonizačný chrámový typ* s jednoduchým pôdorysno-funkčným riešením (pozdĺžna loď a klenuté štvorcové presbytérium), druhý prúd, silnejší okolo polovice 14. storočia, sa týkal kostolov s rozvinutejšími, polygonálne ukončenými svätyňami.

Maliarsku výzdobu tak Togner oddeľuje od predpokladaného vzniku či radikálnej prestavby kostolov nanajvýš jednou generáciou, t. j. tridsiatimi rokmi. V nadviazaní na svoje predchádzajúce štúdie tým odmieta názory pražských autorov spomenutej syntézy, uvažujúcich o podstatne dlhšom, až storočnom časovom predele medzi vznikom kostolov a ich maliarskym dotvorením. Tognerove odpovede na otázky stavebného vývoja gemerských sakrálnych objektov sú však podľa môjho názoru do určitej miery podriadené predpojatému zámeru preukázať súvislivosť oboch umeleckých komponentov a ostávajú naďalej v polohe hypotézy, ktorej objektivizácia vyžaduje pádnejšiu argumentáciu. Predpoklad hromadného vznikania, resp. radikálneho prestavovania gemerských kostolov až v 1. polovici okolo polovice 14. storočia ostáva preto problematický, i keď z hľadiska hospodárskeho pokroku regiónu v tom čase nie nelogický. Mimochodom: Ak by sakrálne objekty a ich maľby skutočne vznikali v bezprostrednej následnosti okolo polovice 14. storočia, ťažko by sa dal zdôvodniť príkry rozpor medzi

retardovaným rázom prvej zložky s redukovaným tvaroslovím a vyberaným charakterom maliarskej výzdoby, podľa autora priamo napojenej na najvyspelejšie umelecké ohniská 1. pol. 14. storočia v Taliansku a súvisiace aj s orientáciou dvorského umenia. Vo väčšej miere by snáď bolo vhodné počítať s potrebou diferencovanejšieho pohľadu a s možnosťou, že v uvedenom období nie sú vylúčené ani menej náročné stavebné úpravy starších architektúr, týkajúce sa len rozšírenia presbytérií o polygonálny záver, ich zaklenuťia a pod. Naopak, za neodôvodnené považujem diferencované datovanie Bebekovskej kaplnky pri kostole v Plešivci do 2. polovice 15. a jej portálu (o ktorom sa Togner domnieva, že je tu umiestnený sekundárne) do konca 14. storočia. Kaplnka i jej pôvodný portál totiž patria do jednej časovej vrstvy na začiatku 15. storočia, z ktorej pochádza aj náhrobník pravdepodobného fundátora kaplnky, kráľovného taverníka Ladislava Bebeka, umiestnený v kaplnke a datovaný rokom 1401.

So vzťahom maliarskej výzdoby k architektúre sa, prirodzene, úzko spájajú otázky technológie nástenných malieb, na Gemeri od prípadu k prípadu prekvapujúco premenlivej. Togner podrobne dokresľuje — väčšmi než tomu bývalo zvykom — materiálno-technickú stránku gemerského stredovekého nástenného maliarstva, úpravy omietkových povrchov, spôsoby nanášania lineárno-kresbovej a farebnej zložky, vrátane problematiky ich chemického zloženia a možností získavania prevažne z domácich zdrojov. Práve odpovede na tieto otázky autorovi neraz pomáhajú atribúovať maliarske diela jednotlivým tvorivým okruhom, spresňovať ich štýlovú génezu a začleňovať ich pod určité vývojové tendencie či sféry vplyvov. Aj v dôsledku tohto netradičného prístupu dospieva Togner k podstatnému prenodnoteniu slohovo-štýlových východísk gemerskej maľby či skôr jej vývoja (ktorý autor považuje za kontinuálny v rámci celého dvojstoročného časového úseku), ako aj k datovaniu väčšiny gemerských monumentálnych malieb bližšie k hlavnému zdroju poučení — talianskej trecenteskej maľbe 1. polovice 14. storočia.

V III. kapitole — skôr než Togner pristúpi k štýlovej analýze, atribúovaniu a datovaniu konkrétnych diel — sústreďi sa ešte na tematicko-obsahovú náplň gemerských malieb, jej špecifiká, ako aj na dekoratívne doplnky, predovšetkým ornamentálne pásy bordúr. Vyzdvihuje primárnu liturgicko-didaktickú funkciu figurálnych zobrazení a ich esteticko-formotvorné spracovanie s ohľadom na prostredie a percipientov, ktorým boli určené a v záujme ktorých sa rozvíjala predovšetkým naratívna a didaktická stránka zobrazených dejov. Pozornosť sa však venuje najmä základným obrysom obsahovej náplne a v tomto zhrnutom pohľade na gemerskú ikonografiu sa vytrácajú konkrétnejšie viacvrstvové symbolicko-významové súvislosti a duchovno-ideové zámery. Aj keď sa poukazuje na niektoré ikonografické špecifiká (motívy Triumfu smrti, Volto Santo, podobenstvá, morality) a hľadajú sa ich vzdialenejšie inšpiratívne pramene (talianske trecento), dôvody a príčiny ich prevzatia sa neosvetľujú v dostatočnej miere. Výnimkou je ladislavská legenda, výtvarne spracovaná na stenách štyroch gemerských kostolov (Kras-kovo, Rákoš, Rimavská Baňa, Šivetice). Jej obľubu Togner zdôvodňuje jednak vojensko-obrannou či mobilizačnou funkciou (pražskí historici umenia kládli väčší dôraz na ideál rytierskeho svätca v prostredí novej, Anjouovcom vernej šľachty),